

Nebojša Vasović

LAŽNI CAR ŠĆEPAN KIŠ

WEB-SITE

njnjnj.narodnaknjiga.co.yu

E-MAIL

alfankkl@eunet.yu

BIBLIOTEKA

□ ALFA □

Esej 2004.

Glavni i odgovorni urednik

MILIČKO MIJOVIĆ

Urednik

VASA PAVKOVIĆ

Umetnička oprema

TODE RAPAIC

Tehnički urednik

JASMINA ŽIVKOVIĆ

Ilustracija na koricama

Ordenje iz zbirke

„Svetska baština“, Pariz

Nebojša Vasović
LAŽNI CAR ŠĆEPAN KIŠ

(Polemički osvrt na delo
i ideje Danila Kiša)

NARODNA KNJIGA / ALFA
2004.

Copyright © 2004 by Nebojša Vasović

IZMEĐU DAVIDOVE ZVEZDE I SLATKOG PRAVOSLAVLJA

Umetniku Kišu, koji se na međunarodna zvona odrekao srpske sredine i srpske književnosti, sprdajući se između ostalog i sa pravoslavljem, palo je na pamet da bi bilo zgodno da pred smrt (Kiš koji je bolovao od neizlečive bolesti znao je da mu se bliži kraj) pređe u „slatko pravoslavlje“, kako bi našu javnost još jednom izmanipulisao, a u svoju korist. Da se podsetimo: Kiš je svoje mesto u literaturi gradio najpre na jevrejstvu, a potom na prelasku u pravoslavlje. Uvek je nekome morao da pripada, da bude nečiji. Iz lobija Horhea Luisa Borhesa, ovaj se postmodernista, u pet do dvanaest, prebacio u lobi Nemanjića, dobivši kao nagradu za tu svoju poslednju presvlaku i grob u „Aleji velikana“. Kao što se nekada odricao srpske sredine u kojoj je postao pisac i doživeo najveći uspeh, tako se Kiš na kraju svog života odrekao i jevrejstva na kojem je toliko insistirao kao na srži svog identiteta, istog onog jevrejstva bez kojeg ne bi mogao da na Zapadu odigra ulogu žrtve i mučenika, a kamoli da doživi uspeh kao pisac. Prešavši u „slatko pravoslavlje“, pokazao je da jevrejstvo za njega i nije bilo drugo do imidž, potrošna roba.

Prelazak u pravoslavlje, značio je ujedno i ponovno zadobijanje iste one čitalačke publike kojoj se u Parizu podsmevao i vukao je za uši. Raznežena nad činjenicom da je „svetski Kiš“ odlučio da pređe u njeno „slatko pravoslavlje“, Srbadija se masovno vraća njegovim knjigama

kao nekoj novoj Bibliji. Kao i uvek kad se presvlačio, Kiš je postigao pun pogodak. Od sada pa nadalje, od nepoželjnih kritičara braniće ga niko drugi do pleme pravoslavno. I zaista, kritikovati danas Kiša kao pisca, to znači uvrediti pravoslavce. Baš kao što je nekada svaka kritika njegove umetnosti automatski proglašavana antisemitizmom. Kiš koji je u našoj javnosti kritikovao koga je hteo i šta je hteo, uvek je pred tu javnost isturao sliku nekog svog „identiteta“, neke svoje verske ili rasne pripadnosti koja je trebalo da ga zaštiti od kritike koja mu nije bila po volji. Sve dok je bio hvaljen i dizan u zvezde od srpske književne kritike, Kiš se nije osećao ugroženim ni kao pisac ni kao Jevrejin. No, čim je stigla prva negativna kritika, setio se on da se od beogradskog antisemitizma ne može živeti. Nekoliko beogradskih pisaca koji nisu voleli njegova dela proglasio je neprijateljima čovečanstva. Ubedio je Pariz da je žrtva srpskog nacionalizma, a tamošnji jevrejski lobi ga je oheručke dočekao i plasirao na velika zvona. Merkantilna, jer zvona velikih mučenika danas odzvanjaju merkantilno. Tražio je pomoć i van pariske eparhije, molio Suzan Zontag da ga uzme u naručje i zaštiti od monstruoznog Jeremića koji jede malu decu, a naročito Jevrejčiče. No, ako je Kišova proza toliko značajna u svetskim razmerama, postavlja se pitanje: kako to da je njegovi slavni zaštitnici nisu otkrili i pre famoznog sukoba sa Jeremićem?!

Kiš je hteo da sebe naslika po modelu namučenog Jevrejina koga, ni krivog ni dužnog, šikanira sredina u kojoj je potekao. No, prodajući nam kliše o namučenom Jevrejnu, Kiš je zaboravio, ako je ikada i znao, stvarnu istoriju posleratne srpske književnosti. Kiš koji je „hrabri“ borac protiv komunizma, nije ujedno i borac protiv komunista u kulturi. Smeta

mu komunizam, ali mu ne smetaju komunisti: Moša Pijade, O. B. Merin, Eli Finci, Oskar Davičo, Erih Koš... I zaista, dok su „jevrejski“ pisci kao Crnjanski ili Rastko Petrović gladovali po belom svetu (prvi u Londonu, a drugi u Vašingtonu), dotle su „Srbi“ kao Moša Pijade, O. B. Merin, Eli Finci, Oskar Davičo, Erih Koš – određivali kulturnu politiku Srbije u rasponu od pola veka. Kiš prelazi preko svega ovoga, pa jednog jedinog kritičara (D. Jeremića) proglašava utemeljivačem komunističke, konformističke kritike.

Kiš je shvatio da se i bez uredničkog mesta (kakvo je imao O. B. Merin), ili visoke političke funkcije (kakvu je imao Davičo), takođe može, ovoga puta iz inostranstva, uz pomoć međunarodnog lobija, određivati ukus čitalačke publike, nametati jedna estetika i jedan pogled na svet, a da se pritom ostane čist, neukaljan, jer je sve to obavljeno iz daljine, pritiskom nevidljive dugmadi. Kao dobar psiholog naših čaršijskih naravi, Kiš je znao da se naš čovek najlakše može ubediti ako mu se „iz sveta“ objasni da je on značajan pisac. I zaista, naši ljudi idolopoklonički padaju pred svakim uspehom nekog našeg čoveka u inostranstvu jer inostranstvo uvek doživljavaju kao centar kosmosa, kao centar svojih promašenih, neodživljenih života. Čak i oni koji nisu voleli Kišovu prozu, počeli su da se zaklinju u nju kad im je iz inostranstva objašnjeno da tako treba da rade. U Parizu zagovornik disidentske literature, Kiš se u Beogradu predstavljao kao najveći zagovornik larpurlartističke umetnosti, sledbenik H. L. Borhesa. Ubeđivao je Parižane da je u svađi sa političkim vrhom Jugoslavije, a u Jugoslaviji je od tog istog vrha (kako saznajemo iz Stambolićevih memoara) dobijao najveća moguća priznanja. U Parizu je bio mučenik, a u Beogradu bonvivan. To svoje kameleonstvo, koje se

itekako odrazilo i na njegovu estetiku i na njegovu umetnost, on nam je godinama prodavao kao ovejanu suštinu, fini prah sa dalekih zvezda. Njegova literatura najčešće je merena suzom saosećanja prema njemu kao čoveku, saosećanja koje otkriva neviđenu naivnost njegovih obožavalaca i dobrog dela srpske književne kritike.

UKUS PILEĆIH BATAKA ILI NEMOĆ IMAGINACIJE

Pravu meru Kišovog talenta najbolje ćemo sagledati na primerima onih njegovih dela u kojima ne nalazimo postupak transkripcije, dakle: na primerima njegovih ranih romana koji su od svih, pa i od Jeremića, svojevremeno proglašeni značajnim književnim ostvarenjima. Kiš je svoja prva dela pisao bez onog psihološkog pritiska koji je morao osećati posle polemike koju je izazvalo objavljivanje njegove „Grobnice za B. D.“ Postoji još jedan razlog zbog kojeg su dela kao „Rani jadi“ i „Bašta, pepeo“ pravi „barometar“ piščevog književnog dara. Oba dela su u znaku impresionističkog, poetskog dočaravanja sveta dečaštva i mladosti, pa je pisac zaista mogao da se razmahne do kraja u onom poetskom, „čisto literarnom“. Istorija je ovde prisutna više kao pozadina na kojoj se projektuje lirski svet Kišovih junaka. Kiš je u ovim delima okrenut literaturi kao medijumu subjektivnog, intimnog doživljaja sveta i čoveka.

„Rani jadi“ (citati iz ove knjige su prema izdanju BIGZ-a, 1992) su jedno snoliko, poetsko viđenje detinjstva. Ali, ako je sve moguće u snovima jednog dečaka, nije sve moguće i u umetničkoj prozi o snovima. To Kiš zaboravlja, pa sebi dozvoljava neviđene besmislice. Već i sama imena ljudi, predela, biljaka i životinja, ukazuju na potpunu izveštačenost Kišove književne tvorevine. U mađarskom selu (a to je „mesto radnje“ ove knjige) u kojem žive Ahasveroši, Hermani, Molnari i sl. jedna

od junakinja Kišove proze, inače krava, zove se ni manje ni više nego „Narandža“. A jedna manje značajna krava od Narandže – zove se „Zemička“. Eto kako ljudi u jednom mađarskom selu krste svoje krave. No, da vidimo ko je vlasnik krave sa pesničkim imenom, ko je vlasnik „Narandže“? Niko drugi nego „gospodin Molnar“. Dotični Molnar, koji živi na selu uzgajajući krave nije nikako – ne daj bože – seljak, već „gospodin“. A pošto je gospodin, krava mu ima poetsko ime: „Narandža“. Da se gospodin Molnar kojim slučajem zove Marko ili Milovan, bio bi običan seljak ili uzgajivač krava. No kada krave uzgaja jedan Molnar, on automatski postaje Monsieur. Uticaj Krleže ovde je mnogo veći negoli uticaj Borhesa, sviđalo se to nekima ili ne. No, vratimo se Narandži – Kišovoj velikoj invenciji. U jednom trenutku, Narandža se izgubi pa nastaje prava panika. Na kraju, sve se završi srećno, kako to već biva na selu: „Našli smo ti Narandžu, reče Virag. Dovedi su je čobani iz Bakše. Prepoznali su je.“ Ako se neko pita kako su to čobani iz Bakše prepoznali Narandžu, evo objašnjenja: „Nasred čistine, pri svetlosti zalaska, stajala je Narandža, RUMENA KAO VIŠNJA.“ (pod. N. V.) Nema sumnje, Kiš je majstor poređenja: krava Narandža je „rumena kao višnja“, a na strani 75. iste knjige saznajemo da kruške koje pucaju imaju boju „zrelih smokava“. Bilo bi sumatraistički, kad ne bi bilo besmisleno. Što bi rekao D. Kiš u svom „Času anatomije“, glupost nije isto što i fantastika. Ne preostaje nam drugo nego da se složimo sa ovom njegovom tvrdnjom, uz napomenu da su njegove priče izuzetan primer za to. Ne sumnjajući nimalo u genijalnost svojih prozних ostvarenja, Kiš za sebe u „Času anatomije“ kaže: „Odatle moja skromna bibliografija, pet-šest knjiga, odatle njihova relativna kratkoća, uprkos evidentnoj činjenici da

su te knjige izašle ispod ‘ispisanog pera’, što će reći iz vešte ruke.“ (Čas anatomije, s. 66)

Zadržimo se na još nekim kreacijama Kišove „vešte ruke“, njegovog „ispisanog pera“. „Majstor“ poređenja, Kiš je sklon da koristi uvek iste klišee, iste slike, bez obzira na žanr u kojem piše, bez obzira na temu kojom se bavi. U „Ranim jadima“, naći ćemo ovakvo poređenje: „Zato je odlagao taj trenutak. Čekao je da on sazri sam od sebe, da pomodri i da padne kao zrela šljiva u blato. (s. 18) No, ne padaju samo sazreli trenuci poput šljive u blato. U „Času anatomije“, Kiš za sebe kaže: „U meni je tako u jednom času sazrela, tako reći sama od sebe, kao voće, svest o relativnosti svih nacionalnih mitova...“ (s. 41) Dakle, niti u umetničkoj prozi, niti u polemici, Kiš ne ume da konkretizuje pojam zrelosti, a da ga ne dovede u vezu sa slikom zrelog voća. I ovde nam nema druge nego da se setimo Kišovog omiljenog citata iz „Časa anatomije“: „Kič bi se mogao meriti stepenom banalnosti svojih asocijacija.“ (Abraham Mol) Zaista, Kišova ljubav prema slici ploda je beskrajna. Sliku ploda, koji kod njega automatski asocira na zrenje ili pad, naći ćemo i u sledećem odlomku:

„Poneki skakavac, podnaduo i težak, i sâm boje lista koji vene, proleti šumno preko livade, zatim padne, onako težak i trom, u gustu zapletenost bilja, kao divlji, zreli plod.“ (Rani jadi, s. 40)

Priznajem da čak ni u narkomanskoj prozi Viliijema Borouza, a u Kišovoj još manje, ne mogu da zamislim „podnadulog“ (valjda od alkohola) i teškog (da li od gojaznosti?) skakavca. Nije lako shvatiti zašto je u jednoj istoj rečenici skakavac najpre „podnaduo i težak“, a potom „težak

i trom“, niti zašto je pisac odlučio da dotičnog skakavca, strmekne u „zapletenost bilja“ (čitaj zapleteno bilje), poput divljeg ploda, pa još i zrelog?! A šta tek reći na to da skakavac „šumno preleće preko livade“? Iako „teški i tromi“, skakavci šume kao što lišće šumi. I pošto tako suptilno šume, imajući pritom „boju lista koji vene“, oni odjedanput padnu u „gustu zapletenost bilja“. To im se dešava zato jer su „podnaduli i teški“. Što su podnaduliji, to više šume poput lišća, sve dok ne popadaju na zemlju poput „divljih, zrelih plodova“. Ako bismo Kišovu poetsku prozu preveli na jezik lirike, dobili bismo sledeće:

Livadicom našom, skakavci preleću,
sveli poput lišća, ne nađoše sreću.
Tromi, teški poput nosoroga,
u gustišu bilja nađoše svog boga.

U priči pod naslovom „Livada“, Kiš opisuje kako njegov književni junak, dečak Sam, hoda obalom reke. Priroda vri od sokova i života: „... Sveži su se krtičnjaci crveneli kao kraste.“ Nekoliko rečenica potom, Kiš će reći za svog junaka kako leže u travu „kraj krtičnjaka koji se isparavao kao pogača“ (s. 61) Ako još i progutamo prvo poređenje da su kraste crvene (a one to nisu pa je i ovo poređenje čista glupost), kako tek shvatiti drugo poređenje da su se krtičnjaci „isparavali“ kao pogača. Ne, nema ovde nikakve fantastike, nikakve poetske slike, niti ikakvog smisla. Pre nego što krenemo u realizam ili fantastiku svejedno, moramo naučiti jezik na kojem pišemo. Kiš očito ne razlikuje glagole isparavati i pušiti se. Isparavaju močvare, a pogače se puše. Kod Kiša je upravo obratno, pa se krtičnjaci isparavaju baš „kao pogača“! Poetske slike koje

Kiš kolažira u svojoj prozi ne samo da nemaju književnog opravdanja, već ni elementarnog jezičkog smisla. Da se književnost ne može pisati na silu bez pada u banalnost, neka nam pokaže još jedan odlomak iz priče „Dok mu bištu kosu“:

„Jesen je, ruže se već krune. Bele se popadale latice na suvom lišću.

Jedna jarkocrvena ruža bukti kao sunce na zalasku. Njen miris mu na trenutak zapahne nozdrve i dečak je dodirne nosom. Ruža se namah raspada. Vazduh zamiriše na sušenu alevu papriku.“ (s. 66)

Dakle, ruže se čas krune (kao kukuruz?), a čas se na dodir raspadaju (kao leševi?). I dok se ruže tako u množini malo krune a malo raspadaju, jedna od njih, ko zna kako i zašto, nošena Kišovim pesničkim temperamentom, „BUKTI KAO SUNCE NA ZALASKU“. No, to još nije sve. Kada se ruža raspadne, dečak oseti da ona miriše na „sušenu alevu papriku“. Nema veze što sušene aleve paprike ne mirišu već samo mlevene, kod Kiša upravo sušene mirišu i to na ružu! Pošto se nauživao mirisa ruže iz koje tuče miris aleve paprike, Kišov junak se umiva u „drvenom koritu“:

„Uranja glavu u korito.

Kokošije vaši plivaju po vodi.

-A u ustima mu je još uvek ukus pilećih bataka sa kojih nije dobro očerupano perje.“ (s. 66)

Zaista, kad ruže mirišu na alevu papriku, zašto i pileći bataci ne bi imali ukus neočerupane kokoši? Bataci nedovoljno očerupani, kokoške nedovoljno zaklane, eto to je svet Kišove proze, to je njegova poetska fantastika bogata borhesovskim, univerzalnim značenjima.

Već sam početak Kišove knjige „Rani jadi“ natopljen je atmosferom kiča. U prvoj priči, Andreas Sam se vraća u ulicu u kojoj je nekada davno proveo svoje detinjstvo. Uzalud se raspituje za Bemovu ulicu, jedinu u kojoj je bilo divljih kestenova. Pokušava da nađe kuću u kojoj je nekada živeo. Kuca na vrata jedne kuće i saznaje da tu ne stanuje niko drugi do profesor Smerdel. Dakle, u ulici koja je nekada opijala mirisom svojih kestenova, sada stanuje smrdljivikavi profesor Smerdel. U svojoj knjizi „Čas anatomije“, Kiš primećuje:

„Parovi prideva u tipičnom književnom kiču „uvek su u suprotnosti“, kaže već pomenuti A. Mol, „i teže prema krajnjoj dihotomiji – širenje skale vrednosti pomoću stereotipnosti“. – Odatle (tumači Kiš Šćepanovićevu priču „Gospodin Goluža“) visoki Goluža – oniski kelner, odatle jedna od najboljih žena – najstariji varošanin – deca itd.“ (s. 281)

Odatle, dodajemo mi, saglasni sa Molom i Kišom, po istoj logici širenja kičerskih stereotipa, u ulici kestenova ne živi niko drugi do profesor Smerdel. Naravno, kičerski stereotipi ne moraju uvek biti u opozicionim parovima. U Kišovoj prozi srećemo bezbroj odrednica (prideva, opisa, poređenja, karakterizacija) koje nemaju nikakvu književnu logiku, nikakvu umetničku motivaciju, i koji stoga završavaju u kiču. Tako:

- -trgovac je nudio robu „okretno, jevrejski“... (s. 18)
- -dok lome kruške „preplanulim rukama“, seljanke „kiselo mirišu na znoj“... (s. 75)
- zvezde padaju „vrtoglavo“... (s. 7)
- -žena se smeška „zagonetno i dvosmisleno“... (s. 20)
- -cveće „buja poslednjom snagom, nekako preterano mirisno“ (s. 40)
- skakavac je „težak i trom“... (s. 40)

Ništa lakše nego navesti primere literarnog kiča u „Ranim jadima“. Trudićemo se da ipak ne preteramo:

- RAT ODNOSI LJUDE, USKRAĆUJE IM NEŽNOST, rat unosi u ljude strah, čini ih nepoverljivim, (s. 107, pod. N. V.)
- Sagnuvši se, on počinje svojim strogim i znalčkim pogledom da ispituje na cveću POGUBNI UČINAK JESENI. (s. 41, pod. N. V.)
- Pošto se upiškio u krevet, književni junak (inače dečak) ovako meditira o tom značajnom događaju: „Prebrodio sam srećno prljavu, mlaku reku koja se PROSTIRE IZMEĐU SNA I ŽIVOTA“. (s. 33, pod. N. V.)
- Zato nije hteo da odmah zovne Mariju, nego je uporno i dalje virio kroz ključaonicu kroz koju je strujala, kao kroz hod-

nik, hladna promaja ČAK ODNEKUD IZ BEZVREMENSKE DALJINE. (s. 18, pod. N. V.)

– Od kestenova, pak, gospođo, vidite, nema ni traga. To je zato, gospođo, ŠTO KESTENOVIM NEMAJU SVOJE USPO-MENE. (s. 14, pod N. V.)

Vredi pogledati i kako modernista Danilo Kiš rešava problem tačke gledišta u „Ranim jadima“. Još dok je čuvao krave, Kišov junak Andreas Sam ima viziju koju nam Kiš otkriva kao „teoriju relativiteta“ vremenskih planova, misteriju tačke gledišta:

(U to vreme još nisam ni pomišljao da ću ikada pisati priče, ali sam pomislio: „Gospode, kako sam nemoćan pred ovim cvećem!“) (s. 61)

Dakle, još pre nego što je i počeo da piše, dečak Sam (budući pisac Kiš, ili koja druga literarna ala), znao je da pisanje nije laka rabota. Kiš koji je u „Času anatomije“ ismejavao konvenciju „sveznajućeg pripovedača“, sada nam odjednom nudi sveznajuće književne likove, i to ne bilo kakve, već dečicu. Polupisмени dečacić A. Sam barata tačkom gledišta bolje i od samog DŽojlsa. To je naučio blenući u cveće, a naročito u ruže iz kojih bije miris sušene aleve paprike. Kišovo poigravanje s tačkom gledišta ne samo da nije umetnički uspelo, već je i banalno. Nije nikakvo čudo što je tekst u kome nam Kiš otkriva „tajnu“ tačke gledišta stavljen u zagradu. Kiš nalepljuje „tačku gledišta“ na svoju priču, kao što se markica lepi na pismo. Jednoj krajnje predvidljivoj, poetski-sentimentalnoj pričici o detinjstvu, Kiš bi da na silu ugradi višeznačnost. No, višeznačnost nije cena koja se prikačinje na proizvod (robu), već nešto

što umetnička tvorevina sobom nosi ili ne nosi. Evo još jednog primera kako Kiš mistifikuje tačku gledišta u „Ranim jadima“:

(Da ostanemo pri trećem licu. Posle toliko godina, Andreas možda i nisam ja). (s. 44)

I ovde je, kao i u prethodnom primeru, tačka gledišta stavljena u zagradu. Zar Kiš zaista veruje da će se čitalac ovde polomiti odgonetajući ko govori ovo što nam on, ovako dubokoumno, stavlja u zagrade!? Nema sumnje, jedno je kreativno ugraditi tačku gledišta u tekst, učiniti je nosiocem značenja, a sasvim drugo koristiti tačku gledišta kao predznak, dosetku kojom se sugeriše da bi se tekst mogao čitati i ovako i onako. No, Kišova knjiga je podjednako banalna bilo da je čitamo kao realističko dočaravanje sveta dečastva, bilo kao fantastičku projekciju piščeve imaginacije, bilo kao preplet stvarnosti i fikcije. Sasvim je svejedno hoćemo li u Kišovoj knjizi videti naglašen autobiografski momenat, ili ćemo ovu priču shvatiti kao proizvod čiste imaginacije koja sa piščevim životom nema nikakve veze. I u prvom i u drugom slučaju, mi ćemo Kišovu knjigu moći da protumačimo u određenom ključu, ali ne i da je doživimo kao umetnički snažnu i ubedljivu.

BAŠTA, PEPEO

Uprkos hronologiji objavljivanja Kišovih dela, “Bašta, pepeo” pre deluje kao nastavak “Ranih jada” nego kao roman koji prethodi “Ranim jadima”. Otuda nije nimalo neobično, već sasvim opravdano, što izdavači Kišovog “Porodičnog cirkusa” smatraju “Rane jade” prvim delom trilogije, a “Baštu, pepeo” drugim delom. Uostalom, i sam Kiš je predložio ovakav raspored u štampanju svoje trilogije (vidi Kišovu napomenu iz 1973. u predgovoru “Porodičnog cirkusa”, Prosveta, 2001). No, iako je “Bašta, pepeo” složenije i umetnički uspeliije delo od “Ranih jada”, ovaj roman je ipak daleko od toga da bi bio značajno književno ostvarenje kakavim ga je proglasila naša književna kritika. Ni ovom knjigom Kiš još uvek ne izlazi iz svog porodičnog albuma. No, Kiš nije u dijalogu sa svojim detinjstvom, on ga samo dočarava. Otuda je osnovni ton ove knjige sentimentalni poetizam koji podseća na spomenare i uvelo lišće. Jednom rečju, ona vrsta literature što su je nekad pisali pisci za „usamljene ženskinje“ što žive po pansionatima. I u „Bašti, pepelu“ naći ćemo sva ona neuspela poigravanja sa tačkom gledišta, kao i u „Ranim jadima“. Ovoga puta, u pitanju je kliše umetnika-otpadnika, individualizam romantičarskog kiča. Evo kako Kiš određuje poziciju naratora:

„Poražen rigoroznošću biblijskih priča, svestan svoje nemoći da se pridržavam svih deset božjih zapovesti, od rođenja pod

žigom roditeljskog greha, namučen katehizisom, koji mi iz stranice u stranicu dokazuje moju grešnost, moj pad, neminovnost moga pada i izvesnost mog pakla, ja se predajem svojim romanima kao što se predajem grešnim mislima, koje ne mogu da oteram, a koje su, merene strogim, drakonskim zakonima poslednjeg suda, ipak manje grešne od dela, od postupaka. Otimam iz romana mora, kopna, nebesa, ljubavi. O živote, o, svete, o, slobodo! O, oče moj!“ (s. 239)

Može li se ovakav odlomak opravdati kontekstom romana u kojem se našao? Može, ako bi bio deo neke komedije, nekog komedijantskog sprdanja sa literaturom i profesijom pisca. No, Kiš u ovom romanu želi da ostvari upravo suprotan efekat, sećanje na detinjstvo i meditacije na teme prohujalog sa vihorom nisu ovde u funkciji nekakve komike, već pozadina na kojoj se projektuje zagonetna i tragična figura glavnog lika ovog romana, Eduarda Sama. Poznat u našoj čaršiji kao veliki stilista, Kiš piše: „Pojavio se iznenada i nestao isto tako brzo i iznenadno, kao zvezda kad pada.“ (96) Ali, ne poredi Kiš svoje junake samo sa „zvezdanom prašinom“, već i sa konkretnijim stvarima: „Gospodin Gavanski, vegetarijanac, dolazio je bučno, hukćući, pušeci se kao vrela viršla...“ (46) Da kojim slučajem Gosin' Gavanski nije bio vegetarijanac, već mesožder, verovatno bi se pušio kao barena rotkva. Ako smo jedno vreme mislili da su genitivne metafore već iscrpljene u poeziji naših nadri-pesnika, onda smo se prevarili. Dok nam je Mira Alečković ostavila lirske bisere poput:

„belo mleko slobode“

„gvozdene ograde želje“
„kameni prag ljubavi“
„sunder zaborava“
„modrica bola“,

dotle nam Kiš, u svom romanu „Bašta, pepeo“, daruje sledeće lirske dragulje:

„ludi šlep naših dana“ (8)
„usijana žiža radoznalosti“ (44)
„bele rukavice gordosti“ (91)
- „jedina svetlost u statusu kvo te mutne jeseni“ (239)

Kad god naši prozaici žele da pišu poetsku prozu, da se inspirišu poezijom, oni uzimaju ono najgore iz poezije, kao da time plaćaju danak za svoj već poslovični prezir prema njoj. Kada bi neko ispisivao u stihovima genitivne metafore kakve nam nudi Kiš, mnogi bi se takvim stihovima smejali. Ali, kada to piše romanopisac, to prolazi, jer, kao što znamo, „roman je matura literature“, a maturant-prozaik valjda zna šta radi.

Svetski pisac D. Kiš gaji posebnu ljubav prema stranim jezicima i stranim rečima u rasponu od latinskog pa do lingue Croata. Kakvim sve jezičkim akrobacijama nije pribegavao Kiš u „Bašti, pepelu!“ „Poslednji dani leta“ nisu drugo do „*bastardi* godišnjih doba“ (14); „vazduh zadobija težinu *zeusovske* zlatne kiše“ (42); poreklo je „*genealogija* krvi“ (69); dečak-narator doživi da ga dečaci iz razreda „*denunciraju*“ (86), a da ga devojčice podržavaju „po zakonu *polarizacije*“ (86); zvono u Ki-

šovoj prozi ne zvoni već mu „zvuk *rezonira*“ (88); a zavodničke reči kojima se služi maloletni junak njegovog romana „pune su vrtoglavog *ambiguiteta*“ (88). Da li je u vreme kad je pisao „Baštu, pepeo“ Kiš čitao omiljenog mu Krležu, pa padao pod uticaj njegovog stila i jezika, ostaće tajna svetske literature. Ili je, potpisujući povremeno ugovore sa zagrebačkim nakladnicima odjednom shvatio da se Zevs ne kaže Zevs nego ZEUS, da se ambigvitet kaže AMBIGUITET, da zvono ne zvoni već REZONIRA...? Nije lako objasniti sve tajne Kišovog književnog stila, pa ćemo nešto ostaviti i za buduće doktorante sa Sorbone i Harvarda.

No vratimo se „Bašti, pepelu“. U Kišovom romanu, dečačke igrarije su ni manje ni više nego „*larpurlartističke*“, a dečak govori „*rafiniranim jezikom peštanskih makroa*“, dokazujući svojoj drugarici „njenu potpunu *ignoraciju* u stvarima izvan okvira uske školske nastave...“ (89) Dečak i devojčica nisu samo otkrivali jedno drugom svoje tajne, već su ih i *demonstrirali* brižno... (91). I dok se oni tako međusobno „*demonstriraju*“, učiteljica Rigo se pravi da ne primećuje ljubav dvoje maloletnih jer se plaši *eventualnih konsekvenci*. (92) Primera ovakvog esperanta ima bezbroj, a u moru bisera valja izdvojiti i sledeće sintagme: „*monstr-film istorije*“ i „*pejzaž paradiza*“ (100). Nad prljavim kariranim stolnjakom, junaci Kišovog romana ne razgovaraju licem u lice, već „*tete-a-tete*“ (151), a u jednom trenutku Kiš će nam ponuditi i ovakav biser: „On je imao svoj veličanstveni *lucida intervalla*“ (154). Jedan od književnih likova želi da po svaku cenu „dezavuiše“ strinu Rebeku (173), a pas zvani Dingo smatra glavnog naratora „od samog početka sebi sličnim, *similis simili gaudet*“ (195). Dakle, pas ne vidi u dečaku nekoga ko mu je bli-

zak i sličan, već nekoga ko mu je „similis simili gaudet“. Ovde je Kiš nadmašio i Krležu jer ovaj poznavanje latinskog nije širio i na životinjski svet.

U bekstvu od realističkog dočaravanja stvarnosti, Kiš nam u svojim romanima često nudi čitavu lepezu književnih postupaka kojima je cilj da relativizuju sliku sveta, kako iz ugla naratora njegove proze, tako i iz ugla književnih likova. Umesto linearnog pripovedanja u kome svaki detalj ima neponovljivu vrednost i funkciju, Kiš nam nudi neizvesnost i neodređenost kako u slikanju predmeta i situacija, tako i u slikanju likova. Ovim relativizmom, veruje Kiš, unosi se u roman neka vrsta filozofske distance, a ujedno se izbegava pozicija sveznajućeg pripovedača. Naravno, cilj nije samo u tome da se izbegne realizam kao takav, već da se ponudi proširenje imaginativnog polja romana, inovacija književne forme. Koliko je Kiš u tome uspeo videćemo ako najpre pogledamo kako ovaj autor koristi poređenje kao jedno od najčešćih stilskih sredstava. Poređenje je posebno značajno u romanu „Bašta, pepeo“, budući da pisac insistira na poetskom viđenju stvarnosti. Evo jednog od tipičnih Kišovih poređenja u kojem srećemo neodređenost kao princip građenja teksta:

„Flaše na policama dremale su svoj popodneveni san, nabijene sunčevim zracima i sopstvenom težinom kao pupoljci ili granate.“

(„Bašta, pepeo“, 151.)

Nema sumnje da ovde pisac nije ni hteo da realistički dočarava sliku stvarnosti. U skladu sa maksimalno poetizovanim svetom svog romana,

Kiš sebi dozvoljava slobode čiji cilj nije u realističkom dočaravanju slike stvarnosti. Nema, naravno, u Kišovoj nameri ničeg lošeg, svaki iole ambiciozniji pisac želi da dosegne originalnost u što većem broju elemenata svoje romaneskne građevine, pa čak i u najmanjem detalju. Kod originalnih pisaca često i nalazimo neku vrstu čudesnog saglasja mikro i makro plana u njihovim književnim tvorevinama. No, vratimo se navedenom odlomku iz romana „Bašta, pepeo“ u kome Kiš poredi flaše sa pupoljcima i granatama.

– Dakle, šta su radile flaše?

– „Dremale su svoj popodnevni san“ (D. Kiš – lektor za srpski jezik u Francuskoj).

– Na šta su flaše ličile?

– Na pupoljke ili granate (već prema izboru).

– U čemu je sličnost između flaša, pupoljaka i granata?

– U tome što su bile „nabijene sunčevim zracima i sopstvenom težinom“.

Eto kako Kiš unosi princip neodređenosti u svoj tekst: najpre „dremanjem popodnevnog sna“, a potom „nabijanjem sunčevih zraka“ što u flaše, što u pupoljke, što u granate, sve dok one, pod teretom Kišove imaginacije, ne „nabiju sopstvenu težinu“. Navedeni odlomak iz „Bašte, pepela“ (a sličnih odlomaka ima na svakoj stranici ovog romana) nema nikakvu književnu vrednost. Ne samo što pisac nije u stanju da nam ponudi originalnu poetsku sliku, već pokazuje zabrinjavajuće nepoznavanje jezika na kojem piše. Nema tog ili-ili u srpskom jeziku kojim se može opravdati „dremanje popodnevnog sna“, ili „nabijanje sunčevih zra-

ka“ u pojedine predmete. „U gramatici nema vkusa, kao ni u aritmetici; nego to treba naučiti i znati“, pisao je Vuk Karadžić.

Princip neodređenosti koristiće Kiš i u opisu svojih književnih likova. Evo kako Kiš portretira E. Sama, jednog od glavnih likova romana „Bašta, pepeo“:

„Sedi tako on, moj otac, u taljigama kraj mlade Ciganke s nabreklim dojkama, sedi kao princ od Velsa, ili, ako hoćete, kao krupije, kao maitre d’hotel (kao mađioničar, kao cirkuski menadžer, kao ukrotitelj lavova, kao špijun, kao antropolog, kao oberkelner, kao švercer, kao kveker-misionar, kao vladar koji putuje inkognito, kao školski nadzornik, kao seoski lekar i, najzad, kao trgovački putnik neke zapadnoevropske kompanije za prodaju žileta)...“ (s. 156)

I ovde se, kao i u prethodno navedenom odlomku, književni lik rastaće u bezbrojnim „kao... kao...“ konstrukcijama koje nam ne nude ništa osim niza slika u kojima nema nikakvog dubljeg smisla, a pogotovo ne književnog. Jer zaista, ako jedan književni lik, u ovom slučaju Eduard Sam, u isto vreme liči na princa od Velsa i na švercera, na ukrotitelja lavova i na kvekera-misionara, mora se postaviti pitanje ima li u Kišovom tekstu ikakvih granica, ikakve umetničke logike. Ovde neće biti na odmet da se setimo jednog odlomka iz Kišovog „Časa anatomije“ u kojem Kiš kritikuje književni postupak Branimira Šćepanovića:

„Šćepanović se čuva kao od žive vatre da u bilo kom detalju, u bilo kojoj reči da neku konkretnu, sociološku, antropološku, etnološku, geografsku ili lingvističku činjenicu, neki mogućni

kod koji bi proizvoljnosti priče nametnuo neku umetničku obavezu, neko nužno, stvaralačko ograničenje. Proizvoljnost pak rađa proizvoljnost.“ (s. 316)

Ali, zar u navedenom odlomku iz „Bašte, pepela“ ima ikakvih socioloških, antropoloških, etnoloških, geografskih ili lingvističkih činjenica? Zar upravo u Kišovoj prozi ne srećemo proizvoljnost koja rađa još veću proizvoljnost? Zar „princ od Velsa“ predstavlja neku značajnu sociološku činjenicu? Zar slika „antropologa“ predstavlja neku značajnu antropološku činjenicu. Zar kičerska predstava mlade Ciganke sa „nabreklih dojka“ predstavlja neku etnološku činjenicu? (Da li to dotična Ciganka ima nabrekle dojke zato što je mlada, ili zato što je Ciganka, pa je samim tim nabreklija od Japanke ili Engleskinje? I kako Kiš – koji za sebe tvrdi da nije sveznajući pripovedač – zna da su Ciganki nabrekle dojke?) Zar slika trgovačkog putnika neke zapadnoevropske kompanije za prodaju žileta predstavlja neku geografsku činjenicu, i u čemu se dotični trgovački putnik razlikuje od trgovačkog putnika neke severnoameričke kompanije za prodaju toalet papira – to valjda samo Kiš zna. Zar izraz „maitre d’hotel“ u navedenom odlomku predstavlja neku značajnu lingvističku činjenicu? Gde se u Kišovom tekstu može naći ikakva umetnička obaveza, ikakvo stvaralačko ograničenje koje on traži u prozi B. Šćepanovića? Ono što srećemo u Kišovom romanu, to je olaka i nekreativna primena nekih načela poetike modernizma. Ako je Kiš verovao da će korišćenjem nekih modernističkih postupaka nužno pisati bolje knjige od nekog realiste, onda se on jako prevario. Poetika jednog pisca ima opravdanja samo ako je kreativno otelovljena u njegovom delu. Svako može biti zagovornik neke poetike, ali malo ko može da napiše vredno

književno delo u kome, između ostalog, prepoznajemo određena poetička načela.

Dok je pisac realista (ili romantičar svejedno) stvarao iluziju da u njegovom romanu ništa nije relativno, te da stoga i najmanji detalj ima svoje nezamenljivo značenje u kontekstu celine dela, dotle nam postmodernista Kiš tvrdi da je sve relativno, i da upravo ta relativnost otvara neslućene mogućnosti u žanru romana. Pogledajmo kako Kiš literarno uobličuje svoju teoriju relativiteta. U jednom od poglavlja svog romana „Bašta, pepeo“, on će nam – njegovim rečima – „ispričati, kao kod starih dobrih pisaca, ljubavnu avanturu našeg junaka“, (Eduarda Sama, N. V.). Još nas Kiš upozorava da je u pitanju jedno „hipotetičko poglavlje“, budući da nikada nećemo saznati „celu istinu“. Elem, u priči koja sledi Kiš kaže da je primoran da se „oslanja na kazivanje nepouzdanih svedoka“. Dakle, dotična „intriga“ o ljubavnim jadima Eduarda Sama sadrži u sebi mnoge mogućnosti, „čuvajući svoju filozofsku neopredeljenost“. Videćemo da „filozofska neopredeljenost“ nije nekakva slučajno skovana sintagma, već da itekako ukazuje na Kišov književni postupak. Konačno, pređimo na stvar: u koga je to bio zaljubljen junak Kišovog romana? Kiš piše:

- „bio je zaljubljen samo u ćerku“ (gospođe Horgoš, N. V.)...
- „bio je zaljubljen u majku“ (gospođu Horgoš, N. V.)...
- „bio je zaljubljen pola u majku, pola u ćerku...“
- „bio je zaljubljen prvo u majku, pa onda, kada je ćerka porasla (i računala u miraz polovinu majčine pekare i kamate), onda i u ćerku, ne izneverivši onu prvu“

- „bio je zatim zaljubljen samo u ćerku, pa se onda predomislilo, jer se pokazalo da je ćerka guskica koja ne zna da čuva ljubavnu tajnu, pa se, prirodno, zaljubio opet u majku...“
- „i najzad (...) nije bio zaljubljen ni u majku ni u ćerku.“

Zaista, kad bi se neke od mogućnosti dotične „ljubavne intrige“ osmislile i kreativno uobličile, ali ne samo zarad efekta „filozofske neopredeljenosti“, već zato što to nalaže kontekst Kišove književne tvorevine, onda bi Kišova dekonstrukcija ljubavnog mita još i imala nekakvog smisla. Za divno čudo, Kiš će ovo ludističko poigravanje sa mogućim raspletima jedne ljubavne intrige nastaviti jednom krajnje linearnom pričom o tome kako je Eduard Sam hteo da pridobije srce gospođe Horgoš tako što je, naspram njene pekare, otvorio jedno lažno i samo za potrebe zavodjenja osnovano preduzeće KOHN&COMP, te kako je potom bankrotirao, pa tri dana lumpovao u kafani tražeći utehe srcu svome. Pročitavši sve ovo, čitalac se pita, kakve veze ima ova jednolinijska priča o ljubavnim jadima Eduarda Sama sa onim drugim, mogućim i tek naznačenim, ali zarad „filozofske neopredeljenosti“ neispričanim pričama koje je Kiš skicirao kao u nekom katalogu? Dakle, Kiš će, već kako mu se čefne, malo ismejavati pripovedanje, a malo će i sam pripovedati kad uvidi da njegovi spiskovi nisu dovoljni da bi se napisao roman. Ako se „božanski point of view“ kod pisca realiste odnosio na ono što je dotični pisac uspeo da otelotvori u tekstu svog romana, kod Kiša se on proširuje i na ono potencijalno i tek nagovešteno, na ono što u krajnjoj liniji nije ni napisano, već je božanskim prstom pisca tek na trenutak dodirnuo u stilu: mogao bih i to, ali neću! Ovom poetikom mogućeg a neostvarenog, Kiš nas primorava da se divimo nečemu što nikada nije ni napisao.

No, koketiranje sa romanesknim mogućnostima, ma koliko bilo poetički svesno, nije isto što i umetničko uobličenje tih mogućnosti. Iako to zvučalo neobično, u Kišovoj prozi se neprestano srećemo sa fenomenom prisvajanja nenapisanog. Kod nas se jedno vreme govorilo o Kišovom prisvajanju tuđih tekstova i ideja. Međutim, Kišov trik prisvajanja čak i onog nenapisanog još uvek nije uočen. Radi se o sledećem: ono što uopšte nije napisano već je tek imenovano pukim nabrajanjem i katalogiziranjem, Kiš nam neprestano predstavlja, bolje reći iluzionira, kao napisano, kao značajan tok njegove proze. No, u Kišovim spiskovima i katalozima nema umetničke neminovnosti koja bi opravdala njegov tobožnji „modernizam“. Nabrajanja, uostalom, nisu izmislili modernisti, njima se koristio još Rable, otkrivajući nam neviđene lepote jezika i humora. Kod Kiša, nabrajanje je samo način popunjavanja tanane prozne konstrukcije kako bi se romanu povećao broj stranica, pa samim tim i cena.

No, vratimo se ključnom liku romana „Bašta, pepeo“, Eduardu Samu. Kiš je ovom liku prikačio maltene sve osobine koje jedan čovek može imati. Otac (E. Sam) je prognani Jevrejin ali i čovek koji voli da dominira nad drugima (naročito nad svojom familijom), brižni otac ali i boem koji zna da zaboravi na svoje bližnje i po nekoliko godina, vešti trgovac ali i romantičar koji voli da ćaska sa drvećem vraćajući se sa svojih pijančenja, preispoljna lenčuga ali i čovek sa smislom za reklamu i trgovinu. Problem je, međutim, u tome što se karakter jednog književnog lika ne može dočarati pukim nabrajanjem njegovih osobina ili njegovih potencijalnih identiteta. Ono što je nedoslednost i nemotivisanost u slikanju E. Sama, Kiš želi da nam predstavi kao složenost karaktera njegovog književnog junaka. Lik oca – kako ga je naslikao Kiš – ne zna za dramu

svesti, za patnju, za dvoumljenje, koji bi ga učinili složenim. Naravno, može se reći da je on dat iz ugla naratora („spolja“), ali to ništa ne menja. Složenost karaktera nije u skupu osobina, već u doživljaju tih osobina. Očev doživljaj sveta u „Bašti, pepelu“ i ne postoji, a narator („sin“) je više dao katalog očevih osobina negoli svoj doživljaj tih osobina. On ne proživljava složenost očevog karaktera već ga utvrđuje sa distancom gotovo neutralnog posmatrača. On je posmatrač očevog života, a ne njegov sagovornik. Otuda u ovom romanu nema dijaloga. Narator (mlad čovek) govori o ocu poput udovice koja se seća svog odavno upokoženog muža. Sećanje na oca ovde je stvaranje iluzije dijaloga sa ocem. Sećanje je uvek pomalo sentimentalno, stvarni dijalog je nepredvidljiv. Kiš beži od drame dijaloga, a voli proizvoljnost sećanja.

Svaku osobinu E. Sama Kiš je naslikao posežući za klišeima. Ako je to bilo boemstvo, onda je on naslikan kao pijanac, romantik, čovek bez smisla za praktičnu stranu života. Ako je slikan kao trgovac, onda je imao sve osobine trgovca: snalažljivost i probojnost. Ako je slikan kao neradnik, onda je imao sve osobine preispoljne lenčuge, itd. Klišeima je naročito obeležena najvažnija karakteristika ovog lika: jevrejsko poreklo. Sve što E. Sam u ovom romanu čini je „mojsijevsko“, „proročko“, „biblijsko“, „apokaliptičko“. Ovde je već vrag odneo „filozofsku neodređenost“. Kad je u pitanju jevrejski identitet njegovih književnih likova, tu nema ničeg neodređenog, tu se po pravilu radi o tragičnim sudbinama, a tragika se – naravno – ne može graditi na „filozofskoj neodređenosti“ o kojoj nam je Kiš, u istom romanu, tako slatko pevao, kao o nekom svetom načelu modernističke poetike. Dakle, srećemo se sa jednom dihotomijom koje Kiš možda nije bio ni svestan, a kamoli bio spo-

soban da je na umetnički način osmisli. Princip unošenja neizvesnosti i neodređenosti pokazuje se kao pogodan za slikanje onih manje važnih slojeva značenja (situacija i likova) u njegovom delu. No, kad je reč o glavnim likovima, koje Kiš po pravilu vidi kao uzorke tragične sudbine čitave jedne rase, tu već nema nikakve neodređenosti, tu prestaje svaki ludizam, svaka teorija relativiteta, i počinje tragika istorijskih činjenica prema kojima Kiš gaji isto ono strahopoštovanje koje su prema istorijskim istinama gajili i pisci soc-realisti. To što Kiš veruje u neke druge istorijske istine nego pisci realisti, ne menja suštinu: u oba slučaja umetnička imaginacija moraće da napravi kompromis sa istorijskom istinom koja joj prethodi.

Opisujući očev poduhvat sastavljanja međunarodnog reda vožnje, Kiš piše: „U tom rukopisu bili su povezani u jednoj *mojsijevskoj* idealnoj (pod. N. V.) crti najudaljeniji gradovi i ostrva.“ (50) Ako je verovati Kišu, dotični red vožnje bi „mojsijevski“ povezivao ne samo najudaljenije gradove, već bi vozovi šibali i s jednog ostrva na drugo. Zaista originalno. No, ostavimo sada detalje. Na sledećoj stranici „Bašte, pepela“, Kiš će nas opet podsetiti da je sastavljanje ovakvog „Reda vožnje“ bio „mojsijevski posao“. (51) „Mojsijevsko“ i „idealno“ su dakle sinonimi, a sve u vezi sa sastavljanjem reda vožnje! Čega god se otac dotakne, svaki njegov čin u romanu ima tu snagu (značaj) nečeg mojsijevskog, ne na osnovu njegovog ličnog delovanja, već na osnovu činjenice o njegovom poreklu. Njegovo poreklo (u ovom slučaju jevrejsko) je osnovna vrednost i domet svake njegove akcije. Skupivši neophodnu svotu za početak rada na redu vožnje međunarodnog saobraćaja, otac je najzad počeo sa sastavljanjem predgovora. I, gle čuda, i ta prva rečenica u dotič-

nom predgovoru svoj nastanak ne duguje nikom drugom do gospodinu Mojsiju lično: „Ta mu je veličanstvena misao, to genijalno pitanje sinulo u glavi kao Mojsiju glas iz zapaljenog žbuna“ (53).

Ne samo kada radi, već i kada dangubi, otac je kao pupčanom vrpcom vezan za svoje poreklo koje ga definiše: „Moj otac je, danima, uporno, sedeo pored kočijaša, kao svrgnuti ruski knez, odjednom neka-ko čudno lucidan, patetično svestan da ispunjava svoju sudbinu ispisanu u genealogiji njegove krvi, u proročkim knjigama.“ (69, pod. N. V.) Zašto bi neko čija je sudbina zapisana u semitskim proročkim knjigama ličio na „svrgnutog ruskog kneza“, to samo Kiš zna (da nije ovo poslednji mig u pravcu „filozofske neodređenosti“, poslednje zbogom modernističkom postupku koji sada ustupa pred ozbiljnim temama istorije?). Ovde se opet izrazi „genealogija krvi“ i „proročke knjige“ javljaju kao sinonimi. Dakle, nimalo modernistički, ovde je poreklo istovetno sa krvlju, krv sa religijom, a religija sa pojedinačnom sudbinom. Dalje, u „Bašti, pepelu“ čitamo: „Jer, nema sumnje, očevi su solilokviji bili genijalni poput proročkih knjiga, to su bile apokaliptičke parabole...“ (127) Umesto da stvara književni lik, Kiš ga tumači. Ono što Kiš govori o liku oca trebalo bi da zaključi sam čitalac. No, činjenica da Kiš žuri da nam ovaj književni lik uvek objasni, svede na njegovo poreklo, govori da je on više gonjen nekim politikantskim nagonom negoli književnim. Nema sumnje da je Kiš hteo da lik Eduarda Sama oboji izvesnom ironijom. No isto tako nema sumnje da se ironija ne može graditi na već otrcanim klišeima koji odišu dnevnom politikom. Ako bi neki srpski pisac u svakoj drugoj rečenici svog romana svoje književne likove dovodio u vezu sa Svetim Savom, onako kako to Kiš svoje književne junake dovodi u vezu

sa Mojsijem, Kiš bi ga proglasio zatucanim čovekom. I bio bi u pravu, jer se nijedan čovek, a pogotovu ne književni lik, ne može svesti na jednu jedinu mustru. No, kada u svojim romanima D. Kiš svoje književne likove svodi na njihovu rasu, veru, genetiku – onda se od nas očekuje da u tome vidimo „svetsku prozu“ krajnje plemenitih namera.

Ako se ima na umu do koje mere je u slikanju očevog lika Kiš insistirao na klišeima o Jevrejinu (prognanom, lutalici, nestalnom, snalažljivom ali ujedno prokletom i tragičnom), onda nije nikakvo čudo da i sam jevrejski narod, Kiš slika na jedan način koji nema mnogo veze sa literaturom. Govoreći u jednom trenutku o odnosu čoveka i psa, o njihovoj međusobnoj ljubavi, ali i antagonizmu, otac prorokuje: „... I tada, u to nema sumnje, verni pratilac čovekov uništiće poslednjeg predstavnika dvonožaca, rastrgnuće ga u paramparčad, završivši tu borbu, osvetivši to ropstvo, to sramno robovanje koje traje već hiljadama godina, *kao robovanje sinova Izrailjevih.*“ (204) Isti D. Kiš, u svom „Času anatomije“, tvrdio je da „istinitost počiva, kao i prikazivanje karaktera i logika događaja (i to je poznato još od Aristotelove *Poetike*, IX i XV), na *verovatnom*, na *nužnom*, na *mogućnom*... (294) Zaista, čitajući navedeni odlomak iz „Bašte, pepela“ u kojem Eduard Sam primećuje da je sudbina Izrailjevih sinova istovetna sudbini pasa, mi se pitamo – a pitao bi se i neko ko nije čitao Aristotela – šta je u ovom poređenju *verovatno*, *nužno* i *moguće*? Nije ni verovatno ni moguće da sudbina jedne ljudske skupine bude slična, a kamoli istovetna, sa sudbinom jedne životinjske vrste, a još manje to može biti nužno. Nema sumnje da bi banalnost ovakvog poređenja bila umanjena ako bismo ga pripisali piščevoj nameri da u portret Eduarda Sama unese izvesnu dozu humora. No, ako je tako, mi

se pitamo da li je humor nešto bitno u kontekstu ovog romana ili pak periferno. Nama se čini da je u pitanju ovo drugo, da učinak humora u navedenom odlomku, a i u romanu kao celini, nije dovoljan da bi umanjio opšti utisak banalnosti. Uostalom, kakvog bi smisla imalo terati šegu sa patnjama Izrailjevog plemena ako je glavni junak zamišljen kao lik koji će i sam doživeti tragičnu sudbinu? Slično flertovanje sa humorom, nalazimo i u romanu „Peščanik“, preciznije rečeno u onom delu tog romana koji je pisac naslovio „Traktat o krompiru“. I tu nam Kiš, u jednom tobože humornom maniru protura opšta mesta o „ugroženoj rasi“:

„Došla su vremena kada moramo misliti o sebi iz aspekta života i smrti, ne kao obične individue, nego iz aspekta čitave svoje rase, tog božanskog korova zemlje, raseljene po svetu, raširene po svim kontinentima, baš kao i taj nesrećni krompir (*solanum tuberosum*) koji je potekao iz dalekog mraka istorije i zemlje, no čiji se opstanak ne dovodi više u pitanje, KAO NAŠ (pod. N. V.) sve dok na svetu bude bilo gladnih usta i dok bude zemlje.“ („Porodični cirkus“, Prosveta, 2001, s. 391).

Ma koliko Kišovo poređenje jevrejske rase i krompirove sorte moglo izgledati kao poigravanje sa jednom velikom temom istorije i literature, Kiš se ovde nimalo ne igra, već nam, zloupotrebljavajući humor kao literarno sredstvo, saopštava, kroz literaturu pa na mala vrata, da je opstanak jevrejske rase doveden u pitanje. Ako je verovati Kišu, Jevreji će nestati, a krompir preživeti. Čovek se pita: šta je sa nama ostalima? No, Kiš i na takvo pitanje ima odgovor: „I, vidiš, danas, dok prosjačim taj krompir, ne mogu da se ne setim te čudesne sličnosti između krompira i

čoveka, I, S DRUGE STRANE, DOZVOLITE, IZMEĐU KROMPIRA I JEVREJINA.“ (pod. N. V. 392) Čitalac se sada nalazi u čudu: zašto je Jevrejin s jedne strane, a čovek s druge? Da li Kiš želi da kaže da Jevrejin nije čovek? Ili da je Jevrejin, ako je verovati Talmudu, nešto iznad čoveka (goje)? No, Kišove futurističke vizije, koje se kreću u rasponu od proročkih buncanja do folklora jednog Deda Miloja, tu se ne zaustavljaju. On nam dalje otkriva: „Ali zašto je krompir dugovečniji od nas, gospodo? Da li zato što smo mi, što je čovek, savršeniji od njega?“ (Čitalac će pomisliti, najzad smo svi mi, Jevreji ili ne, ipak ljudi...). No, Kiš nastavlja: „Što se NAS TIČE, mislim da je od NAS, od VAS, dugovečniji i savršeniji i da će NAS, dakle, nadživeti; nadživeće veliku kataklizmu.“ (pod. N. V., s. 392) Ako nas je na početku navedenog odlomka Kiš plašio tvrdnjom da će Jevreji nestati a krompirova sorta preživeti, sada nas teši tvrdnjom da ćemo svi nestati, a krompir jedini preživeti. Krompiru svaka čast na snalažljivosti! Ali, ako ćemo svi mi zajedno sa Jevrejima nestati, kako to predviđa Kiš, u čemu je onda tragika Jevreja nešto posebno, nešto iznad naše tragike? Kiš nas ostavlja bez odgovora.

Ovde je neophodno reći i nekoliko reči o jevrejskim likovima u Kišovom delu. Najpre valja istaći da je Kišov literarni postupak (unošenja „filozofskih neopredeljenosti“ i neizvesnosti u tekst) u potpunom neskladu sa njegovom ličnom ideologijom – željom da se svedoče neke istorijske istine kao nepobitne. Ako je istina holokausta nepobitna istorijska činjenica kako to svedoči Kiš, kako se onda uopšte može biti „filozofski neopredeljen“ (slobodan) u odnosu na nju? Kakvog smisla, osim dekorativnog, ima ludizam u jednom delu u kojem je jedna istina veća od svih drugih? Istorijska istina (stradanje Jevreja ili koja druga) je

jedno, a umetničko prikazivanje te istine u književnom delu nešto drugo. To Kiš zaboravlja pa nam, poput nekog socrealiste, nudi istorijske istine kao svoje literarno otkriće. Kako nam to otkrivaju njegovi poetički i polemički tekstovi, Kiš je zaista verovao da je njegovo književno delo neosporno u onoj meri u kojoj su neosporne i istorijske istine o kojima je izabrao da svedoči.

PEŠČANIK

Roman „Peščanik“ predstavlja treći i završni deo Kišovog porodičnog ciklusa. Ovde ćemo se, umesto naše analize dotičnog romana, koja u smislu vrednovanja Kišove proze ne bi donosila ništa što o Kišovoj prozi već nismo rekli, osvrnuti na kritički prikaz engleskog izdanja „Peščanika“ iz pera engleskog pisca Gabriela Josipovici-ja. Ovaj prikaz je zanimljiv iz dva razloga: najpre, zato što Josipovici razmatra odnos sadržine i forme u Kišovom delu neopterećen političkom aumom Kišovih romana; drugi razlog je u kritičkom sudu o Kišovom romanu, sudu u kome su ozbiljni argumenti najzad zamenili navijačke strasti iz vremena polemike sa Jeremićem, one strasti kojima su strani pisci i kritičari bili još podložniji nego naši. Polemika sa Jeremićem i nekolicinom beogradskih pisaca imala je na Zapadu isključivo političku auru. Oni zapadni dušebrižnici i plemenite duše koji su ćutali kad je kod nas „Goli Otok“ radio punom parom, kada je šikaniran Dragoslav Mihailović jer je o dotičnom otoku progovorio, kada su u „cvijetu međunarodne suradnje“ s Jugoslavijom zabranjeni roman Predraga Ćudića i pesme Gojka Đoga (o hapšenju da i ne govorimo), našli su se odjednom pozvani da se zalažu za slobodu umetničke reči na našim prostorima čim je pala prva kritika na Kišov račun. I dok su talmudski, francuski i ini nacionalisti branili Kiša od srpskih nacionalista, Kiš je – na mala vrata – postajao priznat kao pisac, a da se niko nije ni bavio ozbiljnijom analizom njegovih dela,

već samo njegovom biografijom. A kad je već postao „veliki“, POSLE SE – kako bi to rekli neki neuki ljudi koji nisu čitali Kiša – ZABORAVILO kako je postao veliki.

Kod nas se uvek ističe kako je Kišova proza na Zapadu jednoglasno prihvaćena kao značajan doprinos istočnoevropskom romanu, a i modernom romanu uopšte. Tekst koji je pred nama pokazuje nam da ni na Zapadu nisu baš svi slepi. Svoj tekst (objavljen u listu *Times Literary Supplement*, London, 1991, jan. 11, s. 17), Gabriel Josipovici počinje osvrtom na Faberovo izdanje Kišovog „Peščanika“. Na koricama ovog izdanja, čitamo kako je u „Peščaniku“ ozbiljnost teme Kišovog romana praćena bogatom inventivnošću Kišove proze. Josipovici primećuje da je ovakvo razmišljanje krajnje neobično, barem iz ugla klasične doktrine „odgovarajućeg stila“, po kojoj ozbiljna tema zahteva ozbiljan stil. Može li se u delu čiji autor traga za inventivnošću stila izraziti ozbiljnost tematike (tragika ljudi nestalih u Drugom svetskom ratu, N. V.)? Josipovici postavlja pitanje: „Može li se ovakva estetika opravdati?“ Pa nastavlja:

„Čitajući Kišovu knjigu, čitalac shvata sa kakvim se problemom suočio pisac komentara na koricama knjige. Tema, koliko se ona uopšte može izdvojiti, zaista je mračna: ništa manje nego pogrom Jevreja u Srednjoj Evropi od strane nacista. Danilo Kiš je odlučio da ovu temu prikaže na primeru nevesele pojave sredovečnog Eduarda Sama, nižeg činovnika mađarske državne železnice. Verovatno je osećaj nemoći da osmisli svoju priču naveo Kiša da život svog junaka ispriča mešavinom stilova: preciznim opisima onoga što je naizgled banalno, spiskovima

imena, traktatom o istoriji krompira, pitanjima i odgovorima iz policijskih istraga. Na žalost, Kišov roman me ni u jednom trenutku nije podsećao na nepotkupljivu stvarnost surovih činjenica, već na literarne postupke drugih pisaca: Rob Grijeove bezlične opise; Nabokovljeve igre sa vremenom, memorijom i sintaksom; Džojsov stil pitanja-i-odgovora iz pretposljednog poglavlja „Ulisa“; Ginter Grasove enciklopedijske opise hrane; Kunderina razmišljanja o ključnim trenucima evropske istorije; Penžeov nemilosrdan a ipak duhovit istražni postupak iz njegovog „Inkvizitora“; Beketove bicikle i njegove kljaste bicikliste; Perekov postupak.

Kod pomenutih pisaca specifičnost stilova i tema odgovara osobenom viđenju sveta, originalnom rešenju problema kako da se iskaže nezrecivo. Kod svih ovih autora očigledna je briga za čoveka, bilo da se ona izražava kroz književne junake ili kroz naratora. U „Peščaniku“, mešavina proznih postupaka ukazuje na piščevu sklonost ka igri, ali ta igra ne uspeva da čitaoca ozari ili uzbudi, već ga ostavlja razdraženim. Ako je u ovom romanu ubijen vojnik, onda je to neminovno u trenutku dok vrši nuždu; ako jabuka padne na Njutnovu glavu, to je u trenutku kada Njutn obavlja istu radnju. Iako je piščev cilj verovatno bio da ukaže na prevlast tela i njegovih funkcija, jedino što nam on ovde otkriva je siromaštvo njegove stvaralačke imaginacije.

Nema sumnje da je osećaj bola u osnovi Kišovog stvaralaštva. ALI, PATNJA I PLEMENITE NAMERE U UMETNOSTI NISU DOVOLJNE. Kiš, koji je preminuo 1989, proglašen je od mnogih značajnim romanopiscem, ali ja se pitam DA NISU ONI POMEŠALI PIŠČEVE NA-

MERE SA NJEGOVIM DELOM? U ovoj knjizi u svakom slučaju (za koju njegov izdavač tvrdi da je remek delo), Kiš se otkriva kao NE-SPRETNI IMITATOR KOJI UOPŠTE NIJE NI SHVATIO IMPLIKACIJE ONOGA ŠTO JE IMITIRAO.“ (pod. N. V.)

KIŠ I KNJIŽEVNA KRITIKA

Kiš je u „Času anatomije“ uložio dosta truda da dokaže da kod nas i nema književne kritike, odnosno da je sva naša kritika „jeremićevska“, i da, kao takva, ona predstavlja delovanje jednog klana koji se bavi otimanjem književnih nagrada, a ne stručnim procenjivanjem književnih dela. Odgovarajući na primedbu Dragana Jeremića da njegovo delo „Grobница za Borisa Davidovića“ svedoči o ozbiljnoj stvaralačkoj knjizi, Kiš piše:

„Reći za pisca da je zapao u „psihološku krizu“ u trenutku kada kritika piše o njegovoj knjizi ono što piše – da predstavlja „prodor u novo“, „značajan moralni gest“, da je „nesvakidašnji trenutak naše proze“, da „otvara izvesne nove tematske i estetske tokove“ u srpskoj književnosti, itd. itd. – to znači ne voditi računa o osnovnim normama književnog i kritičarskog morala, to znači biti književničkim švindlerom.“ (Čas anatomije, s. 189)

No, čak i ako je Jeremić znao za pozitivne kritike Kišove knjige, pa ih iz ovih ili onih razloga nije pomenuo, to još uvek ne znači da on nema prava na svoje mišljenje o Kišovoj knjizi. To što Jeremić ne uvažava mišljenja ostalih kritičara, ne znači da je on „švindler“, kakvim ga krsti Kiš. Reciklirati tuđa mišljenja i tuđe ocene nekog književnog dela – što

Kiš preporučuje kao model književne kritike – bilo bi mnogo više prevarantski. Ako bi predmet Jeremićeve analize bio „Srpska kritika o Danilu Kišu“, onda bi prećutkivanje pozitivnih kritika i iznošenje samo onih negativnih svakako bilo nestručno, ako ne i zlonamerno. No predmet Jeremićeve kritike nije studija recepcije Kišove knjige, već samo Kišovo delo, konkretno: „Grobnica za Borisa Davidoviča“. Kiš prebacuje Jeremiću što ne navodi i pozitivne odjeke na njegovu knjigu, a ni on sam nigde ne navodi imena tih značajnih književnih kritičara koji o njemu misle sve najbolje. Ono što Kiš navodi iz književnih kritika o njegovom delu, to su ona opšta mesta, najbanalniji klišeji koje smo već bezbroj puta čuli i povodom knjiga drugih autora. Evo šta je, po mišljenju Kiša, Jeremić zaboravio da uzme u obzir kao vrednosni sud o njegovoj knjizi. Kišova knjiga, po mišljenjima anonimnih velikana srpske kritike predstavlja:

- „prodor u novo“
- „značajan moralni gest“
- „nesvakidašnji trenutak naše proze“ (Ovde je za divno čudo Kiš zadovoljan time da bude pripadnik naše proze. U trenutku kada ga hvale kao „našeg“, on je potpuno zaboravio da nije naš, već svetski pisac.)
- „otvara izvesne nove tematske i estetske tokove“ ...

Dakle, ko god ne uvažava ovakva genijalna otkrića srpske kritike o Kišovom delu, on ne može biti drugo do „književni švindler“ i „književna bagra“. Kiš priznaje da je književna kritika nešto značajno samo kada izgovara pozitivne sudove. Može ona vitlati opštim mestima (poput već navedenih) koliko hoće, može prežvakavati tuđe sudove, sve to je još uvek – veruje Kiš – ne čini nestručnom. Može se praviti da nikakve dru-

ge kritike i nema (na primer negativne), pa opet ne biti švindlerska. Kiš je najpre tvrdio da je celokupna srpska kritika u vlasti jeremićevskog klana. Sada nam, odjednom, kako bi pobio Jeremićeve sudove, navodi mišljenja drugih kritičara koji o njegovom delu misle sve najlepše. Što zapravo znači da srpska književna kritika nije nimalo monolitna kako ju je već prikazao. Ako je bilo i onih koji su pozitivno mislili o njegovoj knjizi, onda je njegova teza o „jeremićevskoj kritici“ čista manipulacija. Zaista, po čemu je reagovanje srpske kritike na Kišovu knjigu, u rasponu od pozitivnih kritika pa do negativnih, različito od reagovanja te iste kritike na bilo koju drugu knjigu? Dakle, kada želi da se prikaže žrtvom srpske književnosti kritike i srpske sredine uopšte, Kiš tvrdi da je jeremićevska kritika ono dominantno u našoj kulturi, da ona oličava većinu, normu. Istovremeno, kada želi da odbrani literarnu vrednost njegove „Grobnice za Borisa Davidoviča“, Kiš ističe da je odjek na ovu knjigu, kao i na njegova prethodna dela, bio više nego pozitivan. (vidi, „Čas“, s. 189) Kiš je, već kako mu zatreba, čas žrtva neprosvećene srpske kritike i njenih provincijskih pogleda, a čas pisac koji od te iste kritike ubira zaslužene pohvale.

Vredi ukazati na još jednu Kišovu manipulaciju u vezi sa terminom jeremićevska kritika. Ono što Kiš podrazumeva pod ovim pojmom ne odnosi se toliko na određene kritičare, već na određeni tip kritike, one koja uzima sebi za pravo da negativno sudi o nekom književnom delu. Dakle, kada su D. Jeremić i drugi kritičari hvalili njegove prve prozne pokušaje, Kiš se nije žalio na „jeremićevsku kritiku“, niti je tvrdio da tako nešto postoji. Tvrdeći u svojoj polemici sa Jeremićem da mu je jeremićevska kritika uvek bila za petama, Kiš zaboravlja neke od značajnih

činjenica svoje spisateljske biografije. I kada se Kiš čudi zašto mu zameraju književni postupak primenjen u „Grobnici za B. D.“, kad su mu taj isti postupak hvalili u „Mansardi“, onda on samo otkriva nostalgiju za onim davnim vremenima kada je celokupna srpska kritika, pa i jeremićevska, dočekivala njegova dela uz tamjan i crkvena zvana.

Da Kiš nije u stanju da vodi civilizovan dijalog sa svojim kritičarima, da nije u stanju da razgovara ni o jednoj temi bez podmetanja i izvrtanja onoga što drugi govore, neka posluži još jedan primer. Evo kako Kiš odgovara jednom piscu koji mu je zamerio zbog preuzimanja jednog poduzetog citata iz Manovog „Čarobnog brega“ u njegovoj „Mansardi“:

„Tako je, velim, ovaj moj „neprijavljen“ tekst prošao (sad tek shvatam) bez težih posledica po mene, osim što mi je jedan ondašnji književni činovnik, ondašnji i sadašnji, prebacio, između ostalog, da svom mladom junaku nasilno trpam u usta francusku frazu, „tako da imamo nekoliko stranica teksta na francuskom jeziku, što deluje odurno i nedopadljivo!“ – „Odurno i nedopadljivo!“ Tako će, eto, naša jeremićevska kritika pronaći „šta je, odakle, u kojoj meri i u koje svrhe preuzeto!“ Manov dijalog, na francuskom, jedan od najboljih u „Čarobnom bregu“, deluje „odurno i nedopadljivo“, jer naši jeremićevski kritičari ne čitaju beletristiku i ne znaju, dakle, logično, ništa o literaturi.“

(„Čas anatomije“, s. 138–9)

Avaj, Kiš ovde ne pokazuje nekakvo duboko razumevanje literature, kako se to njemu čini, već otkriva fetišistički odnos prema njoj. On sa-

svim iskreno veruje da ono što je „najlepše“ u Manovom romanu, nužno mora biti i jedno od najlepših mesta u njegovom delu. Ako bi tako bilo, onda literatura ne bi ni bila drugo do reciklaža, pa bi umesto delima, u književnost ulazili citatima. Tvrditi da jedan te isti odlomak, u ovom slučaju Manov dijalog, može da ima istu ulogu, pa i istu književnu vrednost u dva različita književna dela, to može samo Kiš. Pošto se dotičnom kritičaru nije svidela upotreba Manovog dijaloga u Kišovom delu, Kiš će ga najpre lišiti imena nazivajući ga „činovnikom“, da bi ga najzad ocrnio kao „jeremićevskog kritičara“?! Pri tom, Kiš potpuno falsifikuje kritiku dotičnog kritičara, jer ovaj ne osporava vrednost Manovog dijaloga u Manovom delu, što mu Kiš podmeće, već NAČIN UPOTREBE TOG DIJALOGA U PROZI DANILA KIŠA. Drugim rečima, on kritikuje, dovodi u sumnju, Kišov književni postupak. Kiš mu na to odgovara da onaj ko ne voli Mana, ne zna ništa o literaturi. Kritičara koji je pročitao ne samo Mana već i Kišovu knjigu, i ne samo pročitao već o njoj i pisao, Kiš naziva čovekom koji „ne čita beletristiku“. Zaista nečuveno!

U „Času anatomije“, Kiš je tvrdio da su dokument i fikcija u njegovim romanima do te mere prepleteni da je svako njihovo razdvajanje, radi traganja za izvorima njegove proze, jalov posao. Osvrćući se na još jednog člana Jeremićevog klana, ovoga puta francuskog državljanina, slavistu i prevodioca Žana Deska, Kiš svedoči:

„I ako sam Žana Deska, kao potencijalnog prevodioca moje knjige, uputio u te tehničke pojedinosti to je bilo samo zato što sam želeo da mu otkrijem način funkcionisanja te proze,

(„način funkcionisanja“ – kao da se radi o mašini za pranje veša, N. V.), da ga uputim u tajne tog metoda „*gde su autentične i dokumentovane činjenice neprepoznatljivo izmešane sa apokrifnim*“ (Man povodom „Lote“ u Vajmaru), kako ne bi i on tražio u enciklopedijama ime A. A. Darmolatova, kao što je to činio onaj nesrećni beogradski kritičar.“ (Čas anatomije, s. 119–20)

Tvrditi da bi „neupućeni“ Žan Deska išao da pretura po enciklopedijama i u njima traži ime jednog od junaka Kišovog romana, predstavlja tipično Kišovo podmetanje. Zaista, ako su autentične činjenice u njegovoj prozi „neprepoznatljivo izmešane“ (kad ne citira dijaloge iz Manovih romana, Kiš citira Manove poetičke tekstove, verujući da time objašnjava i svoju, „originalnu“ poetiku) u jednu novu umetničku celinu, i ako je to „mešanje“ ostvareno na umetnički ubedljiv način, zašto bi iko išao da pretura po enciklopedijama i traži junake Kišove proze u njima? Ako su u Kišovoj prozi dve vrste izvora neprepoznatljivo izmešane, zašto bi onda Deska morao da ih razlikuje, i kakve to veze ima sa prevodeњem? Kišova tvrdnja da jednog profesionalnog prevodioca, uz to još i slavistu, treba inicirati u nekakve više tajne spisateljskog zanata, kao da je „Grobница za Borisa Davidoviča“ prvo delo u istoriji literature koje spaja činjenice sa apokrifom, zaista je tragikomična. Svoju ispovest Kiš nastavlja u tonu toliko potresnom da je ne preporučujemo čitaocima koji „pate od srca“:

„Pri tom sam mu naveo činjenicu da nisam hteo, ni smeo, da se u ovoj tako delikatnoj temi služim izmišljenim zločinima ni na nivou fabule, nego da sam za sve te događaje opisane u pri-

čama imao autentičnu podlogu, pa i za onu monstruožnu priču o ubijanju dvojice mladića u prisustvu Novskog. A to što je Žan Deska, slavistički intimus slaviste Nedeljkovića, to shvatio onako kako je shvatio, to jest kao uvredu svoje slavističke časti, jer on kao slavista smatra, zajedno sa Nedeljkovićem, da su „slavističke činjenice“ njihova lična prćija i da tu meni nema pristupa – to je već stvar patologije svakidašnjeg (književnog) života!“

(Čas anatomije, s. 120)

Zašto je Žan Deska Kišovo objašnjenje sopstvene knjige „shvatio kao uvredu svoje slavističke časti“, Kiš nam ne kaže. Vrlo jeftinim trikom, Kiš želi da nas ubedi kako je on u nekom velikom sukobu sa slavistima. Čitalac se pita: šta bi mogao biti povod sukoba između jednog pisca kao što je Kiš, i profesionalnog prevodioca kao što je Žan Deska? Umesto da nam kaže šta je Deska zaista mislio o njegovoj knjizi i njegovom književnom postupku, Kiš nam tvrdi da Deska misli isto što i njegov „slavistički intimus“ Nedeljković. Kako je Kiš saznao šta ova dvojica intimusa misle, on koji sa njima nije bio intimus, ostaće zauvek tajna ne samo naše već i svetske literature. Čovek bi pomislio, sad će nam Kiš najzad otkriti šta Nedeljković misli. Ali, ne lezi vraže, umesto da najzad saznamo šta Nedeljković misli o Kišovoj knjizi, Kiš nam otkriva kako Deska i Nedeljković misle da su „slavističke činjenice njihova lična prćija“. I tako u krug, dok se čitaocu ne smuča od Kišovih palanačkih dovijanja. Ako je verovati Kišu, ispada da mu izvesni „slavistički intimusi“ zabranjuju da u svojoj literaturi koristi izvesne činjenice, kao da te činjenice

nisu već iskorišćene i publikovane u istom onom književnom delu koje je i povod ovoj raspri sa dotičnim slavistima!

Kiš je među Srblijima vaznošen ne samo kao tvorac prozних sočinenija, već i kao vrsni polemičar, pa ovde neće biti na odmet da ukažemo na metodu Kišovih polemika, koju nam tako jasno otkrivaju i navedeni odlomci iz njegove knjige „Čas anatomije“. Polemišući sa jednom osobom, Kiš tu osobu povezuje sa nekom drugom, pa onda nastavlja da raspravlja sa tom drugom osobom, praveći tako iluziju da odgovara onom prvom kritičaru. Tako, Žan Deska misli ono što misli o Kišu ne zato što ima svoje mišljenje, već zato što je „slavistički intimus“ Nedeljkovića, pa tako Nedeljković, ovim Kišovim manevrom, postaje odgovoran za ono što Deska misli, kao što je majka odgovorna za ponašanje svog deteta. Napadajući jednu profesiju (prevodilaštvo na primer), Kiš će je odmah povezati sa drugim profesijama, pa će, umesto dijaloga sa jednim prevodiocem, raspaliti po svim mogućim profesijama zajedno, jer nema te profesije koja se nije ogrešila o Kišovo delo i tako mu dala povoda za mržnju. Služeći se ovakvim i sličnim trikovima, Kiš je zloupotrebio polemiku kao književni žanr. Kad ne podmeće, ili ne izmišlja konspirativne aktivnosti međunarodne književne mafije koja mu radi o glavi, Kiš se uglavnom koristi pogrđnim izrazima i psovkama. Ali, Kiš nema svojih psovki, sve njegove psovke su iz naroda, iz istog onog naroda kojeg Kiš prezire, ali bez čijih psovki ne bi umeo da iskaže svoju poetiku svetskog pisca.

KIŠ I PUBLIKA

Pisci nam ne govore često o svojoj publici, pogotovu ne o publici koju imaju na umu kada pišu svoja dela. Kiš je tu izuzetak, on nam u „Času anatomije“ krajnje otvoreno i iskreno priznaje da on ne piše za neku njemu nepoznatu publiku, već za jedan jasno definisan sloj. Govoreći o procesu nastanka njegovog dela „Grobница za Borisa Davidoviča“, on svedoči:

„No, imajući u vidu krajnju osetljivost teme, što će reći duboko usađenu i ljubomorno čuvanu sujetu velikog broja intelektualaca, a tu mislim, pre svega, na zapadne tzv. leve intelektualce, koji ne žele da se suoče sa određenim činjenicama, jer bi one mogle izvršiti u njihovoj svesti i duhu duboke potrebe i nužno revidiranje njihovih mladalačkih ideala (kad sve bejaše čisto kao sunce), imajući dakle, u vidu tu i takvu osetljivost i psihološko slepilo, ja sam bio primoran, izabirajući teme za svoj ciklus priča, da se poslužim fabulama u čiju se autentičnost ne bi smelo posumnjati.“

(„Čas anatomije“, s. 65)

Kiš ne krije kako je tekao proces stvaranja „Grobnice za B. D.“ Iz potrebe da se određeni sloj čitalačke publike ubedi u nešto, proistekao je i izbor fabule, one koja se zasniva na dokumentima. Kiš sada žuri da

nam pokaže kako on u svojim prosvetiteljskim (čitaj političkim) motivacijama za pisanje dotične knjige nije zaboravio na literaturu, pa se uzgred, i bez ikakvog stvarnog povoda, poziva na Šklovskog i njegovo razlikovanje fabule i sižea. No, Šklovski mu ovde ne može pomoći jer osnovni povod za pisanje „Grobnice za B. D-a“ nije u literarnom eksperimentu, već u funkciji prosvetljivanja zapadnih levičara koji, eto, zaljubljeni u ideale svoje mladosti, još uvek ne žele da se suoče sa izvesnim istorijskim činjenicama. Dakle, zapadni intelektualci ne poznaju izvesne istorijske činjenice ne zato što im one nisu dostupne u obliku pisanih dokumenata, već zarad svog – kako to kaže Kiš – „psihološkog slepila“. Za divno čudo, Kiš nam ne objašnjava kako to psihologija, koju je već proglasio za trice i kučine, za temu nedostojnu ozbiljne literature, može da postane ključna u procesu saznavanja istine o svetu koji nas okružuje. Kada se drugi pisci u svojim delima bave psihologijom čoveka, onda oni – tvrdi Kiš – samo prežvakavaju banalnosti. A kada Kiš svoje delo piše sa namerom da razveje „psihološko slepilo“ zapadnih intelektualaca, onda je psihologija itekako značajna i s njom se mora računati. Zaista, šta je od ovoga banalnije: baviti se psihologijom na nivou književnih likova što su radili i dan-danas rade mnogi pisci, ili pisati književno delo iz kojeg je odstranjena psihologija, a koje nije namenjeno nikom drugom do psihološkom slepilu potencijalnih čitalaca, što radi Kiš?

Iako bi po njegovom mišljenju uključivanje „izmišljenih priča“ u „Grobnicu za B. D.“ bilo u okviru istorijski mogućeg, Kiš tvrdi da bi ono izazvalo potres i ugrozilo sujetu čitalačke publike za koju piše. Da se ljudi ne bi potresali, Kiš im nudi fabule u koje se ne može sumnjati, fabule iz usta „pouzdanih i časnih svedoka“. Dakle, Kiš se ponaša poput

medicinske sestre koja pacijentu daje lek umočen u šećer, kako ovaj ne bi osetio njegovu gorčinu. Veliki pisci izazivaju kod čitalaca potres, proširuju percepciju, podstiču osećanje i misao. Za razliku od njih, Kiš gleda kako da ne potrese svoje čitaoce, kako da im potresne činjenice servira na najbezbolniji način. U ovakvom malograđanskom dovijanju, on čak vidi izvesnu intelektualnu misiju. Ali, ako se zapadni intelektualci nisu izlečili od svojih zabluda čitajući izvorne dokumente i svedočanstva (iste one kojima se inspiriše i Kiš), zašto bi se onda od istih zabluda izlečili čitajući umetničku prozu D. Kiša? Istina je, međutim, da Kiš ne razotkriva nekakve potresne istine o totalitarnim režimima, već – naprotiv – ponavlja iste one mitove koji su već prihvaćeni za oficijelnu istinu. Ako bi Kiš pokušao, kao što su to pokušali neki intelektualci, a među njima i zapadni, da napusti poznate klišeje o staljinizmu i nacizmu, da razotkrije one prave i dan-danas skrivene režisere iz senke koji su ove sisteme režirali i na njima profitirali, onda bi imao prava da sebe smatra čovekom koji otkriva nešto više od zvanične istorije. Ovako, svojom mržnjom totalitarnih sistema, svojom humanističkom porukom koja je već odavno postala opšte mesto, on samo ponavlja već rečeno i tako se udaljuje od umetnosti.

Nema sumnje, postoje različiti dokumenti i, u skladu sa njima, različiti stepeni rizika u korišćenju istorijskih dokumenata. Kao kontrast Kišovom konformističkom prežvakavanju već poznatog, neka nam posluži sledeći primer na koji nam ukazuje Edvard Said u svojoj knjizi „Muzičke elaboracije“. Nepune dve godine pre nego što je počela afera sa S. Rušdijem, 1987, u „demokratskoj“ i „nezavisnoj“ zemlji Engleskoj, engleski režiser Džim Alen režirao je predstavu pod naslovom „Proklet-

stvo“. Predstava je bila dramatizacija već dokumentovane saradnje između cionista i nacističkih vođa za vreme Drugog svetskog rata. Pa iako Alen nije izneo ništa radikalno novo, budući da se o ovoj saradnji moglo saznati iz već objavljenih knjiga kao što su Leni Brenerova „Cionizam u vremenu diktatora: Ponovna procena“ i Edvina Bleka „Dogovor o transferu: Neispričana priča o tajnom paktu između Trećeg Rajha i Jevrejske Palestine“, Alenova predstava je još pre premijere bila uklonjena sa dasaka londonskog kraljevskog teatra. Said napominje da niko od onih koji će se ubrzo posle ove zabrane uključiti u odbranu Ruždija, nije u ono vreme stao u odbranu Alena i njegovog komada! (Ili je stao pa u ime engleske demokratije bio ućutkan poput Alena?)

Pošto nam je objasnio kako piše i za koga, Kiš nam daje još jedno, ovoga puta krajnje sentimentalno (da ne kažemo potresno) objašnjenje svog stvaralačkog postupka:

„Iščitavši obilje literature, leve i desne, uglavnom, nebeletrističke, na temu staljinističkih čistki i logora, u meni je narasla do stida i kajanja ta opsesivna misao da se mi manje-više svi ponašamo kao Pavlovljevi psi, da su naši uslovni refleksi još jedini pravi *spiritus movensi* našim lirskim i epskim (književnim) postupcima... (...) Kada je ova misao dobila svoju lirsku težinu, kada je narasla do stida i kajanja, do saznanja, ja sam počeo da pišem svoje priče u nekoj vrsti pesničkog grča, relativno lako i brzo, kao kad se čovek oslobađa more sna, sa osećanjem neke lagodnosti (uprkos temi) koja me je oblila. To je bila neka vrsta duhovnog olakšanja kakvu osećaju MOŽDA

SAMO TEŠKI GREŠNICI POSLE ISPOVESTI NA SAMRTNOM ČASU.“

(Čas anatomije,
s. 67–8, pod. N. V.)

Dakle:

- Kako je Kiš otkrio postojanje staljinističkih čistki?
- Čitajući nebeletrističke knjige na teme staljinizma.
- Da li je Jugosloven Kiš znao za postojanje staljinističkih čistki i u zemlji u kojoj je živeo (Goli otok)?
- Ne, Kiš to nije znao, dok su ljudi nestajali na Golom otoku i u zatvorima „nesvrstane Jugoslavije“, on je čitao knjige o čistkama.
- Kako svi mi reagujemo na istorijske istine staljinizma?
- Kao Pavlovljevi psi, po principu refleksa.
- Kako se saznanje istorijskih istina odražava na literaturu?
- „Ti refleksi su još jedini spiritus movensi (movensi u množini!) lirskim i epskim (književnim) postupcima.“
- Kako je Kiš počeo da piše svoju „Grobnicu za Borisa Davidoviča?“
- Tako što je u njemu ova misao o čistkama „narasla“ (poput testa?) do stida i kajanja.
- Kakvu je još težinu dobila ta misao?
- Kišova misao o Staljinovim čistkama dobila je „lirsku težinu“.
- Kako se osećao Kiš dok je pisao svoju knjigu?
- Osećao se „lagodno“, uprkos temi koja ga je „oblila“.

- Da li je pri tom bilo nekakvog stvaralačkog grča?
- Da, iako po vokaciji prozni pisac, Kiš je osećao „pesnički grč“. Drugim rečima: lirski potresen, a epski zanesen.
- Šta je osetio Kiš kad je završio svoju knjigu?
- Osetio je, da izvinete, „olakšanje“.
- Kakvo je bilo to olakšanje?
- Bilo je to „OLAKŠANJE KAKVO OSEĆAJU MOŽDA JOŠ SAMO TEŠKI GREŠNICI POSLE ISPOVESTI NA SAMRTNOM ČASU“.
- Na osnovu čega Kiš zna kako se osećaju teški grešnici na samrtnom času?
- Na osnovu toga što ih je posmatrao kako umiru u knjigama.

LITERATURA KAO DOKUMENT I PROBLEM IZVORA

Svojom tvrdnjom da „u literaturi, u beletristici, nema izvora“ („Čas anatomije“, s. 121), Kiš je pokušao da odbaci sve prigovore zbog preuzimanja tuđih tekstova i ideja u svojoj prozi. Odgovarajući na Jeremićevu kritiku zbog neoriginalnosti i preuzimanja tuđih tvorevina, Kiš piše:

„ ... jer ja se pri tom služim jednim legitimnim književnim postupkom, koji bi bio legitiman i onda kada bi svi ti reoovski citati bili doslovce preuzeti (što ovde nije slučaj) i kada i ne bi ukazivao (što ja činim) na njihovu paraliterarnu provenijenciju.“

(„Čas“, s. 175)

Drugim rečima, književni postupak kojim se služi Kiš ima legitimnost bez obzira da li autor navodi izvore ili ne. Pa, iako su oba postupka podjednako legitimna, Kiš ipak navodi izvore i to nam ističe kao važnu činjenicu. Kad Kiš navede izvor, onda se hvali time što ga je naveo. Kada ga ne navede, on ljutito tvrdi da on kao pisac nije dužan da navodi nikakve izvore, jer u „beletristici nema izvora“. Kao dokaz da je već na samom početku svoje knjige „Grobница za Borisa Davidoviča“ ukazao na izvore svoje proze, Kiš citira:

„Priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jednu *nesreću* (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka.“

(Čas, s. 90)

Kiš koji je u „Času anatomije“ piscima delio lekcije jer ne razlikuju pisca od naratora, jer ne razlikuju jednu tačku gledišta od druge, sada odjednom tvrdi da narator njegove proze nije niko drugi nego on lično, kao da nemamo posla sa zbirkom priča, već sa autobiografijom ili memoarima! Elem, Kiš tvrdi da navedeni odlomak iz „Grobnice za B. D.“ predstavlja njegovo priznanje da se u pisanju svoje knjige koristio svedočanstvima drugih, onih koji su „časni i pouzdani svedoci“. Na osnovu čega bismo ovu rečenicu trebali da shvatimo kao (doslovno) priznanje o izvorima Kišove priče, kao ukazivanje na dokument kojim se garantuje vernost određenim istorijskim činjenicama, Kiš nam ne kaže. U nameri da po svaku cenu dokaže da nikada ništa nije imao da krije već da je čak eksplicitno ukazivao na izvore svoje proze, Kiš se toliko zaneo da je zaboravio ono što znaju čak i srednjoškolci: kada se pripovedač poziva na izvor iz kojeg je tobože uzeo svoju priču, on samo ispunjava jednu staru literarnu formu, jednu konvenciju u pripovedanju. U istom maniru kao i Kišova „Grobница za B. D.“ počinju hiljade romana i pripovedaka koje nemaju nikakve veze ni sa istorijom ni sa dokumentom. Improvizovaćemo početak jedne priče, kako bismo pojasnili šta želimo da kažemo: „Jedne večeri, dok sam se Palmotićevo ulicom vraćao kući, prišao mi je jedan zagonetni čovek i ispričao ovu neobičnu priču.“ Ako je verovati Kišu, početak poput ovog bio bi ni manje ni više nego piščevo ukazivanje na verodostojne izvore, a „zagonetni čovek“ koji je piscu tobože is-

pričao dotičnu priču bio bi ni manje ni više nego „častan čovek i pouzdan svedok!“

Videti u uvodnom pasusu „Grobnice za B. D.“ išta više od literarne konvencije, značilo bi ne razumeti jedno od najčešće korišćenih sredstava u umetnosti proze. Jedno opšte mesto kojim su se pisci odvajkada služili da bi počeli priču, Kiš promovise u njegovo priznanje o izvorima njegove proze, o njenoj zasnovanosti na dokumentu. Da bismo videli da navedeni odlomak iz „Grobnice za B. D.“ nema ono značenje koje bi Kiš hteo da mu prida, pogledajmo početak jedne priče Alfonsa Dodea, pod naslovom „Gazda Kornijeva tajna“:

„Franse-Mamaj, stari svirač u frulu, koji ponekad svrati k meni da posedimo uveče i popijemo malo kivanog vina, ispričao mi je pre neko veče jednu tužnu seosku povest koja se pre dvadeset godina odigrala ovde u mojoj vetrenjači. *Priča toga dobroga starca me je uzbudila i ja ću pokušati da vam je ponovim onako kako sam je čuo.*“ („Prva suza, Antologija klasičnih kratkih priča“, Idea, Beograd, 1989, s. 135, pod. N. V.)

Ako bismo primenili Kišovu metodu u tumačenju književnih tvorevina, morali bismo da verujemo da je autor ove priče, Alfons Dode, samo ispričao ono što je čuo od frulaša Franse-Mamaja. Drugim rečima, valjalo bi nam verovati da Alfons Dode i ne pokušava drugo nego da što vernije zabeleži („onako kako je čuo“) tuđu priču. Pa iako Dode ukazuje na ime „tvorca“ ove priče (za razliku od Kiša koji se poziva na „časne“ i „pouzdan“ svedoke), bilo bi zaista nečuveno da Dodeovo pozivanje na Franse-Mamaja shvatimo kao piščevo ukazivanje na istinitost i verodo-

stojnost, na dokumentarnu podlogu njegove priče. I ako bismo Kišovim svedocima morali verovati samo zato jer ih pisac naziva „časnim“ i „pouzdanim“, onda bismo – po toj istoj logici – morali da verujemo i Dodeovom starcu, tim pre jer ga pisac naziva „dobrim!“ Zadržimo se na još jednom primeru u kojem srećemo istu pripovednu konvenciju. Svoju priču „Vino i hleb“ („Atlas vetrova“), Milorad Pavić počinje: „Ujak mi je pričao kako su u Galiciji 1916. godine pili ‘tokajac’ sa Kozacima.“ Ako je verovati Kišu, čitalac bi morao da priču koja sledi shvati kao potpuno verodostojno kazivanje od „pouzdanog svedoka“ (tim pouzdanijeg jer je u pitanju „ujka“ lično) iz daleke 1916!

Evo još jednog primera kako Kiš ukazuje na dokumentarne izvore svoje proze. Priča „Grobница za Borisa Davidoviča“ počinje ovako:

„Istorija ga je sačuvala pod imenom Novski, što je, nema sumnje, samo pseudonim (tačnije rečeno: jedan od njegovih pseudonima). No ono što odmah izaziva sumnju jeste pitanje: da li ga je istorija zaista sačuvala? U Granatovoj enciklopediji i njenom aneksu među dvesta četrdeset i šest autorizovanih biografija i autobiografija velikana i pratilaca revolucije njegovog imena nema.“

Šta nam govore izvori o Novskom? Istorija ga i jeste i nije sačuvala. U glavnom izvoru (Granatovoj enciklopediji) ga nema, pa pošto ga tamo uopšte nema, treba shvatiti kao da ga ima! Dakle, u dotičnoj enciklopediji nema ga ni među dvesta četrdeset i šest biografija velikana i „pratilaca“ revolucije. Lako ćemo za velikane, ali šta da radimo sa „pratiocima“ revolucije?! Ovo već deluje kao loš prevod nekog tuđeg teksta. Na

žalost, na srpskom jeziku ne postoje pratioci revolucije, postoje samo učesnici, pa umesto da nam ovde Kiš otkrije dokumentarne izvore svoje proze, on nam – po ko zna koji put – otkriva potpuno odsustvo čula za maternji jezik. Ovakvim svojim pisanjem Kiš više mistifikuje izvore, nego što na njih ukazuje. Kiš jeste koristio mnoge izvore, ali ih je više skrivao nego otkrivao. Tek kada su ga uhvatili u plagijatorskom korišćenju izvora, on je, kako bi dokazao suprotno, počeo da se naknadno doseća izvora, i da tvrdi kako je na njih revnosno ukazivao.

Valja istaći još nešto. Kiš je u svom „Času anatomije“, kad god je mogao, ismejavao konvenciju „sveznajućeg pripovedača“, tvrdeći da je njegova proza oslobođena te prozne konvencije. No, ako neko gradi autoritet svoje umetničke priče (ili romana svejedno) na kazivanjima „pouzdanih svedoka“, kao što to čini Kiš, onda on neminovno, koristeći se tuđim iskustvom, ponovo postaje, makar i indirektno, sveznajući pripovedač. Oni koji su časni i pouzdani svedoci najbolje znaju šta se zaista dogodilo u istoriji, a pošto Kiš svoju prozu zasniva na njihovom iskustvu, on indirektno postaje sveznajući pripovedač, a da toga nije ni svestan. Zaista, kakvog smisla ima izbegavati poziciju „sveznajućeg naratora“ u jednom delu, ako je ono zasnovano na iskustvima „pouzdanih“ (čitaj sveznajućih) svedoka? Kiš u svojoj prozi ne preispituje istine, on ih svedoči, i u tom smislu on je tvorac prigodne literature koja se krije iza jedne modernističke fasade. Modernizam preispituje istine, a Kiš nam iznosi istine u koje ne smemo da sumnjamo.

Već smo ukazali da se u slikanju portreta Eduarda Sama u romanu „Bašta, pepeo“, Kiš služio kazivanjima „nepouzdanih svedoka“. Sada se

pak, u slučaju „Grobnice za B. D.“ poziva na „pozudane“ i „časne“ svedoke. Kiš ima čitave timove „svedoka“ koji rade za njega, već prema trenutnim literarnim potrebama. Otuda se njegova proza kreće u rasponu od „filozofske neopredeljenosti“ (u tom „departmanu“ Kišove književne radionice rade nepouzdan), pa do istorijski dokumentovane proze (koju Kiš poverava samo onim proverenim svedocima istorijskih zbivanja). Sve u svemu, ogromna radionica, puna trudbenika. A nad svima njima „šjedi“ direktor Kiš.

SRPSKI STARCI I DANILO KIŠ

Reakcije naših „klasičnih staraca“ na polemiku sa Kišom, polemiku koja je postavila pitanje kritičkog vrednovanja književnih tvorevina, bile su pune dvosmislenih namigivanja. Evo, šta o toj polemici ima da kaže Dušan Matić u svom intervjuu za beogradski časopis „Poezija“:

„ ... pravo da vam kažem, ove svađe mene totalno ostavljaju hladnim. Ove diskusije između književnika. Da li je Kiš prepisao ili nije. Da je došao kod mene, ja bih mu kazao da je mogao samo da citira Stendala, koji je u početku pisao neke monografije o muzičarima onda čuvenim. Tada je to bila moda da se piše. On je obično materijal uzimao od drugih, a onda to malo preradio, itd. On je, kad su mu prebacili da je plagijator, rekao: „Pa što mene čitaju, što njih ne čitaju?“

(„Poezija“, Beograd,
10/1988, s. 76)

Dakle, Matić smatra da se dotična polemika bavi nečim toliko beznačajnim da se može svesti na najobičniju „svađu“. Pa, iako ovakve svađe Matića ostavljaju „totalno hladnim“, on ipak žali što mu se Kiš nije obratio za pomoć. Da je se Kiš samo setio da upita Matića za savet, ovaj bi mu itekako pomogao. Rekao bi mu da se naprosto pozove na slučaj

Stendalovih monografija u kojima je ovaj pisac preuzimao materijal iz drugih knjiga, a potom ga prerađivao i prodavao pod svojim imenom. Matić nimalo ne sumnja da bi Kišovo pozivanje na Stendalov primer razrešilo glavni problem dotične polemike, ili – kako bi on rekao – „svađe“.

U odgovor na ovo Matićevo razmišljanje, reći ćemo sledeće. Polemika sa Kišom nije izbila oko nekakve monografije, već oko knjige priča „Grobница za Borisa Davidoviča“. Da je Kiš napisao monografiju o Mokranjcu ili Debisiju, pa u toj monografiji koristio obilje materijala od drugih autora, to svakako ne bi bilo dovoljno da izazove polemiku. Matić zaboravlja da ono što je koliko-toliko prihvatljivo u žanru monografije, ne može biti prihvatljivo i u žanru pripovetke ili romana. Stendal nije u istoriju literature ušao svojim monografijama, već svojim originalnim romanima. Da je on i u svojim romanima primenjivao isti onaj postupak pozajmljivanja koji je primenjivao u monografijama, on danas ne bi ni postojao kao pisac. Bio bi to jedan u nizu plagijatora koga od takve titule ne bi mogla da spase nikakva književna veština, „lepota njegovog književnog stila.“ Takođe, svojim odgovorom na kritike upućene mu zbog preuzimanja iz tuđih knjiga, Stendal je odgovorio različito od Kiša. Stendalovo: „Pa što mene čitaju, što njih ne čitaju“, ne negira činjenicu da je Stendal preuzimao od drugih. Kiš, nimalo nalik Stendalu, tvrdi da je tvorac originalnih književnih dela. Da li je moguće da jedan tako obrazovan čovek kao što je Matić ne uviđa da je paralela između Stendala i Kiša sasvim neprimerena?

No, Matić nije usamljen u svom naizgled „totalno hladnom“ odnosu prema Kišu. Godinama su srpski književni starci bolovali od holesterola, krvnog pritiska i sličnih bolesti. No, u poslednje vreme, muči ih još nešto: postmodernizam. Za vreme polemike između Kiša i Jeremića, klasični starci srpske literature (nacionalni i pravoslavni) bili su svi odreda na strani Kiša, baš zato što „ne vole postmodernizam“. Kad ih je Kiš u svojim polemičkim tekstovima ismejivao, oni su svi odreda ćutali, pokorno, kao pred turskim pašom. Danas bi ti isti klasični starci da se obračunaju sa postmodernizmom, a da opet zaobiđu „svetski priznatog Kiša“. Sledeći ovu azijsku strategiju, oni kreću u lov na mlađe pisce iza kojih ne stoji talmudski ili svetosavski lobi. A kad se dobro umore i okrvave u lovu, odjašu svoje atove i raspuste lovačke pse. Potom sednu pored kamina i kradom čitaju Kiša. Čitaju, onako, totalno hladni.

PISAC I ISKUSTVO

U svojoj knjizi „Čas anatomije“ Kiš se više puta osvrće na značaj ličnog iskustva u umetničkom stvaranju. Prastaru ideju da stvaralaštvo ne zavisi od znanja i talenta već i od ličnog iskustva, Kiš je pokušao da predstavi kao zabludu kojoj robuje jedino njegov oponent – D. Jeremić. Umesto polemike sa jednom idejom koja mu nije po volji, Kiš je odlučio da se razračuna sa jednim kritičarem, pripisujući mu, sasvim nezasluženo, autorstvo te ideje. Da Jeremić nije izmislio ono što mu Kiš pripisuje, veoma je lako dokazati:

Matavulj: „Ni onda, kao ni danas, nije mi se mililo obrađivati događaj koji mi nije pravce ušao u glavu, ili bar koji nije mnogo sličan kakvom koji sam ja doživio.“

(„Bilješke jednog pisca“, Nolit, s. 200)

Ivo Andrić: „Samo preboljene bolesti mogle su biti opisane i umetnički prikazane.“ („Znakovi pored puta“)

Sreten Marić: „... mene više od svih uzbuđuju, podstiču mi maštu oni pisci kod kojih znam i osećam da su im život i delo iz jednog vrela.“ („Razgovori“, KZNS, 1986, s. 180)

„... Treba imati mnogo više talenta i mašte, pa pisati esej o cveću i vožnji železnicom, nego o tuđim knjigama.“ (Razgovori, s. 193)

Mogli bismo iz stranih književnosti sastaviti čitave tomove citata koji o odnosu stvaralaštva i iskustva govore u sličnom ključu. Na sličan način poput nekih naših pisaca, razmišljali su Montenj, Tolstoj, Prust, D. H. Lorens, A. Monterlan, L. F. Selin, K. Hamsun, E. Sioran, I. B. Singer, pa čak i pesnici poput R. M. Rilkea koji je tvrdio da „pesme nisu osećanja, već iskustva...“ Dakle, Kišova teza da samo nestručni kritičar kakav je Jeremić još uvek pridaje značaj iskustvu u umetničkom stvaranju, nije drugo do trik kojim Kiš preskače jednu veliku temu estetike, žureći da što pre poentira u polemici sa svojim oponentom. Svojom tvrdnjom da pisac nije dužan da izbor svoje literarne tematike na bilo koji način opravdava svojim ličnim iskustvom, dakle – da ima prava da piše o čemu god hoće (pa i o holokaustu), maltene kao kad bira kuda će otići na godišnji odmor, Kiš je pokazao da ima površan odnos prema jednoj velikoj temi literature, i ljudskoj patnji uopšte. Lakoća Kišove identifikacije sa onima koji su stradali kao žrtve političkog terora, sasvim suprotno njegovoj nameri, pre ukazuje na prirodu njegovih literarnih ambicija nego na tragiku ljudskog iskustva o kojoj je izabrao da svedoči.

Ne, nije Jeremić izmislio tezu da se umetnost, pogotovo ona o nasilju, robijanju i pogromu, ne stvara samo piščevom dovitljivošću i erudicijom, već i iskustvom. I kada nas dela Šalamova, Solženjicina, Štajnera, pokreću i potresaju dublje od Kišovih, onda to nije samo zato jer su

oni bili bolji literate od Kiša, jer su pravili lepše rečenice, već pre svega zato jer je njihovo delo obojeno ličnim, neponovljivim iskustvom, koje se ne može na silu improvizovati zarad trenutnog literarnog uspeha. Jer, iskustvo nije samo sadržaj (ili „zgodna tema“ za jednu zbirku priča – kao što je to u Kišovom slučaju), već nešto što itekako utiče i na formu književne tvorevine: jezik, sintaksu, leksiku, tačku gledišta, intonaciju... Ako iskustvo uopšte nije važno u stvaranju, kako to tvrdi Kiš, onda bi bogataška deca sa Sorbone pisala mnogo bolje na teme sibirskih logora nego ruski pisci, bivši logoraši. Zaista, zar je moguće i zamisliti da jedna Fransoaz Sagan, nošena čisto umetničkim impulsom u koji toliko veruje Kiš, napiše „Arhipelag gulag?“ Ili, da jedan Solženjicin, pošto je odležao robiju, napiše „Volite li Bramsa?“

Smeli borac protiv nasilja i političke represije, Kiš ne piše o staljinizmu sredine u kojoj živi (Golom otoku, političkim zatvorenicima „nestsrstane Jugoslavije“), već se smelo, zajedno sa Titom, obara na ruski staljinizam. Kiš ne želi da sâm bude svedok svog vremena, već da od tuđih svedočanstava stvara literaturu. Avaj, da bi ljudi na čiji se autoritet Kiš poziva postali „časni i pouzdani svedoci“ istorije, morali su da plate patnjom, poniženjem i konačno životom. Kiš preuzima njihov rizik i prikazuje ga kao sopstveni. Naravno, ne pada nam na pamet da od svakog pisca tražimo žrtvu, rizik, svedočenje traumatičnih istorijskih istina. Ima i pisaca konformista koji su nam ostavili izuzetna književna ostvarenja. I ako od Kiša tražimo udeo ličnog rizika u literaturi, činimo to samo zato jer je sam Kiš na tome uporno insistirao kao na bitnom aspektu svog književnog dela.

U tekstu „Svedok optužbe Karlo Štajner“ („Homo Poeticus“), Kiš opisuje svoj susret sa Karlom Štajnerom, piscem knjige „7000 dana u Sibiru“, za koju Kiš kaže da mu je bila neka vrsta „vodiča“ pri pisanju knjige „Grobница za Borisa Davidoviča“. Ovaj nas susret posebno zanima jer Kiš, između ostalog, razgovara sa Štajnerom i o odnosu stvaralaštva i iskustva, o odnosu literature i stvarnosti. Elem, dva poznata pisca sede i ćaskaju u kafani zagrebačkog „Interkontinentala“. U jednom trenutku, Štajner se obraća Kišu:

„Vi ste napisali, negde u ‘Grobnici za Borisa Davidoviča’ (...) da se vaš junak u to vreme šetao, uveče, oko Kremlja! To biste morali za novo izdanje da ispravite... Svako ko bi se u to vreme vrzmao oko Kremlja, pogotovu stranac, kao što je vaš junak, taj bi bio odmah uhapšen.“ (Homo Poeticus, Beograd, Bigz, s. 182)

Ono što Štajner zna iz iskustva, Kiš mora ili da izmisli, ili da nauči iz knjiga, pa da tek potom obradi u književnom delu. Iz kojih je knjiga Kiš saznao da su se nepoznati tipovi u vremenu političkog terora mogli „promenadisati“ noću oko Kremlja, ostaće zagonetka. Dale, Štajner skreće pažnju Kišu da se u svojoj knjizi itekako ogrešio o neke poznate istorijske činjenice, iste one činjenice na čijem značaju Kiš toliko insistira. Drugim rečima, Štajner upućuje Kišu istu onu kritiku koju je već mogao čuti od njegovih kolega, beogradskih pisaca. No, dok je beogradske pisce zbog iste kritike nazvao neizlečivim skerličevcima, nestručnom mafijom i „književnom bagrom“, Kiš ustuknuje pred Štajnerom kao đak pred učiteljem, pa nastavlja: „Obećavam mu da ću GLEDATI DA TO ISPRAVIM za sledeće izdanje. To i još neke njegove primedbe.“

Pošto su se nagodili oko pića koje će naručiti, Štajner nastavlja sa svojim utiscima o Kišovoj „Grobnici za B. D.“: „A na jednom mestu u knjizi pominjete tapete (...) Ah, mladi čoveče, odmahuje Štajner rukom, ‘Kakvi tapeti u Rusiji, u to vreme!’ – Pokušavam da mu objasnim da sam taj podatak o zidnim tapetima pronašao u nekoj enciklopediji i da sam ga upotrebio upravo kao bizarnu činjenicu, koja *liči* na anahronizam. Štajner odmahuje rukom, kao čovek koji je već navikao da mu ljudi ne veruju ni krupnije, očiglednije stvari.“ (Isto, 182/3)

Kako vidimo iz navedenog citata, to što Kiš piše o nečemu o čemu nema ni znanja ni iskustva, pa još i izmišlja stvari koje nisu ni postojale u istorijskom periodu koji opisuje, za to nije kriv on sam, već anonimni pisac „neke enciklopedije“. Dakle, to što pisac dotične enciklopedije piše očigledne gluposti, za Kiša nije drugo nego „bizarna činjenica“, pogodna da se iskoristi u njegovoj umetničkoj prozi! Tim pogodnija jer „ličići“ na anahronizam. Konačno, zašto bi povodom Štajnerovih primedbi Kiš išta ispravljao u svojoj knjizi ako je pomenute detalje namerno koristio kao „bizarne činjenice“ i „anahronizme?“ I zaista, ako se bez iskustva i poznavanja konkretnih istorijskih okolnosti ne može valjano opisati čak ni jedan jedini zid sobe (sa tapetama ili bez njih), kako se onda može ubedljivo pisati o tragici ljudske sudbine, o patnji, teroru, smrti, o temama i sadržajima koji nisu tek šuplji pojmovi već imaju svoje konkretno, telesno, istorijsko postojanje? Ako je verovati Kišu, Dragoslav Mihailović je na Golom otoku samo „gubio vreme“, bolje da je prelistavao francuske enciklopedije pa na osnovu njih pisao o političkom teroru u Jugoslaviji.

ISTORIJSKA ISTINA I KNJIŽEVNA ISTINA

Ovde valja reći nešto i o tome kako Kiš vidi jevrejsku istoriju, kojom se prevashodno bavi u svojim delima. Slikajući uvek jedan te isti lik, lik nevine žrtve, Kiš sugerise da je istorija Jevreja tek varijacija na jednu jedinu temu, temu pogroma i progona. Avaj, istorijske istine nisu tako jednostavne kakvim ih zamišlja ovaj pisac. Da bismo pojasnili šta mislimo, uzećemo za primer upravo Karla Štajnera, čijom se knjigom „7000 dana u Sibiru“, Kiš inspirisao. Nema sumnje da je Štajnerova knjiga potresno svedočanstvo o teroru jednog režima nad pojedincem. No, ona još uvek nije i potpuna istina o Štajneru kao ličnosti. Preciznije rečeno, Štajnerova knjiga se bavi onim delom Štajnerovog života koji ovoga pisca prikazuje kao žrtvu. Ali, postoji i ona druga polovina istine o Karlu Štajneru o kojoj ni Štajner ni Kiš mnogo ne govore. Istina, u kratkom tekstu pod naslovom „Kratka biografija“, Kiš skicira Štajnerov životni put, ali se ne usuđuje da o njemu i razmišlja. Austrijski Jevrejin, Karlo Štajner, već krajem Prvog svetskog rata postaje član rukovodstva komunističke omladine. Propagirajući komunističke ideje, bio je aktivni radnik kominterne u Zagrebu, Parizu, Beču, Berlinu. Napustivši Jugoslaviju, 1932, odlazi u SSSR gde je postavljen za direktora izdavačko-stamparskog preduzeća Komunističke internacionale. Na toj dužnosti proveo je četiri godine, dok u jesen 1936. nije uhapšen i poslat u logor. Drugim rečima, Štajner je dobar deo svog života proveo izgrađujući isti onaj režim

koji ga je na kraju poslao u Sibir. Zanimljivo je da Kiš u Štajneru i sličnim likovima jevrejske istorije vidi isključivo nevinu žrtvu jednog političkog režima. Mi bismo danas voleli da znamo šta je to uradio Štajner da spreči progone neprijatelja komunizma do 1936? I ne samo progone neprijatelja, već i onih komunista koji su bez ikakvog stvarnog osnova proglašeni takvima, samo da bi pod izgovorom te optužbe bili poslani u smrt. On je za to vreme direktorovao u svom preduzeću, i nije mu ni padalo na pamet da razmišlja o ispravnosti komunističke ideologije. Da Jevreji pod komunizmom nisu bili samo nevine žrtve kako to veruje Kiš, ukazao je u jednom intervjuu poznati jevrejski pisac Isak Baševiz Singer. U razgovorima sa D. Teluškin, objavljenim pod naslovom „Gospodar snova“, Singer primećuje:

„Jevreji su stvorili komunizam. Bio sam svedok. Oni su podržali Staljinu. Zaslužuju da sede u zatvoru. Sami su radili na tome. Svi su bili komunisti. Ima nečeg ružnog u našem narodu. On nikada neće naći mir. Ima nešto čime mi izazivamo mržnju.“

Bila sam šokirana ovim njegovim izlivom. „Šta biste vi savetovali Jevrejima da rade, ako bi vas pitali?“

„Recite im da miruju dve nedelje. Ali ja znam da oni ne mogu da miruju čak ni dva sata, čak ni dva minuta.“

„Politički zatvorenici u Rusiji bili su žrtve“, protestovala sam. „Njihovi roditelji i pradedovi jednostavno nisu mogli ili nisu hteli da napuste zemlju. Ti ljudi nisu bili pristalice Staljinove Rusije...“

„Oni će kukumavčiti sve dok se ne desi novi holokaust. Moderni Jevrejin je sve i svašta. Oni koji idu na ove demonstracije, ići će na bilo koje demonstracije. Potrebno im je da se dernjaju. Da stalno žive u kri-

zi.“ („Master of Dreams, William Marrow and Company, New York, 1997, s. 203–204)“

Singerovu izjavu ne shvatamo kao negiranje tragičnosti pojedinačnih sudbina pod Staljinovim režimom (bile one jevrejske ili ne), već kao pokušaj da se ponovo postavi pitanje odgovornosti za tu tragiku. Zaista, da li su Jevreji koji su radili za Staljina i podržavali njegovu diktaturu, čak i u samom vrhu državnog aparata, takođe odgovorni za jevrejske žrtve pod Staljinom, ili je za njih odgovoran samo Josif Visarionovič? Očigledno, jevrejsko iskustvo pod Staljinom, ili kojim drugim režimom, nije nešto monolitno i beskonfliktno, kako bi hteo da nam prikaže Kiš. I ako je Singer uspješniji kao pisac od Kiša, onda je to i zato jer nije preuzimao klišeje o jevrejskoj istoriji kao nepobitne istine. Otuda u prozi ovoga pisca srećemo čitavu galeriju likova od kojih svaki otelovljuje svoju „istoriju“. Dakle, za vrednovanje Kišovog književnog dela nije važno to što su mu književni likovi Jevreji, već to što su gotovo svi ti likovi rađeni na istu mustru. Slikajući uvek jedan te isti lik, lik nevine žrtve, Kiš se opasno približio crno-belom viđenju istorije koje je velikoj umetnosti strano. Ovo crno-belo viđenje stvarnosti odrazilo se i na odsustvo dijaloške dimenzije u njegovom delu. Jer, ako postoji samo jedan lik, lik nevine žrtve, bila ta žrtva Jevrejin ili ne, jasno je da se sa žrtvom ne vodi dijalog, ona se sažaljeva, i tačka! Ako se sve ovo ima na umu, nije jasno šta je Kiš hteo da postigne insistiranjem na formi književnog dela, na eksperimentu. Zašto bi neko uopšte eksperimentisao sa jezikom i formom, ako je ono što ima da kaže nepobitno i jedino moguće. Služeći se tradicionalnom tehnikom pripovedanja, Singer nam je u svojim delima dao obilje književnih likova i književnih tema. Kiš je isprobao sve mo-

derne postupke, a nije uspeo da stvori više od jednog lika. A i taj lik nije čovek pojedinac, već progonjena rasa. (To ističu i strani izdavači koji na klapnama Kišovih prevoda kao najveću vrednost Kišove proze često ističu piščevu sliku tragike jevrejskog iskustva pod totalitarnim režimima). Modernizam je slikao iskustvo pojedinca i izvan ideje istorije, a Kišu je pojedinac samo sredstvo kojim on ilustruje istoriju ugroženog plemena. Za Kiša bi se s punim pravom moglo reći ono što je Vindam Luis rekao za Džojisa: „Nigde u ovom romanu („Ulisu“, N. V.) nema ni nagoveštaja da je on (Džojis, N. V.) ikada neposredno i inteligentno posmatrao ijednog Jevrejina kao pojedinca.“ Po Luisu, Džojis je književni lik Jevrejina Bluma stvorio iz knjiga, dosetki i opštih mesta o Jevrejima. Luis nastavlja: „Nesposobnost da se opaža direktno, navika da se ljudi posmatraju tuđim očima a ne svojim, duboko je ukorenjena u Džojisu.“ (Wyndham Lewis: „Enemy Salvoes“, Ed. by C. J. Fox, Vision, s. 107/108)

Da bismo pokazali do koje mere je Kiš spreman da zloupotrebi literaturu, osvrnućemo se na njegovu priču iz „Grobnice za B. D.“ pod naslovom „Psi i knjige“ u kojoj pisac slika proganjanje i pokrštavanje Jevreja na jugu Francuske početkom četrnaestog veka. Nećemo se ovde baviti toliko činjenicom da ova priča, najvećim svojim delom, i nije drugo do prevod inkvizicijskog izveštaja sveštenika Gijoma Pjer Barta iz četrnaestog veka. O Kišovim plagijatima i preuzimanjima iscrpno je i argumentovano govorio D. Jeremić u njegovoj knjizi „Narcis bez lica“. Ono što želimo da pokažemo jeste da u osnovi ovog Kišovog plagijata nije samo Kišova netaleantovanost što je tvrdio Jeremić, već i Kišova spremnost da literaturu koristi u neke neliterarne svrhe. Izjednačujući jedan istorijski

dokument sa umetničkm prozom, Kiš je dvostruko osiromašio svoju priču: kako u pogledu sadržine, tako i u pogledu forme. Pođimo najpre od sadržine dotičnog dokumenta. Svaki sudski izveštaj, ma koliko bio zanimljiv i potresan, pisan je sa određenom praktičnom svrhom. Otuda on ima jasno definisan sadržaj od kojeg nijednog trenutka ne može da odstupa. On ne zna za digresiju – to moćno sredstvo narativne tehnike, za igru, za višeznačnost. U slučaju dokumenta koji je Kiš promovisao u umetničku pripovetku, radi se o zapisu koji se odnosi na pokrštavanje Jevrejina Baruha Davida Nojmana. Sasvim je logično, da dotični dokument sve druge sadržaje izostavlja. Nema sumnje da je dotični događaj mogao biti polazna tačka za pisanje jedne umetničke priče. Takođe, nema ničeg spornog u tome što se Kiš zainteresovao baš za taj događaj i što se njime inspiše. Problem je u tome što Kiš ovaj dokument doslovno preuzima i promovise ga u umetničku priču. No, u umetničkoj priči, čitalac želi da zna razloge i kontekst proganjanja Jevreja, želi da zna osećanja i psihologiju kako progonjenih Jevreja tako i hrišćana koji ih proganjaju, želi da doživi priču iz ugla ličnosti, a ne samo iz ugla sudske faktografije. Svega toga u Kišovoj priči nema, naprosto zato jer toga nema ni u sudskom izveštaju koji je on naprosto preveo i proglasio ga umetničkom pripovetkom. Povodom šireg istorijskog konteksta kome pripada sudski zapis Gijoma Pjer Barta, Jeremić je primetio:

„Da je Kiš doista čitao Žan-Marija Vidala, na koga se poziva, odnosno Vidalovu knjigu *Pobuna Pastirčića 1320 godine*, znao bi da Pasturoi nisu nikakvi žitelji grada Pasturoa, nego pripadnici bandi pretežno golobradih čuvara ovaca i svinja – ‘Pastirčići’, koji su se 1320. godine po treći put pobunili, tra-

žeći izlaz iz svoje bedne životne situacije u pokretanju krstaškog rata, a kad nisu naišli na zvaničnu podršku, pohrlili u Južnu Francusku i tamo pokrštavali Jevreje i ubijali ih, pa čak pljačkali i katoličke crkve i manastire, dok ih, na inicijativu Pape Jovana XXII, karkasonski senešal Emerik de Kro nije potukao i u krvi ugušio njihovu pobunu.“ (Narcis bez lica, s. 243).

Ako se ima na umu širi kontekst događaja kojem pripada suđenje Baruhu Davidu Nojmanu, a koji nam Jeremić skicira pozivajući se na Ž. M. Vidala, očito je da je Kišova „priča“ osiromašena u pogledu motivacijske strukture i šire istorijske podloge. Da i ne pominjemo potpuno odsustvo osećanja, psihe, doživljaja, aktera priče. A šta tek reći za formu, pripovedni postupak koji srećemo u Kišovoj priči? Jeremić je ovu priču analizirao iz svih mogućih uglova, ali je propustio da uoči nešto ne manje važno od činjenice plagijata: to da Kiš plagira upravo ono što je sam najviše kritikovao u literaturi – realističko dočaravanje stvarnosti. Razlog za to nije mogao biti književne, već pre svega ideološke prirode. Očito, ako se realizmom može potkrepiti Kišova teza o progonjenoj rasi, onda ni realizam nije za bacanje! Pošto se ne samo u priči „Psi i knjige“, već i u drugim pričama „Grobnice za B. D.“ nafabulirao iz ugla sveznajućeg pripovedača do mile volje, Kiš će u „Času anatomije“ tvrditi da prozu zasnovanu na božanskom „point of view“ možemo sresti još samo na primitivnom Balkanu, kod pisaca koji pišu pod dirigentskom palicom D. Jeremića! Kritikovati druge zbog realizma, a sam plagirati sudske dokumente zasnovane na najgrubljem realizmu, pa nam to proturati ka mo-

dernu književnost, to može samo Kiš. Elem, u Kišovoj priči „Psi i knjige“ srećemo sve ono što je Kiš kritikovao u radovima drugih autora:

- fabuliranje kao osnovni princip građenja teksta
- realističko dočaravanje stvarnosti slikanjem događaja po hronologiji („... Najzad naredi da mu ga privedu... Monsenjer Žak ga stade pitati... on reče i priznade... Sutradan me rečeni Salomon i Elizar potražiše u Tuluzu... Kad sve to bi učinjeno, Salomon i Elizar se vratiše veri Mojsijevoj... I ubijanje i pljačkanje Jevreja potraja sve do kasne večeri tog dana...“)
- sveznajući „point of view“
- iluziju sveznajućeg pripovedača.

Kišova priča „Psi i knjige“ dokazuje ne samo to da Kiš nije pisac velikog talenta, već nešto još gore: da je on prigodan pisac. I pisac skromnog talenta stvara koliko-toliko svoju literaturu. Prigodni pisac se odriče literature zarad ideje koju želi da saopšti literaturom. Da je Kiš makar prepisao neki istorijski dokument koji ima odlike modernističkog stila za koji se u svojim poetičkim tekstovima zalagao, on bi – naravno – i dalje bio u vodama plagijata, ali bi barem ostavio kakvu-takvu mogućnost koketiranja s modernizmom. Ovako, on plagira nešto što je sam proglasio trećerazrednim u literaturi! A to čini ne samo zbog svog oskudnog talenta, već i zbog toga što ne preza da svoje književno delo stavi u službu politike, u službu ideološkog tumačenja istorije.

PLAGIJAT I VEČNO VRAĆANJE ISTOG

U polemikama oko Kišove „Grobnice za B. D.“ naši se kritičari i pisci nisu mogli složiti čak ni oko osnovnih značenja pojedinih pojmova koji su u dotičnoj polemici korišćeni. Jedan od takvih pojmova je i pojam plagijata. U svom tekstu „Šta jeste, a šta nije plagijat“, Nikola Milošević je izneo sledeću tezu:

„Da bi se jedno delo označilo kao plagijat, potrebno je, najpre, dokazati da se ono nalazi u istoj ravni sa nekim drugim delom iz koga je eventualna „pozajmica“ učinjena. Pisac može biti plagijator ako „pozajmi“ pojedine formulacije ili pasuse iz dela nekog drugog pisca, književni kritičar može biti plagijator ako „zajmi“ od drugog književnog kritičara, a memoarist ako „pozajmljuje“ od pisca memoara.“ (Boro Krivokapić, Treba li spaliti Kiša, Zagreb, s. 110)

Nikola Milošević želi da kaže da preuzimanja iz jednog žanra u drugi nužno dovodi do preoblikovanja preuzetog („pozajmice“), pa tu – samim tim – ne može biti govora o plagijatu. Plagijat je, dakle, preuzimanje delova nečijeg teksta u okviru istog žanra. Nama se ovakva definicija plagijata čini neodrživom. Ako bi neki esejista, memoarista, ili romanopisac, u svoju knjigu uneo desetak pasusa ili, ne daj bože, desetak stranica iz nekog Miloševićevog teksta, mi verujemo da bi N. Milošević

vrlo brzo promenio svoju definiciju plagijata. Istina, Miloševićev tekst bi u ovom slučaju dobio novu funkciju, budući da je preuzimanje izvršeno iz jednog žanra u drugi, ili – kako bi to rekao Milošević – iz jedne ravni u drugu, ali bismo, uprkos svemu, ipak imali posla sa plagijatom. Tako bi, na primer, romanopisac mogao da preuzme delove Miloševićevih studija o boljševizmu i da ih iskoristi kao sredstvo karakterizacije jednog od svojih književnih likova, intelektualca koga „svrbi“ fenomen boljševizma. Književni lik bi mogao da očas postane stručnjak za boljševizam, a za to mu ne bi trebalo mnogo, bilo bi dovoljno da autor nekog romana naprosto prepíše ono što je N. Milošević već napisao u svojim studijama i na šta je utrošio decenije svoga života. Konačno, ako bi sama činjenica da se pozajmljivanje obavlja iz jednog žanra u drugi bila dovoljna da se izbegne plagijat, onda bi pisanje postalo najlakša aktivnost pod kapom nebeskom. Bilo bi dovoljno samo ne prepisivati iz žanra u kojem pišemo, pa da steknemo pravo na ono što su stvorili drugi, kao na naše sopstveno. Ne podseća li sve ovo na našu današnju književnu scenu u kojoj je hiperprodukcija omogućena ne samo svakojakim pozajmicama tuđih tvorevina, već i prezirom prema imaginaciji i istinskoj kreativnosti koja hiperprodukciji može samo da smeta. I nije li upravo sa odbranom Kišovog dela počelo i srozavanje umetničkih kriterijuma u našoj književnosti? Nekada se od pisca tražila originalnost, uzlet imaginacije, a sada je dovoljno dokazati da neko nije prepisivao, pa da već postane veliki. Još malo pa ćemo onima koji nisu prepisivali, a mogli su, dizati spomenike na Kalemegdanu!

Od samog početka književne afere sa Kišovom „Grobnicom za B. D.“, javila se grupa Kišovih branitelja na prostoru od Vardara do Trigla-

va. Kao najpouzdaniji književni tumač iz Beograda, toj grupi se priključio naš poznati i cenjeni autor Nikola Milošević. U svom tekstu „Šta jeste, a šta nije plagijat“, objavljenim u zagrebačkom „Oku“, Nikola Milošević odbija kritike upućene Kišu, zaključujući svoj tekst sledećom tvrdnjom: „Bio sam i ostao u uverenju da je Danilo Kiš jedan od najoriginalnijih i najdarovitijih autora moderne srpske proze.“ (s. 115) A sada da vidimo u čemu je vrednost Kišove literature, u tumačenju Nikole Miloševića. Osvrćući se na način upotrebe istorijskih dokumenata i njihovog preoblikovanja u Kišovim pričama, Milošević će povodom priča „Grob-nica za B. D.“ i „Psi i knjige“ reći: „Tek iz paralelnog čitanja ovih dveju priča postaje razumljiva sledeća reč pripovedačeva:

Sve se to odjednom pojavilo u mojoj svesti kao razvijena metafora klasične doktrine o cikličnom kretanju vremena. Ko je video sadašnjost video je sve: ono što se dogodilo u najdavnijoj prošlosti i ono što će se zbiti u budućnosti.“

(„Treba li spaliti Kiša“, s. 115)

Nastavljajući svoje tumačenje, Milošević kaže: „Tako Kišovo umetničko kazivanje dobija i jednu metafizičku dimenziju, koja mu daje obuhvatnost i dubinu značenja, za koju istorijska građa nije pružila čak ni najmanji podsticaj.“ Ali, zar bi nas obilje istorijske građe koja nam govori o sistematičnoj upotrebi nasilja od strane društva nad pojedincem moglo inspirisati na neki optimistički zaključak? Nama se čini da Kišova misao nadgradnja istorijskih istina o nasilju i nije drugo do opšte mesto do kojeg dolazi svaki čovek suočen sa sličnim dokumentima: „Ničeg novog pod suncem“, „Nema kraja nasilju“, „Nevin uvek strada“ i slično, rekao bi čovek iz naroda koji nije genijalan poput Kiša... Zaista,

u čemu su ovakve i slične reakcije običnog čoveka inferiorne u odnosu na Kišov „metafizički“ zaključak o večnom vraćanju jednog te istog (u ovom slučaju nasilja) u istoriji? Dakle, nama se čini očitim da je upravo istorijska građa navodila na zaključak koji nam Kiš nudi u završetku svoje priče, te da Kiš nije došao do nekakvog originalnog viđenja istorije. Kišova reakcija na slike nasilja je verovatno iskrena, ali nema filozofsku dubinu, niti snagu umetničkog iznenađenja.

No, pravi problem Miloševićevog tumačenja još nismo ni dotakli. Videćemo da ono što Milošević toliko hvali u Kišovom delu, njegovu „metafizičku dimenziju“, zapravo i nije Kišovo već citat iz Marka Aurelija, čije je ime Milošević naprosto uklonio kako bi jednu staru misao poznatog stoika pripisao Kišu. Ako korektno navedemo mesto iz Kišove priče koje Milošević tobože citira, videćemo da ono što on naziva „reč pripovedačeva“ nije uopšte reč Kišova, već citat iz Marka Aurelija:

„... sve se to odjednom pojavilo u mojoj svesti kao razvijena metafora klasične doktrine o cikličnom kretanju vremena: ‘Ko je video sadašnjost, video je sve: ono što se dogodilo u najdavnijoj prošlosti i ono što će se zbiti u budućnosti.’“ (Mark-Aurelije, *Misli*, knj. VI, 37)

Ako uporedimo originalni Kišov tekst sa Miloševićevim citatom istog, videćemo da je Milošević, u svojoj želji da dokaže Kišovu originalnost, počinio grubo ogrešenje o tekst koji je tobože citirao. Jer, on je misao Marka Aurelija (čije ime D. Kiš iz samo njemu znanih razloga piše Mark-Aurelije) ovde pripisao Danilu Kišu. Na prvi pogled, čovek će pomisliti da se radi o previdu, izostavljenom navodu. Ali, ne samo da

Milošević ne stavlja Aurelijevu misao pod navodnike kako to čini Kiš, već on izostavlja i Aurelijevo ime. No, ni tu nije kraj. Da bi dokazao metafizičku dimenziju Kišove proze, Milošević se pravi da ne zna da ideja večnog vraćanja nije originalna Kišova ideja. Pisac koji se čitavog života bavio historijom ideja, sada je odjedanput zaboravio šta je čitao kod Aurelija i Ničea. Uzalud i sam Kiš u svom tekstu pominje „klasičnu doktrinu o cikličnom kretanju vremena“ (pod. N. V.), Milošević se pravi da ne čuje dobro. Dok sam Kiš tvrdi da je u pitanju „klasična doktrina“, dakle nešto poznato – dotle profesor Milošević koji o dotičnoj doktrini zna mnogo više od Kiša, proglašava ovu doktrinu nečim novim i originalno Kišovim! Kakva je potreba nagnala jednog ozbiljnog i u svojoj struci priznatog stručnjaka kakav je Milošević da se u tumačenju Kišovog dela koristi ovakvim metodama, ostaje samo da nagađamo. U svakom slučaju, ona svedoči da su Kišovi branitelji bili spremni da i ono što Kiš nije smatrao svojim, i što je izričito citirao kao tvorevinu drugog autora, proglase originalnom Kišovom tvorevinom. Šta drugo, nego crni humor!

Ovde valja reći još nekoliko reči o Kišovom citatu iz Aurelija. Milošević tvrdi da upravo idejom o cikličnom kretanju vremena Kišove priče dobijaju metafizičku dimenziju koja im daje „obuhvatnost i dubinu značenja“. Nama se čini da metafizička dimenzija, koju citat iz Aurelija nesumnjivo ima, biva prilično modifikovana u Kišovoj prozi. Ako je istina da se sve na ovom svetu ponavlja kako nam to kaže Aurelije, onda se to ponavljanje ne može odnositi samo na jevrejsku istoriju. Pa ako se i istorija i tragika drugih naroda i vera isto tako ponavljaju u nedogled, po nekom nama neznanom principu i razlogu, onda se gubi specifičnost je-

vrejske istorije, jevrejske tragike u istoriji, a to sigurno nije ono što Kiš želi da nam saopšti svojim pričama. Niko ne piše na teme jevrejske istorije, niti zasniva svoje delo na slikanju jevrejskih likova, da bi nam saopštio kako je jevrejska istorija tek opšte mesto među tolikim drugim istorijama. Zar bismo mogli i pomisliti da je Kiš, u ime jedne metafizičke istine, želeo da jevrejsku istoriju, makar i na trenutak, izjednači sa istorijom Mongola, Nemaca, Kineza ili Indusa? Otuda nam i citat iz Aurelija u Kišovoj priči deluje kao nešto nakalemljeno, nešto što svojim metafizičkim značenjem ne menja bitno Kišovu interpretaciju istorije koja je svakako više ideološka nego metafizička. To nam potvrđuje i Kišova tvrdnja da je svoju „Grobnicu za B. D.“ zasnovao na svedočanstvima „pouzdanih svedoka“. Vera u pouzdane svedoke svakako se kosi sa metafizičkim značenjem njegove proze. Nema pouzdanih svedoka u metafizici, pa makar to bio i slavni Aurelije.

U svom tekstu „Prava istina o Kišovoj knjizi“, N. Milošević želi da odbrani Kiša od optužbi za plagijat, pa ukazuje na primere kreativnog preoblikovanja dokumentarne građe kojom se Kiš koristio. Tako, dok u Reoovoj istoriji čitamo: „Najznačajniji spomenici Kijeva bili su građeni za vreme trojice velikih knezova, Vladimira, Jaroslava i Izjaslava“, Kiš ovaj izvor menja, preoblikuje, u sledeću rečenicu: „Katedrala Svete Sofije izgrađena je kao mutna uspomena na slavne dane Vladimira, Jaroslava i Izjaslava.“ I pored najbolje volje, ne uspevamo da vidimo zašto bi uspomena na slavne dane bila „mutna“? Kiš piše da je katedrala „izgrađena kao mutna uspomena“ (što ne zvuči baš najbolje na srpskom, štaviše – zvuči kao očigledni prevod), a verovatno želi da kaže da je sama katedrala izgrađena s ciljem da bude uspomena na jedan istorijski

period... U svakom slučaju, ovo je daleko od nekakvog kreativnog preoblikovanja istorijskog izvora, kome bi se valjalo diviti.

Milošević navodi još jedan primer uspešnog preoblikovanja istorijske građe u „Grobnici za B. D.“: „Aludirajući na freske u crkvi Sv. Sofije, Luj Reo kaže: ‘Otkrivene pod premazom žute boje 1843. bile su na žalost veoma rđavo restaurisane.’ Ovaj podatak Kiš će preoblikovati na sledeći način: „Te su freske otkrivene ispod svežeg sloja 1843, ali zbog hitnje i radoznalosti, MAJKE OTKRIĆA I SAGREŠENJA, restauracija je bila obavljena krajnje aljkavo: staroj patini, sjaju zlata i odežde bejaše dodat skorojevićski sjaj bogatstva i raskoši boljarske.“ („Trebalo li spaliti Kiša“, s. 152–153, pod. N.V.). Najpre, Kišovoj rečenici nedostaje elementarna jasnoća. Kiš nam ne kaže kakav je to sloj ispod kojeg su otkrivene freske, „ispod svežeg sloja“ piše Kiš, ali ne kaže čega. Ako bi čitalac pored Kišovog teksta imao ispred sebe i tekst L. Reoa, znao bi o čemu se radi. Ali, ko je ikad čitao dve knjige u isto vreme kako bi shvatio šta piše u jednoj od njih?! Dalje, saznajemo da je „zbog hitnje i radoznalosti“ restauracija obavljena „aljkavo“. Ali, usput saznajemo još nešto, to da su hitnja i radoznalost ni manje ni više nego MAJKA OTKRIĆA I SAGREŠENJA! Ovo je već na samoj granici kiča, ako ne i u njegovoj dubokoj teritoriji. Pa ako pređemo preko „stare patine“ (a zar ima patine koja bi bila nova?), saznaćemo još nešto, da restauracija nije obavljena dobro i zbog „lošeg ukusa i raskoši boljarske“. Dakle, postoje dva razloga za loše obavljenju restauraciju: najpre hitnja i radoznalost, a s druge strane – loš ukus skorojevića boljara. Pa ko uspe da ova dva razloga dovede u neku „metafizičku“ vezu, shvatiće i ono što je Kiš hteo da kaže. Mi ne vidimo u navedenom primeru to da je Kišova rečenica „emotivna

i slikovita“, kakvom je naziva Milošević. Naprotiv, mi u navedenoj rečenici vidimo nasilnu poetizaciju i nebrigu prema rečima, nedovoljnu preciznost iskaza, pa čak i flertovanje sa kičom.

PISAC I NJEGOVA PRIPADNOST

Ne tako davno kod nas je objavljena knjiga Predraga Palavestre pod naslovom „Jevrejski pisci u srpskoj književnosti“ (Beograd, 1998), koja se takođe bavi pitanjem piščevog identiteta i njegove pripadnosti, dakle temama koje srećemo u gotovo svim Kišovim knjigama. Pre nego što dođemo do Palavestrinih sudova o Kišu, pogledajmo kako ovaj istoričar i naučni radnik određuje osnovnu temu svoje knjige. Već na samom početku svoje studije, Palavestra ističe: „Zbog toga je u književnom i kulturnom smislu sasvim nevažno pitanje: ko su jevrejski pisci?“ (s. 14) Ovde čitalac ostaje u čudu: zašto bi se „Institut za književnost i umetnost“ uopšte bavio objavljivanjem knjiga čiji autori i sami priznaju da se bave nečim što je u književnom i kulturnom smislu „sasvim nevažno“. No, da vidimo kako Palavestra određuje kriterijum pripadnosti jevrejskoj književnosti. On će najpre izneti ovakvu tezu: „Stožer okupljanja jevrejskih pisaca i najtvrdja tačka odbrane njihovog identiteta u svima književnostima sveta bio je jezik date sredine.“ (s. 14) Dakle, jezik jedne sredine je ono što svakom piscu, pa i jevrejskom, omogućuje iskazivanje identiteta. Govoreći u istoj knjizi o delu D. Kiša, Palavestra odjednom odlučuje da protivreči samome sebi: „Seta teskobe, koja se oseća u podtekstu svih Kišovih proza, svakako je potisnuti vid očajanja pisca koji zna da će zauvek ostati zakovan u tamnicu svog jezičkog porekla...“

(s. 143) Dakle, dok je na početku jezik bio sama osnova jevrejskog identiteta, sada odjednom, u slučaju velikana Kiša, jezik postaje „seta tesko-be“, osećaj zatočenosti u „tamnici svog jezičkog porekla“. Ako je verovati Palavestri, Kiš bi bio prvi velikan u istoriji svetske književnosti koji je svoj maternji jezik osećao kao tamnicu. (Da je Kiš rođen u Engleskoj, pisao bi bolje od Šekspira, ali ni onda ne bi bio zadovoljan jer bi opet bio u tamnici – tamnici engleskog jezika. Samo što kod Engleza ne bi bilo Palavestre da ga „u potpunosti razume“).

Ova Palavestrina kontradikcija nije slučajna, jer se on u celoj svojoj knjizi muči sa kriterijumom pripadnosti. Ističući da je kod nas bilo i „rasnog tumačenja jevrejskog identiteta“ (kao u slučaju pristalica D. Ljotića), Palavestra želi da kaže da se on izdigao iznad rasno definisanog pojma identiteta. No, ne lezi vraže, isti pisac nam u svojoj knjizi saopštava i ovo: „Kao što ni jevrejska tematika nije presudna za pouzdano određivanje jevrejske pripadnosti nekog pisca, tako ni puko nacionalno ili versko poreklo nikoga ne čini jevrejskim ili srpskim književnikom. Ivo Andrić je pisao o Jevrejima i jevrejskim temama više i bolje nego većina jevrejskih pripovedača u srpskoj književnosti, ali se ipak ne može svrstati među jevrejske pisce, u koje, uprkos ličnom otporu, svakako spada Oskar Davičo koji se klonio jevrejskih tema“. (s. 13)

Ali, šta je ova izjava ako ne Palavestrino priznanje da jevrejstvo i nije drugo do gen, rasa. Jer, ako ni jezik, ni tematika, ni nacija, ni vera, ni lično opredeljenje, ne određuju jevrejskog pisca, šta je još onda ostalo osim rasne karakteristike? Šta je ovo Palavestrino stanovište ako ne dokaz da se i on u određivanju jevrejskog identiteta služi istim onim „ra-

snim kriterijumom“ kojim su se služili i njemu mrski sledbenici Ljotića, i kojim se ništa manje služe i mnogi Jevreji kada određuju granice pripadnosti jevrejske književnosti. Ukazujući na značaj i sveprisutnost jevrejskih pisaca u okviru raznih nacionalnih književnosti, Palavestra nam na početku knjige nabraja velike jevrejske pisce iz raznih sredina. I opet, čovek ne može a da se ne upita šta to zajedničko imaju Franc Kafka, Anri Bergson, Lav Trocki, Alberto Moravija, Harold Pinter i Julijan Tu- vim? Ni jezik, ni nacionalnost, ni veru, ni politička opredeljenja, ni na- čin razmišljanja, ni vrednosne kriterijume u životu i kulturi. Ostala je još samo jedna stvar, a to je genetsko, rasno obeležje.

U želji da nam pokaže kako se definicija jevrejstva vremenom me- njala, Palavestra ističe: „Jevrejima je danas bliža književnost identiteta nego postojanost u veri.“ (s. 11) Palavestra verovatno želi da kaže da je nekada vera smatrana osnovom identiteta, a da se danas identitet defini- še na širim osnovama. No on ne uviđa da ti osnovi mogu biti toliko širo- ki i neodređeni da se ponekad nameće pitanje: ima li dotični identitet ikakvih granica, ikakvo stvarno a ne tek potencijalno utemeljenje. Stari jevrejski pisci bi se svakako prevrtali u grobu da čuju kako se i samo fi- lozofiranje na temu identiteta može smatrati dovoljnom odrednicom je- vrejske osobenosti. Zanimljivo je da u modernom tumačenju jevrejstva magloviti pojam „identiteta“ zamenjuje jasno odredljivi pojam vere. Ali, pojam jevrejskog identiteta, onako kako ga shvataju moderni tumači, prilično je nejasan. I baš zato što je neuhvatljiv i neodređen, on se često prikazuje kao nešto tragično. A potom se u ime te tragike, koja se ovoga puta, naokolo pa na mala vrata, prikazuje kao sam identitet, vrši prisva- janje pisaca raznih zemalja i njihovo okupljanje pod jednu genetsku ka-

pu. Nema sumnje, što neodređeniji pojam identiteta, to veća mogućnost manipulacije. Tako je Sartr – navodi Palavestra – tvrdio: „Jevrejska zajednica nije ni nacionalna, ni internacionalna, ni religiozna, ni etnička, ni politička: to je nazovi-istorijska zajednica. Jevrejina stvara njegova konkretna situacija; njega sa ostalim Jevrejima ujedinjuje istovetnost situacije.“ (s. 208) No, ako ništa od istorije, tradicije, vere, kulture i jezika, ne ulazi u pojam identiteta – kako to tvrdi Sartr – već samo „konkretna situacija“, ne znači li to da identitet i nije drugo do KORIST?! I zaista, dok je „konkretna situacija“ za evropske Jevreje u jednom periodu značila progone i smrt, dotle su američki Jevreji, u skladu sa svojom „situacijom“, zgrtali pare i nisu se mnogo zanimali za „situaciju“ svoje evropske braće. Očito, istovetnost situacije je prilično relativan pojam da bi mogao biti osnova ma čijeg identiteta. Ukazujemo ovde na Sartrovu odrednicu jevrejstva ne samo zato što je Palavestra citira kao značajnu, već i zato jer Sartrovo razmišljanje neodoljivo podseća na Kišove kriterijume identiteta u kojima je sve podređeno trenutnoj situaciji i ličnoj koristi. Palavestra kaže za Kiša: „Bio je pravi primer čoveka raspolućenog identitetom koji, kako je govorila Judita Šalgo, nigde nije bio kod svoje kuće JER JE HTEO I NIJE HTEO da bude ono što jeste.“ (s. 203) Ono što Palavestra naivno vidi kao dramu svesti i opredeljenja, kao piščevu raspolućenost, nije drugo do Kišovo dovijanje već prema situaciji, dovijanje prema receptu Ž. P. Sartra. Već prema prilici i koristi koju je iz date situacije mogao za sebe da izvuče, Kiš se opredeljavao i kao jevrejski pisac, i kao pisac koji ne želi da pripada manjinskoj književnosti, bila ona – njegovim rečima – „feministička, homoseksualna, jevrejska, crnačka“. (Isto, s. 203). Tražiti u ovakvim Kišovim izjavama nekakvu dramu svesti i raspolućenosti kako to čini Palavestra, znači biti

naivan i bukvalan, znači ne umeti razlikovati nečiju literaturu od načina njene prodaje.

No, šta je to rasno obeležje, koji su njegovi kriterijumi, i da li je ono uopšte korisno u razmatranju i razumevanju kulturnih tekovina? Majka najpoznatijeg kubanskog pisca Aleha Karpentjera bila je Ruskinja, pa bi po genetskom kriterijumu Karpentjer bio ruski pisac. Puškinova majka vodi poreklo iz Abisinije, pa bi Puškin – po logici genetike – bio etiopski pisac! A ako nam neko kaže da je sve ovo suludo, mi se uvek možemo pozvati na kriterijume dvojne pripadnosti, možemo čak i zaplakati nad raspolućenošću ovih umetnika koji – kako bi to srceparateljski rekla J. Šalgo – „i jesu i nisu hteli da budu ono što jesu!“ No, koliko god ovakvi kriterijumi pripadnosti izgledali suludi, oni su već postali uobičajeni kada se radi o određivanju pripadnosti pojedinih jevrejskih umetnika. Da su Karpentjer ili Puškin imali nekog jevrejskog rođaka, makar i deset generacija unazad, oni bi bili proglašeni jevrejskim umetnicima, i to niko ne bi smeo da dovodi u pitanje jer bi bio proglašen antisemitom, gorim i od Hitlera. Tu ne bi mogla da prođe priča o dvojnoj pripadnosti. Do kakvog apsurdna dovodi genetsko razvrstavanje, može se videti i na primeru mnogih savremenih jevrejskih pisaca koje I. B. Singer – s neskrivenim prezirom – naziva „asimilovanim“. Pisac koji ne zna ni hebrejski ni jidiš, koji ne poznaje život Jevreja niti se interesuje za jevrejsku tradiciju i veru, koji se i ne oseća Jevrejinom, koji je u svom materijalizmu i ateizmu istovetan nekom Amerikancu ili Nemcu, biće – svejedno – proglašen jevrejskim piscem samo ako je, makar i u dalekoj prošlosti, bio dotaknut jevrejskim genom. Šta je ovo ako ne napor da se jevrejska kultura definiše na genetskim, a ne na duhovnim, kulturolo-

škim osnovama? Svakodnevno slušamo kako je nacionalno opredeljenje jednog pisca najveća smetnja u dostizanju onog univerzalnog i svetskog. Istovremeno, kada je u pitanju jevrejska književnost, pripadnost rasi se nudi kao nešto što uopšte ne protivreči svetskim standardima, već je štaviše znak „kosmopolitskog“. Govoreći o književnosti Josifa Brodskog, Palavestra pominje „jevrejski kosmpolitizam“ kao značajnu odliku ovog pisca. Iako se Brodski formirao u okviru jedne od najjačih književnih tradicija u poslednja dva veka, iako je ta (ruska) tradicija priznata kao velika u svetskim razmerama, zanimljivo je da – po Palavestrinom mišljenju – Brodski ne doseže status kosmpolitskog onim ruskim elementima njegovog dela, već samo jevrejskim! On piše: „Njegov jevrejski kosmpolitizam nije bio jači od duha jezika njegovog ruskog patriotizma.“ (186) Čovek se pita zašto su ruski elementi poezije ovog pesnika svedeni na patriotizam, dok je njena jevrejska komponenta promovisana u nešto kosmopolitsko? Trebalo bi utvrditi kako je i zašto pridev jevrejski postao nekom vrstom sinonima za kosmopolitski, dok je – s druge strane – pridevska pripadnost drugim narodima i rasama tek oznaka nečeg nacionalnog, izdvojenog i pojedinačnog, dakle – nečeg što je suprotstavljeno pojmu kosmopolitskog. I pored najbolje volje, ne uspevamo da vidimo na koji način Palavestrino okupljanje pisaca pod jednu genetsku mustru služi širenju kosmopolitskog duha u književnosti i kulturi uopšte. Genetika je veoma nepouzdana vodič u tumačenju svih kulturnih fenomena, pa i književnosti.

Da bismo preciznije pojasnili na šta mislimo, osvrnućemo se na dva pisca istog porekla: Danila Kiša i Stanislava Vinavera. Oba pisca imaju majku Srpkinju i oca Jevrejina. No, da li smo time išta rekli o njima kao

o ličnostima, da li smo time i dodirnuli njihovo umetničko delo? Odgovor je: nimalo. Uprkos sličnosti njihovog genetskog stabla, teško da ćemo naći dva pisca koji su toliko različiti. Vinaver je učestvovao u Prvom svetskom ratu i borio se za zemlju u kojoj je rođen i u kojoj je živio, Kiš je zarad lične koristi i karijere izvrgavao ruglu sredinu iz koje potiče. Vinaver nije isticao jevrejsko poreklo jer nije hteo da piše o nečemu što ne poznaje i ne oseća dovoljno, Kiš je gradio svoju karijeru na imidžu jevrejskog pisca i na jevrejskim temama iako je njegovo poznavanje jevrejstva više knjiško nego životno. Vinaver je jedan od najvećih znalaca srpskog jezika, Kiš nema ni osnovno čulo za maternji jezik. Vinaverov modernizam je izvorno naš, Kišov je modernizam uvezen iz inostranstva. Vinaver je tvrdio da su najbolja dela našeg modernizma ravna velikim delima evropske moderne književnosti, Kiš je pak tvrdio da mi moramo da uvozimo strane modele i strane uzore. Vinaver je polemisao sa Krležom, a Kiš je obožavao Krležu. Vinaver je lucidan i duhovit, Kiš je izveštačen i patetičan. Ono što je zanimljivo i što nam otkriva vrednosne kriterijume jevrejske književnosti danas – to je činjenica da su Jevreji sveta izabrali Kiša kao svog značajnog pisca, a nama su ostavili Vinavera, na čemu ćemo im mi biti vazda zahvalni.

Ovde valja reći i nekoliko reči o tome kako Palavestra tumači Kišovo delo. Na početku svog teksta o Kišu, on primećuje da je Kiš „priznat kao jedan od vodećih evropskih pisaca druge polovine XX veka“. No, da vidimo koje su to konkretne karakteristike Kišovog dela. Palavestra ističe da je Kišova proza „očišćena od svih tragova klasičnih realističkih uslovnosti i prilagođena merilima ispovedne lirske meditativne proze. Iz iskustva intelektualnog lirskog romana XX veka Kiš je izvukao plodnu

nit pretvaranja realističkog detalja u proširenu lirsku metaforu.“ Palavestra na više mesta ističe lirsku dimenziju Kišovog dela, pa nas ponovo podseća: „Oblik samoispovesti približio je njegovu prozu odlikama lirskog romana.“ I taman kada čitalac pomisli da je kvalitet lirskog, samoisповednog i meditativnog, bitna odlika Kišove proze, Palavestra će, u zaboravu svega ono što je rekao na prethodnoj stranici svoje knjige, reći da je Kiš ni manje ni više nego predstavnik „tragičnog epskog optimizma“:

„Danilo Kiš je najčistiji izdanak tragičnog epskog optimizma ostvarenog u srpskom jeziku, primer podvižnika bez nade, žrtvovanja bez odluke. On u svom naporu oličava dramu beznađa u epohi varljivih očekivanja, poziciju čoveka koji ‘peva u pustinji’ i pred naletom istorijskog nasilja pali voštanicu nepokornog duha i razigrane imaginacije.“ (Isto, s. 145)

Šalu na stranu, za ovakvo pisanje se nekad u srpskim gimnazijama išlo na popravni, a ponekad i ponavljala školska godina. A danas tako pišu naši poznati naučnici, stručnjaci ne samo za našu već i za jevrejsku književnost.

Dakle: Kakav je Kiš kao pisac?

– On je „najčistiji izdanak“.

– Izdanak čega?

– Iako izraziti liričar i predstavnik lirskog romana, on je ujedno i u inat lirizmu – najčistiji izdanak tragičnog epskog optimizma u srpskom jeziku.

– Zašto je Kišov optimizam tragičan?

- Zato što je Kiš primer „podvižnika bez nade, žrtvovanja bez odluke“.
- Kakvo značenje ima Kišovo delo u našem vremenu?
- Ono oličava „dramu beznada u epohi varljivih očekivanja“.
- Kako stvara Kiš, suočen sa dramom vremena u kojem živi?
- On stvara poput čoveka koji „peva u pustinji“.
- Možete li da budete malo konkretniji?
- Kako da ne, Kiš peva tako što pred naletom istorijskog nasilja PALI VOŠTANICU NEPOKORNOG DUHA I RAZIGRANE IMAGINACIJE.
- Da li vi tvrdite da Kiš pali voštanicu iz nekih hrišćanskih pobuda?
- Ni najmanje, Kiš je jevrejski pisac pustinjske imaginacije.

I ne samo što Palavestra ima muke da odredi kriterijume pripadnosti pojedinih pisaca, već muči muku i sa određivanjem pripadnosti pojedinih književnih dela. Tako će za Davičovu „Svečanu pesmu“ (1963) reći da je to „jedina pesma u srpskoj književnosti ispevana u slavu policije i službe državne bezbednosti.“ (Isto, s. 126). Kako sad shvatiti naučne kriterijume P. Palavestre: pesma koju je jevrejski pisac posvetio srpskom SUP-u, pripada srpskoj a ne jevrejskoj književnosti! Ali, mi nemamo nikakvog razloga da ovde prisvajamo ono što nije naše. Kao što pesma jevrejskog pesnika o grčkoj maslini ne pripada grčkoj već jevrejskoj književnosti, tako ni pesma jevrejskog pesnika o srpskom SUPU-u ne pripada srpskoj već pre svega jevrejskoj književnosti. Neka nam naučnik Palavestra odgovori: zašto bi samo značajna književna ostvarenja pripadala jevrejskoj književnosti, a našoj samo ona koja mogu služiti za

ruglo i sramotu, makar im autori bili jevrejski pisci? Neko će, već umoran od ovih naših razmišljanja na temu pripadnosti, reći: zar je uopšte važno kome šta pripada, važno je da li je jedno delo uspelo kao umetnost, da li sobom nosi neke opšteljudske vrednosti. Tačno, to je nesumnjivo najvažnije. Ali, pogledajmo kako će kod Palavestre proći neko ko u delu jednog jevrejskog pisca traga za univerzalnim značenjima. Govoreći o kritičkim odjecima na delo Isaka Samokovlije, on piše:

„Tvrdeći da je Isak Samokovlija bio Jevrejin koji u Jevrejima nije video Jevreje, tj. da je njegovo jevrejstvo bilo samo metafora opšteg položaja čoveka u svetu i da on nije bio ni folklorni pisac ni pripovedački regionalista, niti pesnik jedne etničke zajednice izgubljene u moru drukčijeg sveta, kritika je U STVARI LIŠAVALA ISAKA SAMOKOVLIJU UPRAVO ONOGA ŠTO JE BILO NAJZNAČAJNIJE ZA PRIRODU NJEGOVE KNJIŽEVNOSTI. LIŠAVALA GA JE NJEGOVE JAKE I IZRAZITE JEVREJSKE INDIVIDUALNOSTI. (s. 105)

Čovek se pita: da li uopšte postoji ikakav pristup jevrejskoj književnosti koji ne bi bio proglašen zlonamernim? Ako kritičar u delu jevrejskog pisca naglasi onu opštečovečansku dimenziju, ako u njegovom delu ne vidi samo elemente folklora i oznaku nečeg regionalnog već metaforu nečeg opšteg i zajedničkog svim ljudima, biće optužen da mu negira jevrejstvo. Ako li pak u delu jevrejskog pisca bude hvalio ono čisto jevrejsko, biće optužen da mu negira univerzalnost. Kako god pristupili delu jednog jevrejskog pisca, postoje velike šanse da se nađemo na optuženičkoj klupi. A to što smo o umetničkom delu dotičnog autora imali

najbolje mišljenje, neće nas spasti od optužbe da nismo sve kako treba razumeli. Dakle, kada sami jevrejski pisci (zajedno sa Palavestrom) ističu kosmopolitski značaj njihovih dela, od nas se očekuje da to primimo zdravo za gotovo. Kada mi sami u njihovim delima nalazimo opštečovečanske vrednosti, bićemo – kao u slučaju Samokovlijinih kritičara – optuženi da smo, upravo isticanjem onog univerzalnog, negirali njihovu jevrejsku individualnost. Kada sve ovo imamo na umu, i značenje Kafkinog „Procesa“ ukazuje nam se, danas i ovde, u novom svetlu. No, i ovom tvrdnjom, već smo počinili grešku za koju ćemo kad-tad platiti.

KIŠ KAO KRITIČAR KNJIŽEVNOSTI I UMETNOSTI

U svojim esejima, intervjuima, osvrtima, književnim polemikama, Kiš često istupa i kao kritičar književnosti i umetnosti. Omiljeni predmet njegovih kritičkih razmatranja je srpska književna kritika. U tekstu pod naslovom „Za pluralizam“, Kiš piše:

„Naša kritika je još uvek, i najvećim delom, tradicionalistička, pozitivistička, sociološka, skerlićevska, a kritičar je još uvek čovek koji želi da vlada idejama i ukusom, samodržački, dakle totalitaristički, i to najčešće na osnovu istih onih postulata, skerlićevskih, što će reći „realističkih“, kao da se nije za ovih poslednjih šezdeset godina ništa dogodilo u sferi duha i na planu ideja...“ („Homo poeticus“, s. 87).

Na osnovu navedenog citata, čitalac će pomisliti da je Kiš protiv realističke orijentacije u književnosti uopšte, a ne samo kad je u pitanju srpska kritika. Otuda će se naći u čudu kada otkrije da Kiš, u istoj knjizi u kojoj kritikuje realističku orijentaciju u srpskoj književnosti, hvali Đerđa Lukača i to upravo zbog njegovog realizma. Braneći „Današnji značaj kritičkog realizma“ od naših kritičara koji su ovo Lukačevo delo nazvali konformističkim, Kiš primećuje:

„Lukač je dokazao veoma lucidnim argumentima da je *nedostatak perspektive* (pod N. V.) u avangardnoj književnosti i silom nametnuta perspektiva u literaturi socrealizma – jedna te ista praznina...“ (Homo Poeticus, s. 57).

A sada zamislimo da neki srpski kritičar napiše da je „nedostatak perspektive u avangardnoj književnosti“... ni manje ni više nego „praznina“, te da se upravo preko tog odsustva svake perspektive avangardna umetnost Zapada izjednačuje sa ruskim socrealizmom! Kiš bi, nesumnjivo, u ovakvom vapaju za „perspektivom“ video refleks komunističke ideologije koja ne može bez „boljeg sutra“. No, kada Đerđ Lukač vapi za perspektivom u umetničkim delima (a i oko njih) – on biva pohvaľljen. Dakle, kad kritikuje srpske realiste, Kiš se postavlja kao modernista, a kada brani realističko opredeljenje jednog Lukača, Kiš se i sam ponaša kao da se – njegovim rečima – „za ovih poslednjih šezdeset godina ništa nije dogodilo u sferi duha i na planu ideja...“

No, kod Kiša ne srećemo samo dvostruki odnos prema određenim književnim orijentacijama. Kiš ima običaj da pisce vrednuje ne prema njihovim ostvarenjima i idejama, već prema njihovom poreklu. On ima jedan aršin za naše, a drugi za jevrejske pisce. Otuda mu se često dešava da za jednu stvar naše pisce kudi, a da jevrejske pisce zbog iste stvari diže u nebesa. Već smo videli da je realizam nešto loše u slučaju srpske kritike, dok je u slučaju jevrejskog pisca Lukača on nešto „lucidno“ i podsticajno. Kada su ga beogradski pisci kritikovali zbog nepoznavanja onoga o čemu piše, Kiš ih je nazvao najpogrđnijim imenima. Kada mu je jevrejski pisac K. Štajner uputio istu kritiku, Kiš mu u potpunosti daje

za pravo, pa čak obećava da će ispraviti ono u čemu je pogrešio. Kada su srpski pisci prošloga veka tvrdili da je jezik sama suština nacionalnog bića, Kiš ih je u „Času anatomije“ nazvao nacionalistima. To ga, međutim, nije sprečilo da u istoj knjizi posebno pohvali jevrejskog pisca Artura Kestlera, koji svojom tvrdnjom da je jezik „osnovna snaga kohezije unutar date etničke grupe“, sa samo sto godina zakašnjenja, ponavlja ono što su „srpski nacionalisti“ već rekli.

Opređeljivanje za jednu poetiku, ili književni pravac kao što je realizam, stvar je ličnog ukusa, ali osećaj za realno je nešto što nije u sferi naših preferencija. U pitanju je čulo, poput čula ravnoteže. Da bi neko ozbiljno promišljao o nečemu, on mora imati osećaj za realno, za moguće. Videćemo da Kišu nedostaje baš taj osećaj koji je preduslov svakog ozbiljnijeg razmišljanja na bilo koje teme, pa i literature. U jednom intervjuu, govoreći o svom romanu „Peščanik“, Kiš svoj roman naziva „antropološkim“, pa pojašnjuje:

„Antropološki znači još i to, kao što sam već na jednom mestu rekao, da sam jednoj paleontološkoj stvarnosti prišao sa naučnom akribijom, ali kao romansijer, slično fon Denikenu!“

(Homo Poeticus, s. 284, pod. N. V.)

Svako ko iole poznaje Kišovo i Denikenovo delo mora ostati zapanjen ovim Kišovim poređenjem. Pisac koji je tvrdio da svojim knjigama svedoči tragiku Jevreja pod totalitarnim režimima, poredi svoje delo sa opusom čoveka koji je proveo život tragajući za vanzemaljcima! Avaj, nije ovo ni prvi ni poslednji put da Kiš sebe poredi sa onim piscem koji je trenutno popularan i komercijalan. U trenutku kada Kiš svoje delo po-

redi sa Denikenovim, Deniken nije silazio sa naslovnih stranica najrazličitijih magazina. Tada je i Kiš želeo da bude kao Deniken, centar senzacije, uz to još i komercijalan pisac. Kada je vremenom Denikenova slava počela da tamni, a ovaj pisac proglašavan sve češće za šarlatana, Kiš je prestao da pominje Denikena. Po istoj logici po kojoj je sebe poredio sa Denikenom, poređiće Kiš sebe, mnogo godina kasnije, i sa Borhesom. Kada je Borhes postao jedan od najtraženijih pisaca na francuskom tržištu knjige, Kiš je odjednom pronašao suštinsku sličnost između svojih dela i Borhesovih! Šta sve Kiš nije radio u svom „Času anatomije“ da nam dokaže sličnost između njegove proze i Borhesove. Na kraju, sve je ostalo u sferi naučne fantastike, baš kao i sa Denikenom. Kiš nije uspeo da nam objasni kako se u njegovoj prozi mogu primeniti Borhesovi književni postupci kad je Kišova strast za dokumentom (pouzdanim istorijskim svedočanstvima) u potpunom raskoraku sa Borhesovom ravnodušnošću pred istorijom. Sve u svemu, Kiš nije u stanju da o svojim delima razmišlja na iole smislen način, konačni ishod svake njegove misli o književnosti i nije drugo do – samoreklama.

Samoreklami su namenjeni i Kišovi tekstovi o drugim piscima. Najbolji primer za to je poduži tekst o Branimiru Šćepanoviću koji Kiš uključuje u „Čas anatomije“. Čitalac se pita: čime je to Šćepanović inspirisao Kiša da mu posveti tekst pod naslovom „Dupli gulaš B. Šćepanovića (svetski pisac D. Kiš ne jede gulaš, on jede finije stvari...)“ Avaj, sve ono što Kiš kritikuje u prozi Šćepanovića, može se naći i u prozi drugih autora, pa čak – kako smo već pokazali u analizi njegovih romana „Rani jadi“ i „Bašta, pepeo“ – i u prozi samoga Kiša. Otkuda onda tolika ostrašćenost i gorčina? Razlog je veoma jednostavan: ne piše Kiš

o Šćepanoviću jer ga zanima delo dotičnog pisca, već zato što je – on to i ne krije – nošen osećanjem zavisti. Ta zavist hrani se činjenicom da je jedna Šćepanovićeva priča objavljena u Francuskoj, pa čak uključena i u neke antologije. I umesto da nam on, kao stručnjak za francusku književnu scenu, objasni kriterijume francuskih izdavača koji ga, očigledno, muče više nego Šćepanović, on će, koristeći tehniku driblinga, Šćepanovićevu prozu proglasiti najboljim otelotvorenjem jeremićevske estetike. Dakle, hrabri Kiš ne napada francuske izdavače koji objavljuju po njemu bezvrednog Šćepanovića, već Jeremića proglašava glavnim krivcem za Šćepanovićev uspeh u Francuskoj. Ispada da Jeremić odlučuje šta će biti objavljeno kod francuskih izdavača!

U „Času anatomije“, Kiš ne krije svoj prezir ne samo prema srpskoj književnoj kritici, već i prema većini poznatih pisaca njegove generacije. Čovek se pita, ima li ičega u našoj književnosti što Kiš ceni? I Kiš odgovara: ima, veliko ime naše književnosti je Marija Čudina, sasvim slučajno, u ono vreme životna saputnica njegovog prijatelja Leonida Šejke. U podužem tekstu „Izgnanstvo i kraljevstvo Marije Čudine“ („Homo Poeticus“, BIGZ, 1995), Kiš nam konačno otkriva svoju kritičarsku metodu. On će najpre primetiti da je pesnikinja raščistila sa uobičajenim inventarom lirike: „nostalgijom“, „sećanjima na detinjstvo“, „lokalnom bojom“, „ljubavnom čežnjom“, itd. Ostavivši iza sebe sve ono poznato, ona se opredelila za „izgnanstvo“. Evo, kako nam Kiš dočarava pesnikinjino izgnanstvo: „Iza nevinosti, U SRCU NEVINOSTI, cveta i sveta, krije se pakao postojanja i seme smrti.“ Pre nego što je i počeo da analizira poeziju o kojoj je izabrao da govori, Kiš je počeo da se u nju lirski unosi, da je na neki način dopisuje. Pisac koji se toliko za-

lagao za modernu kritiku, nastavlja: „Pošto teži ka apsolutu (saznanja, lepote, pobune), poezija Marije Čudine je izvan vremena, ona je bezvremena, što će reći izvan efemernosti aktuelnih zbivanja; to nije prigodna poezija. ROĐENA U SRCU ZLA, ONA JE IZVAN DOMAŠAJA ZLA.“ (Isto, s. 133, pod. N. V.)

Nimalo nalik nekom modernisti kakvim je sebe predstavljao našoj „čaršiji“, Kiš piše kao student teologije kome je literatura hobi. Tako, poezija M. Čudine ima većinu „kvaliteta“ koje ima i biblijski tekst: ona „nije od ovoga sveta“, ona je „bezvremena“, ona „teži ka apsolutu“, i konačno – „ona je izvan domašaja zla“. Svoju analizu, Kiš nastavlja: „Jer ova poezija, rekosmo, nije ‘od ovoga sveta’, ona je izabrala nepostojanje kao svoj predmet i kao svoj izvor, i ona živi na toj protivurečnosti: PEVATI NEPOSTOJANJE IZ SRCA PRAZNINE!“ (Isto, s. 137). Ako je srce bilo opšte mesto kod nadri-pesnika, kod Kiša je ono vrhovni argument njegove kritičke misli o književnosti. Pisac koji prezire staru književnu kritiku i zalaže se za novu, Danilo Kiš, ne može bez srca. Prvo nam je tvrdio da je pesnikinja rođena „u srcu zla“, a sada nam otkriva da pesnikinja „peva iz srca praznine“. Kako god shvatili njene stihove, neko srce nam ne gine. No, dajmo konačno reč i samoj pesnikinji:

„Zar je tamnica to u što uđoh misleći
Da vrt je dragocijen?“
(„Čađ i pozlata“, 57)

Dakle, anđeoski čedna duša pesnikinje, koja nije od ovoga sveta i koja peva – „iz samog srca praznine“, doživela je teško razočaranje u su-

sretu sa surovom stvarnošću: ona je mislila da ulazi u život kao u „vrt dragocijen“, a – evo – obrela se ni kriva ni dužna u „tamnici“. I zar je onda „za čuditi se“ što pesnikinja, posle ovakvog brodoloma, fatalistički cvili:

„I zar nam se sada ne čini da svaka sudbina ima svoj kraj.
Svačije vrijeme prođe. I udes jedan zao smijenit će drugi, još
gori.“

(„Tigar“, 20).

Čudina peva kao katolički „svećenik“ u penziji. No, Kiš misli drugačije. Posebna vrednost ovakve poezije po njemu je u tome što se pesnikinja lišava rime, „tog prostačkog ukrasa ‘koji lažno i snažno zveči’... (Isto, s. 136). Dakle, dok su se Dante, Šekspir i Puškin razmetali rimama u želji da što snažnije i što lažnije zazveče, dotle nam Marija Čudina u slobodnom stihu otkriva neviđene dubine svog lirskog sveta. I baš zato što „nije od ovoga sveta“, ona je avangarda u ovome svetu: „Čudina je počela da piše svoje beketovske strofe (beketovske u smislu *mal de vivre*) u vreme kad se dečaci-pesnici i devojčice-poetese kindure rimom kao zvečecim rukavicama“. (Isto, s. 137). Elem, da vidimo kako to Čudina peva ne koristeći „zvečeće rukavice“, beketovski, u smislu *mal de vivre*. Kao posebno uspele stihove, Kiš navodi sledeće:

„A voda, crna voda puni dolinu,
Hodnike i duše naše bezazlene.
Mi pod stablima ne shvaćamo
Da to dolazi starost.“

(„Nestvarne devojčice“, 49)

Dok Kiš tvrdi da je pesnikinja svojim pevanjem „izvan domašaja zla“, dotle sama pesnikinja svoju dušu naziva „bezazlenom“. Prosto se ne zna ko je ovde bezazleniji: pesnik ili kritičar. Nategnutu, apstraktnu, neimagnativnu, neoriginalnu, metafizički lažnu, bljutavo sentimentalnu poeziju M. Čudine, Kiš promoviše u nešto značajno, služeći se pri tome i sam sentimentalnim izlivima i kičerskim metaforama. Evo kako izgleda moderna kritika „u rukama Mandušića Vuka“:

„Da taj uporni *miserere* iz njene prve zbirke nije bio samo poza i hir mladosti (mada je predrasuda, o, kako teška predrasuda, da mladost je lepa i bezbrižna!) dokaz je iskrenost tog glasa, taj zvuk napuklog zvona koje odzvanja u svim njenim pesmama, uporno, višeglasno, ali napuklo, sve mračnije, i sa iskrenošću u koju se ne može sumnjati, jer autentičnost tog glasa garant je da se sve to zbiva u najdubljim, u najtamnijim, u najintimnijim predelima bića, gde nema poze, nema pretvaranja, TO SE NE MOŽE FINGIRATI, TO SE NE MOŽE HINITI, kao što se ne može hiniti zvuk napuklog zvona.“

(Isto, s. 141, pod. N. V.)

Što bi rekao beogradski boem i prigodni pesnik Aca Sekulić: „To majka više ne rađa!“ Elem, moderni duh D. Kiš veruje u iskrenost pesnikovog glasa, pa na osnovu iskrenosti tog glasa, koji on kičerski izjednačava sa zvukom napuklog zvona, izvlači velikoumne zaključke o vrednosti dotične poezije. Čovek bi od pisca koji je kritikovao zaostalost naše književne kritike očekivao modernu metodu u tumačenju književnih dela. No, umesto da tekst tumači, Kiš se u njega uživljava poput nekog

amatera, pa stihove objašnjava sentimentalnim izlivima i kičerskim metaforama. Ovo je itekako ispod nivoa naše skerličevske kritike koju je Kiš tako nadmeno ismejavao. Pesnička iskrenost se „ne može fingirati“, „ne može hiniti“, tvrdi Kiš. O, može, može, „kak’ ne!“ Ako nas je modernizam nečemu naučio, onda je to da ni život ni literaturu ne uzimamo zdravo za gotovo, da se pukom iskrenošću i bezazlenošću u umetnosti ne postiže ništa, da je umetnost surova disciplina u kojoj iskrene dušice moraju da nešto nauče o formi i jeziku umetnosti, pre nego što krenu da pevaju o svojim lepim osećanjima. Na kraju, a može i na početku, da nauče i to da u ovome svetu ima i drugih stvari osim njihove plemenite i bezazlene dušice.

Kako nam to otkrivaju njegovi tekstovi o književnosti i umetnosti, Kiš prebrzo biva „inficiran“ stilom pisca o kojem piše, pa bio to stil i loše poezije. Ovaj nagon za imitacijom tuđeg stila, koji kod njega prouzrokuje paralizu misaonih sposobnosti, navodi ga da dopisuje umesto da tumači, da se u delo „pesnički“ uživljava, da se poistovećuje sa onim što želi da objasni. Da Kiš uvek na neki način parafrazira ono što naizgled tumači, vidi se i iz njegovih tekstova o slikarima. Posmatrajući pejzaže Slobodane Matić, u ono vreme životne saputnice njegovog prijatelja Mirka Kovača, on opet biva ushićen bezazlenošću onoga što vidi, pa primećuje: „SLOBODANA MATIĆ SE NAGONOM DOBROTE OPREDILILA ZA LEHOTU...“ (Isto, s. 149). Kao što je od iskrenosti pa do velike poezije M. Čudine vodilo pravolinijsko sokače, tako sada saznavemo da „nagonom dobrote“ S. Matić stvara slikarsku „lehotu“. Kiš piše:

„ ... Matičeva je, dakle, prihvatila klasični izazov umetnosti: da je slikarstvo samo po sebi demijurški akt, stvaranje, isto toliko suvislo i smisleno koliko je to suvisla i tvoračka priroda sama, KOLIKO JE SUVISLO I ČUDESNO BUJANJE BOBICA U SRCU NARA: jedina njegova tajna jeste već samo njegovo postojanje, „besmislena“ lepota njegovih bobica skrivenih u ljušturu. Biti svestan toga, tog skrivenog života, te prikrivene lepote i tvoračkog duha i biti time opsednut – jeste već samo po sebi estetički program. Ispod svake beznačajne ljušture skriva se ČUDO STVARANJA, U SRCU NARA, U LICU ČOVEČIJEM, U TELU ŽENE.“

(Isto, s. 151, pod. N. V.)

Dakle, kod Čudine zvuk napuklog zvona, a ovde „bujanje bobica u srcu nara“ postaje kritička potvrda vrednosti jednog umetničkog opusa. I ovde se Kiš toliko uneo u ono što posmatra, da ne kažemo analizira, da nije u stanju da se uzdrži od teološke prašine i loših metafora. Ako je verovati Kišu, svako ko se zagleda u bobice nara, već ima i „estetički program“. A oni koji se slikanjem dive lepoti stvorenog, već su i sami tvorci, mali bogovi. Pa pošto božje delo ne možemo kritikovati, ostaje nam, dakle, da se oprostimo od likovne i svake druge kritike i da se krstimo pred „srcem nara“, „telom žene“ i slično.

Svoj tekst „Zašto Veličkovićeve trkači nemaju glavu“, u kome razmišlja o poznatom ciklusu Veličkovićeve grafika, Kiš počinje odbacivanjem fenomenološke i sociološke interpretacije umetničkog dela. Tako, reći za Veličkovićeve trkače da predstavljaju simbol obezglavljenog čo-

veka modernog vremena – kako je to već ustvrdila naša likovna kritika – po Kišu predstavlja pad u opšte klišeje koji zapravo ništa ne govore o konkretnom delu, već se povodom njega bave sociološkim ili kojim drugim činjenicama. Po Kišovom mišljenju, Veličković ne prikazuje nekakvog „obezglavljenog čoveka industrijske ere“, već se bavi nečim mnogo ozbiljnijim – „teškim problemom forme“. Pošto nas još jednom upozori da Veličkovićevi „trkači nisu ništa drugo do likovne studije pokreta“, Kiš nastavlja sa analizom Veličkovićeve figura u pokretu, konkretno – sa analizom trkačevih ruku i prstiju:

„ ... stoga prsti nastoje da se čas skupe čas rašire, da postanu peraja, da se što bolje upotrebe KAD IH JE VEĆ BOG DAO, kao što ih je dao plovkama u zamenu za krila (POŠTO JE TU MILOST DOPUSTILA MASA VODE). Tako, dakle, samo obrnutim putem od onog što ga prelazi evolucija barskih ptica i njihove kandže-plovci, tako, u tom veličkovićeveskom zamahu, ruke Trkača bi htele, iz sekunde u sekund, DA PREŽIVE MILIONE GODINA EVOLUCIJE, DA SE TRANSFORMIŠU, DA EVOLUIRAJU: da snabdeju prste tankom membranom plovaka, kad već ne mogu da budu krila!“

(Homo Poeticus“, s. 165, pod. N. V.)

Čitajući ovakve i slične odlomke iz Kišovog teksta o Veličkovićeve trkačima, mi se pitamo: gde je tu i dodirnut problem umetničke forme? Umesto da se bavi likovnim aspektom prikazanog (ljudske figure u pokretu) kako nam je to obećao, Kiš nam drži očiglednu nastavu na temu kako je majmun postao čovek. I kako će kao čovek (ako bude trčao onako kako ga prikazuje Veličković) u nemogućnosti da postane ptica, evo-

luirati u plovku. Kiš je obećao da će se baviti umetničkom formom, a nudi nam tek mešavinu teologije i darvinističkih metafora. S jedne strane tu su pojmovi kao „Bog“ i „milost vode“, a sa druge „evolucija“, „transformacija“... Šta saznajemo iz Kišove analize Veličkovićeveih trkača: saznajemo da dotični trkači imaju sve šanse da vremenom evoluiraju u plovke, kad već ne mogu u ptice. Umesto sociološke analize umetničkog dela koju s gnušanjem odbacuje, Kiš nam nudi darvinističku. Doduše, evolucija se odvija onako kako ju je „bog dao“, uz pomoć „milosti vode“. Treba priznati da Kišov darvinizam nije isključiv, ima u njemu mesta za teološku prašinu i pesničke sličice kojima je homo sapiens odvajkada sklon. Kiš nam nudi i izvesnu nadu u pogledu naše budućnosti: ako se zahvaljujući sunovratnoj brzini kojom živimo jednoga dana pretvorimo u plovke, time će biti rešen i problem ekologije, a samim tim i našeg opstanka. Ukoliko reč „naš“ nešto znači u svetu plovki.

Već smo istakli da Kiš u susretu sa jednim umetničkim delom (književnim ili likovnim) veoma brzo gubi moć rasuđivanja, pa se očas poistovećuje sa onim što posmatra. I kao što su mu se u posmatranju trkačevih ruku priviđale plovke i peraja, tako mu se u susretu sa bezglavim trkačima priviđaju značajne estetičke ideje: „Eto zašto Veličkovićevei Skakači-Trkači nemaju glavu. Njima je glava sad nepotrebna, JER ZA GRAFIČKO IZVOĐENJE TOG ZAMAHA TELA – GLAVA JE SMETNJA.“ (Isto, s. 166, pod. N. V.) Nema sumnje da se ovde srećemo sa originalnom idejom: da bi se slikarski dočarao pokret ljudskog tela, treba prethodno „odšrafiti“ glavu, jer glava tu, kako tvrdi Kiš, može da bude samo smetnja. Dakle, svi oni likovni umetnici koji su pre Veličkovića pokušavali da prikažu ljudsko telo u pokretu samo su gubili vreme

jer nisu uradili ono suštinsko: nisu svojim modelima (stvarnim ili zamišljenim) prethodno odšrafili glavu. To što je Veličković izabrao da svoje figure u pokretu prikaže bez glave, Kiš shvata bukvalno, pa glavu kao deo ljudske figure proglašava glavnom smetnjom u likovnom prikazivanju ljudskog pokreta. Posmatrajući Veličkovićeve trkače bez glave, on se toliko poistovetio sa onim što posmatra da je počeo da mrzi sve figure u slikarstvu koje su ikada imale ili će imati glavu. Kao i uvek, Kišove dubokoumne opservacije uvek završavaju u „poeziji“: „Eto šta rade Veličkovićeви Trkači, eto gde oni ‘jure bezglavo’, gde su se usmerili, eto odakle lete: OD IKARA DO LEONARDA, IZ SNA O LETENJU U SAN O LETENJU.“ (Isto, s. 165)

U svojim kritikama, esejima, osvrtima, polemikama, u kojima nastoji da kritički razmišlja o stvaralaštvu svojih kolega pisaca ili pak likovnih umetnika, Kiš nam se otkriva kao plemenski kritičar. On, bez ikakvih ozbiljnih argumenata, hvali ljude svoje vere, ili pak svoje prijatelje, kao značajne stvaraoce. Samo plemenski kritičar može da se okomljuje na pisce takvog formata kao što su Dostojevski i L. F. Selin (kojeg je Kiš napao kao antisemitu a da se nije ni osvrnuo na njegovo književno delo), a da istovremeno hvali ženice svojih prijatelja i njihovu kućnu radinost kao veliku poeziju, odnosno kao veliko slikarstvo. I ako je u „Času anatomije“ svoje kritičare žigosao kao okorele skerličevce i tradicionaliste, Kiš nam se, u svojim tekstovima o drugim piscima/umetnicima, otkriva kao zagovornik kvazi-poetske, kvazi-impresionističke kritike. Konačni ishod svake Kišove analize jesu poetske kič-sličice, nikada ozbiljno i logičko promišljanje o nekoj temi iza kojeg se prepoznaje snaga ličnosti, jasni vrednosni kriterijumi onoga koji piše. I kao što je u svojoj prozi

bio istoričar, tako je i u svojim kritikama i esejima Kiš bio pesnik, sa podjednakim neuspehom.

KRITIČAR NACIONALIZMA

„Imao sam sreću (ili nesreću) – piše Kiš u svom „Času anatomije“ – da godine kada se stiču pojmovi o svetu, kada se u dušu utiskuju mitovi i predrasude, kada se formira čovekovo mitsko i društveno biće, da shvatim snagom empirijskog iskustva relativnost svih mitova...“ („Čas“, s. 35). I kao što neki ljudi tvrde da imaju odličnu „memoriju pamćenja“, tako Kiš tvrdi da je imao prilike da relativnost mitova shvati snagom svog „empirijskog iskustva“. Relativno značenje religioznih i drugih mitova shvatio je Kiš još kao dete u Mađarskoj, gde provodi jedan period svog detinjstva. Njega isprva zbunjuju i muče časovi veronauke, crkvene mise, biblijske legende. Seća se i svečanosti prvog pričešća iz kojeg je – njegovim rečima – „bio izopćen“ (s. 39). Iako piše na srpskom, Kiš ne želi da bude „izopćen“ iz Lingue Croata kojom takođe barata poput nekakve poliglotske gubice. Zaista, samo neko ko ima „empirijsko iskustvo“, može znati šta znači biti „izopćen“ iz pričešća. Eto, tako piše čovek koji je godinama u Francuskoj bio lektor za srpski jezik. No, vratimo se Kišovim uvidima u prirodu religijskih mitova. Sve religije i svi nacionalizmi potiču iz istog vrela, tvrdi Kiš. Tako se „talmudijske (čitaj „talmudske“ jer se lektor Kiš ‘gađa s pridevi kao deca s lešnici’ – N. V.) mudrosti i hasidske legende ne razlikuju u biti od Vukovih poslovice, od hrišćanskih, od grčko-rimskih, od vizantijskih, od staroindijskih...“ (s. 41).

I Kiš nam daje primere kako svaka sredina gaji iste mitove o sebi, kako ne samo državljani jedne države ili stanovnici jednog grada, već čak i žitelji svake pojedine ulice, vole da sebe zamišljaju kao najbolje uzorke ljudske vrste. I Kiš se smeje na račun mađarskog patriotizma, na račun mađarskih narodnih pesama, na račun licitarskog srca koje je video u jednom mađarskom selu. Nije drugačije – ni u Crnoj Gori u kojoj je proveo detinjstvo kod svoga dede. I tu se slave uvek jedni te isti rituali samo sa različitim imenima: za slavu „pod ikonom svetog Arandela Mihajla, slavskim svecem i zaštitnikom, zapravo paganskim kućnim larom, *domovojem*, prekrivenim čađu, pozlatom i muhoserinama, nazdravljalo se rakijom i vinom – Hristos se rodi – vaistinu se rodi...“ („Čas“, s. 40) Čovek bi očekivao da hrabri Kiš malo opiše i neki kulturni objekt jevrejske vere koji bi, ako ni zbog čega a ono zbog njegove tvrdnje da su sve religije iste, takođe bio prekriven „pozlatom i muhoserinama“. No, tako nešto kod Kiša nećemo naći. Ako je u „Času anatomije“ tvrdio da intelektualac dokazuje svoje slobodoumlje pre svega u odnosu na svoj narod i svoju veru, onda je Kiš zatajio upravo u onome što je sam proglasio za najvažnije. Nigde on u svojim tekstovima, ni u slikanju jevrejske vere, ni u slikanju pojedinih jevrejskih pisaca, ne pokazuje onu slobodu misli koju preporučuje drugima. Tako, smejaće se on romantičarskoj tezi da je jezik sama suština nacionalnog bića, ali mu to neće smetati da istu misao navede, ovoga puta sa puno uvažavanja, iz pera jevrejskog pisca A. Kestlera: „Jezik je, u prvom redu, osnovna snaga kohezije unutar date etničke grupe, ali on u isto vreme stvara barijere i deluje kao odbojna snaga među različitim grupama“ („Čas“, s. 42). Dakle, kada ovo tvrde mađarski ili srpski romantičari, onda je to – Kišovim rečima – „slatka za-

bluda o svom maternjem jeziku“, nacionalizam. Ali, kada to tvrdi jevrejski pisac Kestler, ponavljajući već rečeno, onda je to suvo zlato bez muhoserina.

Kiš koji drugima preporučuje da se razračunaju sa svojom nacionom do koske, jer samo tako mogu dokazati da su slobodni duhovi, svakoj jevrejskoj temi, svakom jevrejskom autoru, pristupa krajnje ugladeno, sa rukavicama. Za to nećemo naći boljeg primera od njegovog odnosa prema jevrejskom piscu Erihu Košu. Iako nas u „Času anatomije“ podseća da ga je Koš možda i više sprečio u dobijanju Andrićeve nagrade nego Jeremić, Kišu ne pada na pamet da ovog jevrejskog pisca okiti istim onim pogrđnim imenima kojima je kitio srpske pisce, pa čak i jednog francuskog slavistu. Srpski pisci koji ne vole „Grobnicu za B. D.“ nisu drugo do „književna bagra“, a kritičar D. Jeremić je čovek koji ima „lisičiju repinu“... Nije bolje prošao ni francuski slavista Žan Deska koga Kiš naziva Joca Daska. Čovek bi pomislio da Erih Koš, koji se Kišu zamurio itekako, neće dobro proći. Ali, u susretu sa Košom, Kiš odjedanput gubi svoju psovačku inspiraciju, pa za svog oponenta ne može da nađe ništa pogrđnije od „Jeremićev advokat“. Zaista, kako je lako kumovati srpskim piscima i francuskom slavisti, a kako je teško biti kreativan u kumstvu kada je kumče niko drugi nego partijski moćnik, jevrejski pisac – Erih Koš. Srpskom piscu Branimiru Šćepanoviću Kiš će posvetiti polemičko-osvetnički tekst pod naslovom „Dupli gulaš B. Šćepanovića“. Uzalud će čitalac u istoj knjizi tražiti „Dupli košer Eriha Koša“.

Ako neko mora da svog sagovornika naslika u najgorem mogućem svetlu kako bi sa njim mogao voditi dijalog, a tako je Kiš naslikao naci-

onaliste, onda on priznaje da ne ume da vodi dijalog sa živim ljudima, već samo sa njihovom zamišljenom karikaturom. Slikajući lik nacionaliste kao bolesnog šovinistu, čoveka pomračenog uma, Kiš je indirektno priznao da je u stanju da polemizuje samo sa takvim tipom nacionaliste i nijednim drugim. Nacionalisti su bili i pisci poput Rablea, Puškina, Dostojevskog, Crnjanskog... Ali, Kišu ne pada na pamet da na njihovom primeru razmišlja o odnosu nacionalnog i univerzalnog. Umesto da nam objasni kako to da su mnogi stvaraoci zadojeni nacionalnim duhom uspeli da stvore dela univerzalne vrednosti, Kiš se pravi da nacionalizam velikih duhova i ne postoji, već samo nacionalizam provincijskih anonimusa i prodavaca licitarskog srca. Osnovna Kišova teza da je nacionalno nešto različito, a najčešće i suprotno, duhu opštečovečanskog, predstavlja banalizaciju, svodenje jednog složenog problema na crno-bele kontraste: lokalno – svetsko, nacionalno – opšte.

U svom „Času anatomije“, Kiš piše: „Ako pojedinac, u okviru društvenog projekta, nije u stanju da se ‘izrazi’, ili zato što mu taj društveni projekt ne ide na ruku, ne stimuliše ga kao *individuu*, ili ga sprečava kao individuu, što će reći ne daje mu da dođe do svog entiteta, on je primoran da svoj entitet traži izvan identiteta i izvan tzv. društvene strukture. Tako on postaje pripadnik jedne slobodnozidarske skupine koja postavlja sebi, bar na izgled, kao zadatak i cilj probleme od epohalne važnosti: opstanak i prestiž nacije, ili nacija, očuvanje tradicije i nacionalnih svetinja, folklornih, filozofskih, etičkih, književnih, itd.“ („Čas“, s. 29) Kiš je verovatno prvi koji tvrdi da se slobodni zidari bave očuvanjem nacija, folklora, filozofskih i književnih svetinja! Doduše, on dodaje da slobodni zidari to rade „bar naizgled“. Na šta bi Kiš mogao da se

pozove kada izriče ovakvu tvrdnju? Slobodni zidari nikada nisu krili da su nacije za njih samo privremena rešenja, samo sredstvo kojim se prikrivaju pravi mehanizmi moći koji su vazda nadnacionalni. Kiš bi hteo da kaže kako se njegovo mišljenje razlikuje od slobodnih zidara i njihovih potencijalnih članova, no istina je da on svojim prezirom svega nacionalnog misli upravo u duhu slobodnog zidarstva. Prikazujući nacionaliste kao idealne kandidate za masonsku ložu, Kiš je zakoračio u oblast naučne fantastike.

Kako bi nam što bolje ocrtao psihološki profil nacionaliste, Kiš citira Sartra: „To je kukavica koji ne želi da prizna svoj kukavičluk; (...) nezadovoljnik koji se ne usuđuje da se pobuni iz straha od konsekvenci svoje pobune.“ („Čas“, s. 32) Avaj, dok je Sartr ispisivao ovakve i slične rečenice, mnogi alžirski nacionalisti izginuli su braneći svoju zemlju od francuskih okupatora. Izginuli, a da nisu ni znali da su kukavice, za razliku od junaka u četiri zida, sobnog filozofa, Ž. P. Sartra. Nacionalista je – nastavlja dalje Kiš – „slika i prilika Sartrovog antisemite“. (Isto, s. 32). Zašto se jedan opšti pojam definiše u odnosu na Semite (čitaj Jevreje) i ni na koga drugog, Kiš nam ne kaže. Zašto bi nacionalizam jednog Kineza, Indusa, Afrikanca, koji nisu ni imali prilike da sretnu nekog Semitu, bio nužno doveden u vezu sa „antisemitizmom?“ I da li to znači da je nacionalizam nešto loše samo ako se javlja u antisemitskoj varijanti? Nisu ni svi antisemitizmi isti, a kamoli svi nacionalizmi. Otuda je Kišovo svođenje nacionalizma na model antisemitizma potpuno neodrživo, logički nonsens.

Tek što nam je objasnio da je nacionalizam najtvrdojavija od svih dogmi, Kiš piše: „Nacionalizam živi od relativizma. Ne postoje opšte vrednosti, estetičke, etičke, itd. Postoje samo relativne. I u tom smislu, u prvom redu, nacionalizam jeste nazadnjaštvo.“ (Isto, s. 31/2). Dakle, ako je verovati Kišu, nacionalizam je čisti relativizam. Ali, zar nismo već čuli od istog Kiša da za nacionalistu postoji samo jedna vrednost: njegova nacija, i da za njega ta vrednost ima značenje dogme, te stoga nikada ne može biti nešto relativno? Kiš nam ne kaže u odnosu na šta je to nacionalizam nazadan. Komunisti su makar tvrdili da znaju šta je „naprijed“, a šta nazad. Kiš nas ostavlja da nagađamo šta bi to bila suprotnost nazadnjaštvu relativizma. (Napredni apsolutizam?)

Kiš piše: „Ciljevi nacionalizma uvek su dostižni ciljevi, dostižni jer su skromni, skromni jer su podli.“ (Isto, s. 32). Danas, kada se tolikim narodima i nacijama oduzimaju države kao u nekoj video igri, poništavaju tradicija i pravo na opstanak, Kiš tvrdi da su ciljevi nacionalizma uvek dostižni! No, ako su ciljevi nacionalizma lako dostižni, i čak skromni, zašto bi onda nacionalizam uopšte bio pretnja bilo kome? Na istoj strani knjige, pošto nam je rekao da su ciljevi nacionalizma „uvek dostižni“, Kiš piše: „Stoga je nacionalizam ideja beznada, ideologija moguće pobeđe, zagarantovana pobeđa, poraz nikad konačan“. Pošto ne uspeva da logički poveže čak ni ono što piše na jednoj jedinoj stranici svoje knjige, Kiš pribegava nekoj vrsti aforističkih zapisa koji neodoljivo podsećaju na Jeremićeve aforizme, iste one aforizme kojima se Kiš smejao u „Času anatomije“.

Po Kišovom mišljenju, estetika nacionalizma oličena je najviše u folkloru. On kaže: „Kič i folklor, folklorni kič, ako vam se tako više sviđa, nisu ništa drugo do kamuflirani nacionalizam, plodno polje nacionalističke ideologije. Zamah folklorizma, kod nas i u svetu, nije antropološke prirode, nego nacionalističke.“ (Isto, s. 31). Ako je na početku navedene rečenice Kiš još i razlikovao pojmove kiča i folklor, on brzo hita da nam saopšti da su u pitanju sinonimi, te da folklor može postojati samo kao „folklorni kič“. Čak ni jugoslovenski komunisti, kojima je nacionalizam bio najveći tabu, nisu tvrdili da folklor ne može biti drugo do „kamuflirani nacionalizam“. Čovek se pita: kome je, ako ne ondašnjim moćnicima, upućena Kišova poltronska dijagnoza folklor? Dakle, žena koja u nekom selu tka ćilim, zanatlija koji pravi vodenice za mlevenje kafe, trubač koji je zasvirao sevdalinku, dete koje sriče neku narodnu pesmu, slikar naivac koji slika seoski pejzaž – sve su to po Kišu „kamuflirani nacionalisti“ koji – „majku im vrašku“ – rade na rušenju našeg bratstva i jedinstva! Tvrditi da folklor nema nikakvu estetsku i antropološku dimenziju kako to tvrdi Kiš, već isključivo nacionalističku, ideološku, nesumnjivo je originalna ideja. Koliko originalna, toliko i besmislena. Zar činjenica da folklor jedne nacije nalazi publiku u drugoj naciji, često geografski i kulturno udaljenoj, da mnogi umetnici nalaze inspiraciju u folkloru dalekih zemalja, najzad – da pojedini elementi folklornog izraza, iako nastali u raznim sredinama, pokazuju zapanjujuće sličnosti neobjašnjive nikakvim uticajima, zar sve to ne ukazuje na postojanje jedne antropološke i čisto estetske dimenzije folkloru koju Kiš želi da negira?

Kiš tvrdi da je nacionalizam misao mase, gomile. A to nije tačno. Samo u kriznim istorijskim trenucima, mase se sećaju svoje nacionalne pripadnosti. Otuda njihov nacionalizam nema onu trajnu dijalošku, kulturološku vrednost, on je naprosto iznuđen okolnostima, i nestaje sa njima. Rulja svoju nacionalnost oseća kao nešto bogom dano, kao predmet koji se poseduje. Dovoljno je masama ponuditi malo hleba i igara, i one će vrlo rado zaboraviti na svoje korene. Samo retki pojedinci imaju potrebu i smelost da razmišljaju o fenomenu nacije s one strane trgovine i dnevne politike. Nacionalizam, dakle, ne mora biti samo primer masovne histerije – iznuđene istorijskim okolnostima, već i individualno stanište iza kojeg često ne stoji nikakva podrška naroda ili nacionalnih institucija. U trenutku kada je slikao otuđivanje Rusa od sopstvene nacije i njihovu sve veću izgubljenost, Dostojevski je razmišljao kao nacionalista: kao neko kome je stalo do opstanka njegove nacije, do njene duhovne i fizičke prepoznatljivosti. I ko je u tom trenutku stajao iza njegovog nacionalizma? Niko drugi do usamljeni Dostojevski, koji je svoja razmišljanja o ruskoj naciji štampao o svom trošku, u svojim privatnim novinama. Štampao, znajući da njegove Ruse, njegovu naciju, sve to zanima koliko i lanjski sneg. Nedavno su jednog drugog ruskog nacionalistu, Aleksandra Solženjicina, upitali zašto Rusi sve manje čitaju njegove knjige. Na to je Solženjicin odgovorio: „Rusi više ne čitaju knjige, pa samim tim ni moje“. Da, postoji i takav nacionalizam koji je nemilosrdan u percepciji sopstvenog naroda i koji ne beži od činjenica.

Kiš uporno tvrdi da je nacionalizam (tema nacije uopšte) nešto zaleđeno, stvrdnuto poput predmeta, poput „ratne sekire“, te da ne može biti drugo nego citat, opšte mesto u službi politike, tema koja odvlači od

umetnosti. No još je Gete, koji se zalagao za koncept svetske literature mnogo pre Kiša, morao da prizna da je karakter jedne nacije ono što se retko kada prepoznaje i shvata, da prava priroda jedne nacije ostaje nedokučiva čak i samim njenim članovima, a kamoli ljudima iz drugih nacija. „Nacije – piše Gete – baš kao i ljudi, nisu svesne onoga što određuje njihovu unutrašnju prirodu.“ (Goethe: „Essays on Art and literature“, Princeton University Press, 1994, s. 225). Drugim rečima, upravo svojom nedokučivošću, svaka nacija nosi i jednu metafizičku dimenziju koja je izazov za umetnika, ništa manji od ostalih tema literature. Gete, koji se iskreno zalagao za svetsku književnost i zajedničke duhovne vrednosti, završava svoj tekst sledećim zapažanjem: „Što jedna poezija više otkriva svoju nacionalnost, to je ona kosmopolitskija i zanimljivija. (Isto, s. 228)

Može li pisac da se u svojim delima bavi problemom nacije, a da istovremeno izbegne opšta mesta i banalne političke poruke? Po Kišu, tako nešto je nemoguće. A, eto, Crnjanski se bavio temom nacije i u „Seobama“, i u „Dnevniku Čarnojevića“, i u esejima, putopisima, dnevnicima; dakle u gotovo svim svojim delima, a da nikada nije zapao u ponavljanja i opšta mesta. Očito, nijedna tematika, pa ni nacionalna, ne može da ograniči imaginaciju i kreativnost istinskog pisca. A Kiš je tvrdio suprotno, da je tema jača od pisca i piščeve imaginacije, i da se od pogrešne teme (kao što je tema nacije) ne može stvoriti velika literatura.

Kiš je hteo da nas ubedi kako on o fenomenu nacionalnog razmišlja kao neki svetski čovek, ili – kako se to danas kaže – globalista. I zaista, mora se priznati da je Kiš odličan primer globaliste, kako u estetici tako

i u etici. No, najpre, u čemu je razlika između nacionalističkog i globalističkog pristupa kulturi. Nacionalista, već po definiciji, veruje u originalni doprinos njegove nacije svetskoj kulturnoj baštini, ma kako taj doprinos bio skroman. Originalnost mu je ideal. On želi da bude prepoznatljiv, različit. Radije će stvoriti nešto skromno, po meri sopstvenog iskustva, nego zamišljati da će imitiranjem velikih dela svetske književnosti i sam postati veliki, a kamoli da će to postati doslovnim preuzimanjem onoga što su stvorili drugi. On još uvek zadržava civilizovanu distancu prema onome što je tuđe delo i tuđa svojina. Globalista, s druge strane, svoju pripadnost svetskoj baštini uzima zdravo za gotovo. On veruje da mu, kao po nekom naslednom pravu, pripada svetska kultura, ne pitajući se pri tome da li je on sam išta dao toj kulturi. Svetska kultura je za njega poput neke velike samoposluge iz koje on uzima šta hoće, i kad hoće, a da ne mora ništa da plati. Tako će globalista Kiš jedan izveštaj francuskog sveštenika iz četrnaestog veka proglasiti svojom originalnom pripovetkom („Psi i knjige“), dok će u „Mansardi“ pozajmiti nekoliko stranica iz Manovog „Čarobnog brega“ jer on to shvata kao svoju svetsku baštinu. Na etičkom planu globalizam je otimačina, na estetskom – takođe. Da bismo pojasnili, zadržimo se na jednom primeru. Pretpostavimo na trenutak da je Kiš, snagom svoje imaginacije, napisao jednu krajnje originalnu knjigu. I potom zamislimo da neki francuski pisac preuzme delove te knjige i sa njima napravi uspeh u Francuskoj, pod svojim imenom. Da li bi D. Kiš odobrio ovakvo globalističko ponašanje? Mi verujemo da ne bi. Zaista, kako je lako biti globalista kad smo mi ti koji od globalizma imamo samo koristi, a drugi samo štetu.

U svom „Času anatomije“, Kiš je pokušao da definiše nacionalizam iz svih mogućih uglova. No, njegova analiza nacionalizma promašuje u svakom pogledu. Nijedan aspekt nacionalizma Kiš nije uspeo da osvetli a da pri tome ne upadne u očigledne kontradikcije i besmislice. Pođimo redom. U „Času anatomije“, nacionalizam je definisan:

– Iz ugla *semitizma*: Nacionalista je slika i prilika antisemite. Netačno! Uporediti: Nacionalista je slika i prilika antihinduiste. Smešno, zar ne?

– Iz ugla *psihologije*: Nacionalizam je megalomanija i bolesna strast da se bude bolji od drugih. Netačno! Psihološki nagon da se bude bolji od drugih nema nikakve direktne veze sa nacionalnim osećanjem. Ako je verovati Kišu, čovek postaje najbolji matematičar ili najbolji biciklista samo zato jer je gonjen nacionalističkim aspiracijama!

– Iz ugla *geografije*: Nacionalizam je kloaka, provincijska bara. Netačno! U Parizu ima puno francuskih nacionalista. Iz toga ne sledi da je Pariz provincija.

– Iz ugla *estetike*: Nacionalizam je kič (folklorni ili koji drugi), a njegova ikona je licitarsko srce sa vašara. Netačno! Mnoga, pa i neka od najvećih dela svetske umetnosti stvarana su s nacionalnim osećanjima i nacionalnom inspiracijom.

– Iz ugla *sociologije*: Nacionalizam je misao rulje, ideologija anonimusa. Netačno! Samo retki pojedinci osećaju vezu između svog života i života nacije kojoj pripadaju, samo malobrojni osećaju duh jednog naroda i razmišljaju o njemu.

– Iz ugla *morala*: Nacionalizam je kukavičluk. Netačno! Nacionalizam podrazumeva javno delovanje, a ono je čista suprotnost kukavičlu-

ku anonimusa. Ogroman broj nacionalista dali su svoje živote braneći ne nekakvu apstraktnu ideju nacije već elementarna ljudska prava.

– Iz ugla *filozofije*: „Nacionalizam živi od relativizma“. Netačno! Ne postoji nacionalista koji bi tvrdio da je nacija kojoj pripada nešto neodređeno, relativno.

– Iz ugla *istorije*: Nacionalizam je vraćanje jednog te istog, svi nacionalizmi su isti. Netačno! Nacionalizam španskih osvajača nije pojava istog reda kao i defanzivni nacionalizmi porobljenih naroda.

– Iz ugla *komunikacije*: Nacionalizam je zatvorenost u sebe, autizam. Netačno! Nacionalista uvek nastoji da svoju misao iskaže kroz javnu debatu, dijalog, polemiku. On je sušta suprotnost čoveku koji se zatvara u sebe i svoj svet, umišljajući da ničeg osim tog sveta i nema.

– Iz ugla *profesije*: Nacionalista je luzer u svojoj profesiji, pa u nacionalizmu vidi šansu da se dokaže kao ličnost. Kiš kaže: „On je zapostavio porodicu, posao (uglavnom činovnički), literaturu (ako je pisac), društvene funkcije, jer su one suviše sitne u odnosu na njegov mesijanzam.“ („Čas“, s. 30) Netačno! Nacionalista često iskazuje svoja shvatanja kroz profesiju kojom se bavi (literaturu, novinarstvo, umetnost). Da bi to mogao činiti, on mora najpre uspeti u profesiji. Ako bi svi nacionalisti bili nekakvi luzeri kakvim ih vidi Kiš, kakvog bi onda imalo smisla polemizovati sa njima? A šta tek reći za Kišovu tvrdnju da su nacionalisti zapostavili svoje porodice? Kiš javno potkazuje nacionaliste njihovim ženama da su ih muževi zapostavili!

– Iz ugla *književne tematike*: Nacija i nacionalno ne mogu biti tema ozbiljne literature. Netačno! Tema nacije se uvek javlja prepletena sa drugim velikim temama književnosti, pa ju je nemoguće odstraniti kao skalpelom iz književne imaginacije. Nacija, to nisu samo trube i carevi,

bitke i amblemi, himne i spomenici. Osvetlite u umetničkoj formi ljubavnu dramu između jednog Iranca i jedne Iranke, i već ste zagazili u slikanje njihove nacije (istorije, običaja, verovanja, religije, shvatanja, predrasuda...). Naslikajte pijanstvo jednog Rusa, i već ste krenuli u opis ruske nacije (Videti roman „Moskva–Petuški“ V. Jerofejeva). Opišite Engleza dok ispija čaj, ili izdaje naredbe svojoj posluži, i vi se već, itekako, bavite engleskom nacijom.

Sasvim suprotno onome što tvrdi Kiš, danas je upravo antinacionalistička misao ona koja se nagrađuje i kojoj se povlađuje. Antinacionalizam je osnovna krilatica novog utopijskog projekta koji se naziva globalizmom. I kao što je nacionalizam bio najveći tabu komunizma, tako je on i danas ništa manji, čak još i veći tabu, Novog svetskog poretka. A Kiš je u svojim tekstovima tvrdio da nacionalisti vladaju svetom, te da je dužnost umetnika da se bori protiv nacionalizma kao protiv najvećeg zla. Kako je Kiš malo poznao svet u kojem je živio, kad je mogao tvrditi da nacionalisti vladaju njime, da su oni, nosioci moći i represije!

DUHOVNA TRADICIJA NASPRAM ISTORIJSKE TRADICIJE

U „Času anatomije“, D. Kiš ističe da postoje dve tradicije: jedna je istorijska – ona koju čovek nasleđuje svojim rođenjem, tradicija jednog jezika, podneblja, etnosa. S druge strane, postoji i ona druga, za pravog pisca mnogo važnija tradicija, ona koju pisac u toku svog života bira na osnovu svojih afiniteta i ukusa: duhovna tradicija. Ova tradicija nije spuktana vremenom i prostorom, maternjim jezikom, nasleđem, geografijom, etnosom, nacionom, lokalnim politikom, itd. Pojmom duhovne tradicije hteo je Kiš da objasni još nešto, fenomen uticaja koji je po njemu daleko složeniji nego što kritičari književnosti to mogu i zamisliti. Spisak svih uticaja na njegovo delo, ističe Kiš, morao bi se proširiti i na ona imena koja nisu ni pominjana u polemikama povodom njegove „Grobnice za B. D.“. U želji da nam otkrije njegovu duhovnu tradiciju i njegove prave uticaje, Kiš nam nudi spisak autora, tih „feu foliet“ (lutajućih plamenova) koji su imali udela u stvaranju njegove literature, kada se – Kišovim rečima – „tašte senzibilnosti usamljenih nalaze i sporazumevaju kao ti lutajući plamenovi na groblju svekolikih iluzija“ (s. 192). Tako se i duh D. Kiša, kao u nekoj kič-opereti, „na groblju svekolikih iluzija“, sretao tajno sa „taštim senzibilnostima“ nekih od najvećih majstora pisane reči:

„Stoga bi se taj spisak morao nužno proširiti i taj bi se „izbor po srodnosti“ znatno uvećao, pa pored onih koje je on (Jeremić, N. V.) nabrojao (izuzev onih koji nisu pisci i izuzev možda Penžea, jer izvesne tehničke inovacije, kod mene, potiču iz Džojsovog šešira, gde ih je Penže i pronašao), u taj bi spisak, u konkretnom primeru, morali ući, te izomere i izogone ne bi smele zaobići ova imena: Adi, Andrić, Apoliner, Babelj, Bart, Belou, Biblija, Borhes, Broh, Crnjanski, Cvetajeva, Džojš, Fokner, Fuko, Gogolj, Hamsun, Kafka, Kazancakis, Keno, Kestler, Kostolanji, Krleža, Lotreamon, Ljermontov, Malaparte, Man, Mandeljštam, Mopasan, Petefi, Pilnjak, Prust, Puškin, Rable, Rob-Grije, Vl. Rejmont, Sartr, Isidora Sekulić, Servantes, Šklovski, Tolstoj, Turgenjev, T. Vulf, Virginija Vulf... Tri tačke. Ne nezavršena misao, nego nezavršen proces, proces u dijalektičkom trajanju...“

(„Čas anatomije“, s. 192)

Izvinjavamo se čitaocima što prekidamo Kišov tekst „u dijalektičkom trajanju“, no i ovako, upadajući u predočene nam „izomere i izogone“, stekli smo donekle predstavu o Kišovoj duhovnoj sabraći, o piscima koje on priznaje kao svoje uticaje. Sada nam nema druge nego da pogledamo u kakvoj je vezi Kišovo delo sa nekima od autora koje Kiš imenuje kao svoju duhovnu tradiciju. Pođimo najpre od naših pisaca, odnosno od pisaca koji pišu istim jezikom kao i Danilo Kiš. Najpre, pogledajmo Kišovu srodnost sa Crnjanskim.

Dok je Kiš, sin Crnogorke, utrošio dobar deo svog života da dokaže da je Jevrejin, Crnjanski za sebe kaže: „Ono što je glavno, ja sam našao u Sremu. Zato što tamo cvetaju voćke kao u Japanu. Znae, idioti kažu da sam ja Japanac i Kinez. Kakav Kinez i kakav Japanac! Ja sam Irižanin tako reći.“ („Ispunio sam svoju sudbinu“, BIGZ, 1992, s. 145).

Dok Kiš, po sopstvenom priznanju, piše za stranu (parisku) publiku, Crnjanski ističe: „Ne verujem u interes velikih naroda za literaturu malih naroda i nije mi stalo do literarnog uspeha u inostranstvu.“ (Isto, s. 47).

Dok je Kiš tvrdio da je ljubav prema naciji i nacionalnom znak pomračenosti uma, Crnjanski kaže: „Onaj ko ne voli svoj zavičaj, taj mora da je, neću da kažem kurva, ali tako nešto.“ (Isto, s. 143).

Dok je Kiš tvrdio da je iskustvo literature mnogo važnije od životnog iskustva, Crnjanski je svojim najboljim delom smatrao „Roman o Londonu“ upravo zato „što ga je sam život pisao, a ja sam mu sam našao fantastičnu literarnu formu.“ (Isto, s. 23).

Dok je Kiš tvrdio da su nacionalne teme nedostojne velike literature, da je nacionalno osećanje nespojivo sa umetnošću, Crnjanski ističe: „Našoj je književnosti potreban taj romantizam, koji se može uostalom i nastaviti na najlepší period naše književnosti; romantizam Vuka, Bran-ka, Kostića, I ZBOG NACIONALIZMA JER PREDRATNA NAŠA KNJIŽEVNOST IZGLEDA LA JE SMEŠNA U SVOM MAJMUNISANJU PARIZA...“ (Isto, s. 18–19, pod N. V.)

Dok Kiš u „Času anatomije“ tvrdi da se na Dostojevskog danas pozivaju samo još „naši diletanti“, Crnjanski svedoči: „U Prvom svetskom ratu, na frontu, nosio sam u džepu zapise Dostojevskog o robijašnici u Sibiru. Da sam poginuo, s tom bih knjigom, na grudima, bio izdahnuo. Ruski romansijeri su veći od svih drugih, daleko.“ (Isto, s. 42).

A sada, *Andrić–Kiš*. Dok se Andrić bavio našim balkanskim temama, ne tražeći uzore u stranim književnostima, dotle nam Kiš otkriva da pisac koji ne uvažava Borhesovo iskustvo literature ne može biti značajan pisac našeg vremena. Dok je Andrić isticao značaj ličnog iskustva u stvaranju, Kiš veruje da lično iskustvo nije neophodno i da se literatura može stvarati na dokumentima „pouzdatih svedoka“. Dok je Andrić pisao stilom koji je prepoznatljiv u svakoj njegovoj knjizi, Kiš sa svakom novom knjigom menja stil, već prema modi vremena. Dok je Andrić čak i posle dobijanja Nobelove nagrade izražavao sumnju u svoj književni talenat (vidi „Znakove pored puta“), Kiš ne sumnja da mu je mesto među najvećim piscima sveta, a kao dokaz za tu svoju tvrdnju nudi nam tek narcisoidne izjave poput onih kojima klimakterične žene hvale svoju neprolaznu lepotu.

Kišova duhovna i spisateljska srodnost sa Krležom posebno je interesantna. Krleža je u mladosti bio pitomac austrijske vojne akademije (otuda nadimak „Fric“), a Kiš kaže da prezire režimske tipove. Krleža je 1915. objavio članak u pohvalu krvoloka – generala Konrada fon Hetendorfa, a Kiš je tvrdio da prezire svako nasilje. Krleža je bio hrvatski nacionalista, a Kiš je trubio kako prezire svaki nacionalizam. Krleža je

bio komunista i jedan od najbližih saradnika Josipa Broza Tita, a Kiš je u Parizu tvrdio da mrzi i komunizam i pisce koji šuraju sa vlastima. Uprkos svemu, Kiš u Krleži vidi svog duhovnog sabrata, pa neka mu ga. Srodne duše se i preko groba privlače magnetnim silama o kojima mi obični smrtnici možemo samo da maštamo.

Dolazimo do Isidore Sekulić koju Kiš takođe svrstava u svoju duhovnu tradiciju. U čemu je sličnost između Isidore i Kiša? Isidora je celog svog života bila hrišćanka, a Kiš menja religiju po potrebi. Kiš je prezirao Balkan i sve što potiče sa Balkana, a Isidora je pisala: „Da, klasična Helada, Vizantija od stotinu života – sva filosofija, sva umetnost, svi temelji svetske kulture, sve to na Balkanu.“ („Analitički trenuci“, s. 355). Dok Kiša zanimaju samo „svetske“ teme, već obrađene u literaturi, Isidora se inspirisala onim marginalnim i malo poznatim. Šta je sve mogla Isidora da „pozajmi“, kakve sve dokumente, iz skandinavskih književnosti, onda kada kod nas niko nije ni znao skandinavske jezike, i da nam to proturi kao njenu „svetsku književnost“. A, eto, ona to nije činila, već je pisala „Kroniku (našeg) palanačkog groblja“, ne razmišljajući nimalo hoće li se to svideti dokonim duhovima, tamo u Parizu. Naravno, Isidora je pisala i izrazito modernističku prozu; dok je njen modernizam poetski i izvorno njen, dotle je Kišov modernizam politikantski i sav u kolažiranju onoga što je u datom trenutku popularno na tržištu knjige. Dok je za Isidoru modernizam bio tek jedna u moru literarnih mogućnosti, Kišu je modernizam neka vrsta dogme bez koje on ne može da zamisli svet literature. Dok je Kiš prezirao nacionalni koncept književnosti i u nacionalizmu video najveću pretnju umetnosti i opšteljudskim vrednostima, Isidora je smatrala da je koncept čiste rase još agresivniji i destruktivniji

od ideje nacije: „Više je puta u istoriji stojao veliki krik: čista rasa! Sabijalo se dakle sve rasno u jedan državni i nacionalni život; gušena infiltracija stranaca; gonjeni naročito Jevreji. Tu sad počinje paradoks. Dok sve rase ostaju mešavine, Jevreji, koliko se igda može, čuvaju rasnu čistotu. (...) Oni su samo rasa, a nisu narod (...) Oni na sva vrata, na njihova niko... Rasa je vreža, narod je koren.“ („Analitički trenuci“, Matica srpska, 1966, s. 437).

Mnogi od pisaca koje Kiš pominje kao svoju duhovnu tradiciju ne samo da su različiti od Kiša, već su čak tipični predstavnici onoga što je Kiš mrzeo u literaturi. Samo neobuzdana želja da liči na velika imena svetske književnosti mogla je da toliko zaslepi Kiša da kao sebi srodne navodi i one pisce sa kojima nema ama baš nikakvih sličnosti. Hamsun i Kazancakis bili su simpatizeri fašizma, a Kiš je tvrdio da je nemoguće zalagati se za fašizam i biti veliki pisac. Takođe, ova dva pisca služili su se tradicionalnim tehnikama pripovedanja, a Kiš je tvrdio da tako pišu samo pisci na zaostalom Balkanu. Pa opet, ova dvojica su, kako nam otkriva Kiš, njegova duhovna tradicija.

Dok je Kafka u svom *Dnevniku* isticao besmisao identifikacije sa rasom („Čega ja imam zajedničkog sa Jevrejima? Jedva da imam zajedničkog sa sobom, i trebalo bi da sasvim tiho stanem u neki kutak, zadovoljan što mogu da dišem“ – *Dnevnici*, SKZ, 1969, s. 264), dotle Kiš veruje da mu upravo titula „jevrejskog pisca“ daje jedan dodatni autoritet kao piscu koji se bavi temama ljudske patnje.

Dok Kišov duhovni „sabrat“, Žan Pol Sartr, priznaje da nikada nije osećao ono o čemu je pisao („Ja sam govorio o očajanju (u *Biću i Ništa*) jer se o tome govorilo, *jer je to bila moda*: tada se čitao Kjerkegor... Intervjuer: „To isto važi i za stravu?“ – Sartr: „Ja nikad nisam osetio stravu“... navedeno iz Sreten Marić: *Razgovori*, s. 183), dotle Kiš tvrdi da patnju ljudi koji su stradali u čistkama oseća dublje i od njih samih. Završivši svoju „Grobnicu za Borisa Davidoviča“, Kiš tvrdi da je osetio onu „vrstu duhovnog olakšanja kakvu osećaju možda još samo teški grešnici posle ispovesti na smrtnom času.“ („Čas anatomije“, s. 68). Ako nam Sartr svojim priznanjima otkriva svoju pomodnost i svoj snobizam, Kiš nam svojim srceparajućim ispovestima samo otkriva svoju sklonost ka kiču i jeftinom samoreklamerstvu.

Čehov, kojeg Kiš takođe svrstava u svoju duhovnu tradiciju, slikao je obične ljude u običnim, pa čak i banalnim situacijama, a Kiš se za obične smrtnike zanimao samo ako su materijal za mlevenje od strane nekog totalitarnog režima. Mopasan i Gogolj su stvarali nove fabule, a Kiš je tvrdio da je fabuliranje znak lošeg ukusa u literaturi. Lotreamon i Cvetajeva su pisci imaginacije koja stvara nove svetove. A Kiš je tvrdio da je imaginaciji odzvonilo, ukoliko se ne udruži sa svedočanstvima „pouzdanih svedoka“. Gogolj i Rable su se inspirisali folklorom, a Kiš je tvrdio da veliki pisci treba da se bave „svetskim“, univerzalnim temama, a ne svojim lokalnim nasleđem, svojom istorijskom tradicijom.

Zadržimo se na Rableu, koji je ponovo ušao u modu, tako da se na njegovo delo pozivaju mnogi pisci, u rasponu od Kundere do Kiša. Bah-tin je tvrdio da je Rableovo delo „čitava enciklopedija narodne kulture“

(„Stvaralaštvo Fransa Rablea“, Beograd, Nolit, 1978, s. 68). Kiš pak tvrdi da bavljenje folklorom nije drugo do provincijsko gledanje u sopstveni pupak. U već pomenutoj studiji, Bahtin za Rablea kaže: „Nesumnjivo je, takođe, da je on najdemokratskiji među svim tim začetnicima novih književnosti. Ali za nas je najvažnije to što je on prisnije i bitnije vezan za narodne izvore (...); ti su izvori odredili celokupan sistem njegovih književnih slika i njegov umetnički pogled na svet.“ (Isto, s. 8). Dakle, Rable u narodu iz kojeg potiče, u kulturi tog naroda, nalazi ne samo inspiraciju i materijal za svoju književnost, već i „umetnički pogled na svet“. Da je Rable kojim slučajem bio Kišov savremenik, Kiš bi ga proglasio za provincijalca i folklor-majstora.

Kiš ne voli nijedan narod, a tvrdi da voli čovečanstvo; ne voli nijednu nacionalnu književnost, a tvrdi da voli svetsku književnost, kao da ova i nema veze sa nacionalnim književnostima, već je došla odnekud iz kosmosa. Kiš je tvrdio da Puškin spada u pisce koji su na njega uticali, a pitanje je da li je ikada i shvatio ono najvažnije kod Puškina. Kiš nikada nije uspevao da shvati kako se naglašeno nacionalno osećanje može povezati sa univerzalnim vrednostima. A evo šta je povodom Puškina u svom „Dnevniku“ pisao Dostojevski. Podsećajući nas da Puškinova težnja prema Evropi nije bila nekakva intelektualna dosetka, već duboko narodna čežnja budući da čitav ruski narod ima tu „sklonost da se unosi u nešto što nije njegovo“, Dostojevski piše:

„Bilo je u evropskim književnostima genija ogromne umetničke snage – Šekspir, Servantes, Šiler. Ali, recite mi, ko je od ovih genija sposoban da se odazove na sve što ima svetski značaj kao što je to umeo naš

Puškin. I tu svoju sposobnost on deli sa našim narodom i po tome je on pravi narodni pesnik. Ni najveći pesnici Evrope nikada nisu mogli da se poistovete sa genijem tuđeg naroda, pa čak ni sa genijem susednog naroda i njegovim duhom (...) Kada su se obraćali tuđim narodima, evropski pesnici su ih najčešće shvatali kao svoju nacionalnost i tumačili su ih na svoj način. Čak i kod Šekspira, na primer, njegovi Italijani su isto takvi Englezi kao i drugi Englezi. Među svim evropskim klasicima Puškin je jedini posedovao svojstvo da se preobrazi u tuđu nacionalnost. Pogledajte scene iz *Fausta*, pogledajte *Viteza tvrdicu* ili baladu *Živeo je bedni vitez*. Pročitajte *Don Žuana* i da nema tamo, ispod, Puškinovog potpisa nikada ne biste rekli da to nije napisao Španac.“

(F. M. Dostojevski, „Dnevnik pisca 1877–1881“, Beograd, 1982, s. 446).

Trubiti kroz celu knjigu, kao što je „Čas anatomije“, da je nacionalno nepomirivo sa univerzalnim, a ne uviđati da je upravo Puškin pokazao da je nacionalno itekako pomirivo sa opštim vrednostima, šta je to ako ne dokaz da Kiš ne razume čak ni stvaralaštvo onih pisaca za koje tvrdi da su njegova „duhovna tradicija“.

Mnogi od najvećih pisaca, bez obzira na sredinu i period u kojem su stvarali, pisali su književna dela iz ugla „sveznajućeg pripovedača“, a Kiš je u „Času anatomije“ tvrdio da se psihološka motivacija i božanski „point of view“ mogu sresti još samo kod nas, u našoj pripovetci i našem romanu. Šta je ova Kišova tvrdnja nego čista besmislica! A kada Kiš, u odbrani svoje literature, pominje i mrski mu „istočni greh realističkog romana“ („Čas“, s. 113), onda se opet srećemo sa jednom politi-

kantskom insinuacijom, koje bi trebalo da se klone i novinari početnici, a kamoli ozbiljni pisci. Zaista, šta znači izraz „istočni greh“, ako ne tvrdnju da se taj odurni postupak u književnosti (realistički) može naći još samo kod pisaca Istoka. Kao da istorija moderne proze i nije drugo do iskupljenje „istočnog greha“ (čitaj realizma) zapadnim novitetima. Kiš koji svojim delom i svojim idejama krupnim koracima „jaše na Zapad“, ne želi da ima posla ni sa čim što je sa Istoka. Ovo piše čovek koji se u izlaganju svoje poetike oslanja na „istočni greh“ ruskih formalista, koji još uvek nisu i grešni jer su Kišu korisni. Zanimljivo je da Kiš nigde ne pominje „istočni greh“ ruskog formalizma (on bar jeste istočni), istog onog formalizma čije ideje krajnje bezgrešno pozajmljuje kako bi objasnio svoju „originalnu poetiku“. A šta tek reći o Kišovom preziru prema psihologiji? Tolstoj, Ljermontov, Prust, Turgenjev, bili su majstori psihološkog portretisanja. A Kiš je tvrdio da je bavljenje ljudskom psihom niža vrsta umetnosti koja se bavi jednim te istim „poljem banalnosti“, i ničim drugim. Ostaje nejasno kako su ovi pisci koji su se bavili banalnostima uspeali da se nađu među duhovnim srodnicima Danila Kiša?

Iako se u svojoj knjizi „Čas anatomije“ Kiš nadugačko i naširoko poziva na svoju „duhovnu tradiciju“, on pokazuje zapanjujuću netolerantnost prema ukusu drugih. Kiš tvrdi: „... diletanti se najradije pozivaju na stvaraoce poput Balzaka i Dostojevskog, jer naši diletanti veruju da tim imitativnim načelom mogu nadoknaditi nenadoknadivo.“ (s. 235). Kako su u jednoj jedinoj rečenici „diletanti“ odjednom postali „naši diletanti“, jer ne daj bože da i na Zapadu ima diletanata – to samo Kiš zna. Ako je verovati Kišu, ni Balzak ni Dostojevski više nemaju nikakav ugled u svetu, njihovim delima se ushićuju, na njega se pozivaju, još samo naši

diletanti. Ali, ako se „naši diletanti“ pozivaju na Balzaka i Dostojevskog jer time žele da „nadoknade nenadoknadivo“, šta onda reći za Kiša koji se poziva na čitavu armiju belosvetskih pisaca kako bi, upravo u maniru diletanata koje opisuje, i sam pokušava da „nadoknadi nenadoknadivo“. Eto, došli smo dotle da diletanti vole Balzaka i Dostojevskog, a da svetski pisac Kiš, koji uopšte nije diletant, voli Krležu i Sola Beloua koje nam preporučuje kao neke od najviših vrhova svetske književnosti.

Suočen sa Kišovim spiskom pisaca koji bi trebalo da predstavljaju Kišovu „duhovnu tradiciju“, čitalac ne može a da se ne upita: gde je tu Kišova originalnost? U svetu ima na stotine hiljada pisaca koji uobražavaju, baš kao i Kiš, da su pod uticajem istih ovih imena koje nam Kiš navodi kao specifično njegovu duhovnu tradiciju. Ako se ima u vidu ogroman raskorak između pisaca koje Kiš smatra svojom tradicijom i samoga Kiša, vidi se da ovaj spisak nije dokaz nekakve tradicije, već naprosto spisak slavni imena kojima bi Kiš hteo da prikači i svoje ime, ne bi li ovim reklamnim trikom postigao ono što nije uspeo da ostvari svojim književnim delom.

Ako se ima na umu potpuni nesklad između Kišovih ostvarenja i književnih uzora na koje se on poziva i koje proglašava svojom „duhovnom tradicijom“, ne možemo se oteti utisku da je „duh palanke“ ponovo došao po svoje, ovoga puta u obliku Danila Kiša. Ima nečeg krajnje tužnog i provincijalnog u ovom Kišovom spisku, u njegovoj ambiciji da se druži samo sa onima koji su slavni i priznati. Kišova „duhovna tradicija“ mnogo je više dokaz Kišove megalomanije, negoli njegovog književnog dara i njegovih intelektualnih moći. Kao što provincijske lepotice vole

da sebe zamišljaju u društvu najvećih diva, filmskih i ostalih lepotica, tako isto Kiš voli da sebe zamišlja u društvu najslavnijih imena svetske literature. Nema, naravno, u tome ničeg lošeg, sve dok se to zamišljanje odvija na nivou fantazma, želje. Ali, kada Kiš želi da nam svoje fantazme predstavi kao nekakvu svoju književnu misao, kao nekakve književne činjenice, onda je to tragikomično.

BELEŠKA O PISCU

Nebojša Vasović je objavio sledeće knjige:

Poezija kao izvanumiše (Rad, Beograd, 1983)

Struna/Suton (Prosveta, Beograd, 1984)

So lično (Vidici, Beograd, 1986)

Brazil (Matica srpska, Novi Sad, 1986)

Pesme za decu i kaluđere (Matica srpska, Novi Sad, 1989)

Perdido (KZNS, Novi Sad, 1991)

Gong u žitu (Matica srpska, Novi Sad, 1991)

Muzika roba (Nolit, Beograd, 1992)

Talmud i ja (BIGZ, Beograd, 1992)

Sedam činova (BIGZ, Beograd, 1995)

Protiv Kundere (Braničevo, Požarevac, 2003)

Posečene su šume (Narodna knjiga, Beograd, 2003)

Dnevnik I (Narodna knjiga, Beograd, 2004)

SADRŽAJ

| | |
|---|-----|
| Između Davidove zvezde i slatkog pravoslavlja | 4 |
| Ukus pilećih bataka ili nemoć imaginacije | 8 |
| Bašta, pepeo | 17 |
| Peščanik | 35 |
| Kiš i književna kritika | 39 |
| Kiš i publika | 47 |
| Literatura kao dokument i problem izvora | 53 |
| Srpski starci i Danilo Kiš | 59 |
| Pisac i iskustvo | 62 |
| Istorijska istina i književna istina | 67 |
| Plagijat i večno vraćanje istog | 74 |
| Pisac i njegova pripadnost | 82 |
| Kiš kao kritičar književnosti i umetnosti | 93 |
| Kritičar nacionalizma | 107 |
| Duhovna tradicija naspram istorijske tradicije | 120 |

Beleška o piscu..... 132

Nebojša Vasović
LAŽNI CAR ŠĆEPAN MALI
2004.

Izdaje
NARODNA KWIGA
ALFA
Beograd, Šafarikova 11

Za izdavača
Snežana Mijović

Virmanska prodaja
011/848-70-31, 848-70-34, 848-70-35
Velimir Milićević

Klub čitalaca
011/3229-158
Ruža Vasiljević

Marketing
011/3223-910
Jelena Mojović

Tiraž 1000 primeraka

Štampa

ALFA