

ЈОВАН ДЕЛИЋ

ДАНИЛО КИШ КАО ЕВРОПСКИ ПИСАЦ

Шта значи, и може значити, наслов: „Данило Киш као европски писац“?

То је, прије свега, вриједносно одређење: вриједношћу својих књижевних дјела писац кога зовемо *евројским* превазилази границе и домете појединачне књижевности, звали је ми националном одредницом *српска*, или Кишу много дражом – *југословенска*, односно *југословенске* књижевности. (Киш је, колико знам, употребљавао јединину – *југословенска књижевност* – јер је множина *југословенске књижевности* већ наговјештавала љуљање и разбијање сумњиве цјелине.) То би, дакле, значило да Кишова прозна умјетност има *универзалне* димензије и остварује европске вриједности; да припада оним изабраним вриједностима свих европских језика и народа које могу издржати највише европске критеријуме, а то ће рећи – *свјетској књижевности*. Синтагма *евројски писац* носи у себи европоцентрично значење у односу на свјетску књижевност, које је до средине двадесетого вијека можда било оправдано, али данас више није. У том смислу би данас према европоцентризму ваљало бити опрезнији.

Кишов идеал је била *свјетска књижевност*; вјероватно још од дјетињства, а од дјечаштва и младости – несумњиво. Прије него што је постао писац, а неупоредиво прије него што је постао европски и свјетски писац, он је својом радозналошћу, а нарочито избором студијске групе Општа књижевност са теоријом књижевности – такозвана „Светска“ – потврдио своје усмјерење на тај најшири и вриједносно највиши и најбогатији контекст – контекст свјетске књижевности.

Када је Данило Киш завршио гимназијску матуру на Цетињу, 1954. године, у Београду је професор универзитета Војислав М.

Ђурић обновио Катедру за општу књижевност и теорију књижевности Богдана Поповића, па је Киш био студент прве генерације београдске „Светске” послије Другог свјетског рата и први, и најбољи, студент који је на тој студијској групи дипломирао. Та чињеница данас има несумњиву симболичку вриједност, јер говоримо о свјетском писцу. То је дубоко осјећао оснивач те Катедре, професор Ђурић. Када сам га, у његовој дубокој старости, писмом позвао да присуствује одбрани моје докторске дисертације о поезији прозе Данила Киша, стари професор ми је дрхтавим рукописом отписао да због старости и болести не може доћи, али да му је драго што један његов студент пише и брани дисертацију о најбољем и најдаровитијем његовом студенту кога је икада срео. Дужан сам то да кажем и посвједочим и професору Ђурићу, и Данилу Кишу, и некој вишој правди; да запишем, па ће и Бог запамтити, што би рекао Андрић. То је данас већ и историја и легенда.

На своје студије, студијску групу, па и на свој Београд, који је својом вољом изабрао и за свој гроб, и на своје професоре, Данило Киш је био поносан. Он је и Београд, и своје Цетиње, и Босну – о Југославији да не говоримо – сматрао Европом, и пуних уста је истицао да је на својим студијама стекао европске и свјетске видике, подвлачећи да се у његовој земљи књижевност схвата озбиљније, дубље и трагичније него на Западу. Данило Киш није био Европејац из неког биједног комплекса ниже вриједности, већ из искреног и дубоког осјећања да је стасавао и студирао у Европи и европској земљи, на европској Катедри, и ту стекао европски поглед на свијет:

Студирао сам компаративну књижевност на Универзитету у Београду, а то је значило проучавање великих дела светске књижевности (у оригиналу или преводу, зависно од тога које језике познајете), укључујући јапанска и кинеска, грчка и римска, француска, америчка и, наравно, руска дела. Читали смо много из књижевне теорије, што је и остало у мени. Још увек ме страшно занима књижевна теорија о којој сам написао много чланака и неколико књига.

Киш подвлачи своје познавање теорије књижевности; своје интересовање, па и љубав за теорију, а на крају исказа – и своје радове, односно књиге, из теорије књижевности. Тиме он имплицитно истиче своју теоријску, односно аутопоетичку самосвијест, коју је темељно изграђивао. И по томе је он међу најистакнутијим европским писцима. Његови искази о поезији сажимања, о односу новеле и романа, о енциклопедијској парадигми и ироничном лиризму, о цитату и цитатности јесу велики помаци у креативној

поетичкој мисли и превазилазе значај појединачне књижевности. Киш је, дакле, дао креативан поетички допринос европској књижевној мисли.

Данило Киш је растао билингвално; школовао се прво на мађарском, па на српскохрватском језику, а већ на Цетињу научио руски од руских емиграната, добјеглица из Русије, гимназијских професора, али и француски језик. Стекао је основна али озбиљна знања латинског. Киш је уписао студије свјетске књижевности са знањем пет језика: српскохрватског, мађарског, руског, француског и латинског. Тај дјечак из Суботице, Новог Сада, Бакше, Цетиња и Београда тако је улазио у свјетску књижевност и био је као младићак већ европски човјек. Остало је надградња; велика и тешка, али надградња. Данило Киш је, дакле, као матурант цетињске гимназије и бруцош београдске „Светске” био полиглота са знањем пет језика. Такав човјек тешко да је икада могао прихватити свођење свијета на један језик, звао се он латински, енглески, кинески или есперанто. Богатство свијета је у вишејезичности и многострукости. Свијет не смије бити једнозначан ни монолошки, већ богат у својој разноврсности, многоликости и вишегласју.

Такав зналац језика морао је рано осјетити изазов превођења. Не знам тачно кад је Киш почео преводити, али је на студијама врло озбиљно преводио, превасходно поезију и есејистику. Преводио је за потребе Семинара за Општу књижевност и теорију књижевности. Природно – идеја свјетске књижевности, још од Гетеа, почива на превођењу. Могу посвједочити да је још моја генерација користила шапирографисано „издање” Корнејевог *Суда* у Кишовом преводу. Из студијских дана је и његово интересовање за превођење Лотреамона.

Временом се усмјерио на превођење поезије – мађарске, француске и руске. Говорио је да му је превођење поезије својеврсна стилска вјежба у сажимању; „тренинг” за писање прозе; за реализацију његове „поетике сажимања”. Истакнути српски слависта, компаратиста и преводилац Миодраг Сибиновић свједочи како је било тешко договарати се са Кишом око превођења. Прихватао је да преводи само пјесме које је волио. Према преводима поезије односио се као пјесник, настојећи да поштује ритам и риму. Говорио је да своју потребу за писањем поезије задовољава превodeћи туђу поезију. Сам је пјесме писао ријетко и спорадично – определијелио се за прозу. И као преводилац са мађарског, француског и руског језика, Данило Киш је био европски дух и пјесник у служби идеје свјетске књижевности.

Још један дар Данило Киш је развио у дјечаштву – дар за музику. Учио је гитару на Цетињу код Симонутија млађег. Можда

отуда долазе његове метафоре о музичким поступцима у прози и о музичком компоновању прозе. Отуда и из свјетске књижевности: од Томаса Мана и Марсела Пруста. Музичка знања и способности учинили су га осјетљивим и пријемчивим за ову прозу. Кишов јунак романа *Мансарда* је Орфеј, Лаутан, а његов контрастни пар – Фабулан. Лаутан је идеалиста са мансарде заглаван у звијезде и тежи ка музичком компоновању прозе; Фабулан је зарођен у стварност и држи се традиционалне приче. Киш ће промјену становишта у приповиједању, односно тачке гледишта, поредити са промјеном става у музици.

У доба Кишових студија у Београду је дјеловала група нео-авангардних умјетника, углавном сликара, под именом „Медиала“. У тој групи је био и Кишов Цетињанин Дадо Ђурић, а духовни вођа и главни теоретичар „Медиале“ био је Леонид Шејка, архитекта, сликар и теоретичар. Киш бира Шејку у сазвежђе своје традиције и за Киша ће он бити нарочито инспиративан својим погледима на град и метафорама ђубришта и складишта, на шта сам већ доста давно скренуо пажњу.

Друга институција од посебног значаја за Кишов развој јесте авангардно београдско позориште „Атеље 212“, гдје је Киш радио као драматург и гдје се, радећи и постављајући *Електиру*, остварио и као драмски писац. Ваља подсјетити да је Београд сваке године имао фестивал свјетских авангардних позоришта и позоришних група под именом БИТЕФ, тако да се млади писац и драматург налазио у самој жици драмских и позоришних авангардних кретања у свијету.

Свој однос према традицији Киш такође решава у најширем контексту – у контексту свјетске књижевности. Он прихвата Елиотов став да се традиција стиче и осваја историјским осјећањем и оријентацијом међу вриједностима. Избор из традиције је избор и оријентација међу вриједностима највишега реда; то је, за Киша, избор свјетских писаца од Библије и антике до његових савременика.

Киш је велики противник редуccionизма сваке врсте, а нарочито националистичког. Писац у разним временима бира разне сродне духове из свјетске књижевности, зависно од своје тренутне књижевне опсесије. Изабраници се смјењују, као лутајући пламенови. Дуго вријеме су средишње мјесто у Кишовом избору имали Џојс и Пруст; касније ће их смијенити Борхес. Однос према изабраној традицији по правилу је дијалогски: Борхес му јесте изабрани писац, веома близак, вјероватно пресудан за Кишов заокрет ка новели, али је Кишова *Гробница за Бориса Давидовича* контракњига Борхесовој *Свеошћитој историји бецчацха*. Међу именима која Киш бира из традиције равноправно се с пјесницима,

приповједачима и драмским писцима налазе књижевни теоретичари и мислиоци.

Овим је Киш усмјерио компаративна истраживања свога опуса. Поетика традиције искључује произвољност ако је могућно реконструисати пишчев избор из традиције, а Киш је будућим истраживачима већ добро помогао. Поетика традиције утврђује блиске, изабране писце и описује ауторов – у овом случају Кишов – однос према њима. Већ сам правио скице и огледе за таква компаративна истраживања, утврђујући однос Данила Киша према руској књижевности, која је за њега била од огромнога значаја, а посебно према Осипу Манделштаму. Према том истраживачком моделу могао би се описати Кишов однос према другим књижевностима. Данас ћу, не само зато што говорим у Паризу, већ што је француска књижевност једна од најзначајнијих за Данила Киша, назначити Кишов однос према француској књижевности из перспективе поетике традиције.

Али прије тога ћемо се осврнути на Кишова главна прозна дјела да бисмо освијетлили предмет који поредимо – Кишову прозу. Данило Киш се необично појавио у књижевности, са два кратка романа у истим корицама – *Мансарда* и *Псалам 44*. Наиме, млади писац се јавио на књижевни конкурс за награду јеврејских општина за дјело са темом Холокауста и написао је *Псалам 44*, роман чија главна јунакиња Марија – дјевојка, па млада жена и мајка – доспијева као Јеврејка у њемачки концентрациони логор и ту постаје мајка. Марија са сином Јаном бјежи из логора непосредно пред његово ослобођење. Предсједник жирија, искусни писац надреалистичке оријентације Љубиша Јоцић, кога сам упознао као седамдесетогодишњака у Студентском граду, у једној женској соби, причао ми је да је комплетан жири био увјерен да је роман написала даровита жена, будући да је испривиједан из женске перспективе и да прати иницијацијске преображаје дјевојчице у дјевојку, дјевојке у жену, па у мајку. Њиховом чуду није било краја када су пред собом угледали косматог младића са афро-фризуром, веома пријатног баритона. Награда је подразумијевала и објављивање књиге, али је писцу речено да му је рукопис мали за књигу и да би га објавили да је још толики. Нико није претпостављао да анонимни писац има још један роман – *Мансарду* – и да ће одмах прихватити понуђену могућност. Тако се Данило Киш појавио са два „прва романа” у истим корицама; притом два врло различита романа.

Посматрани са ове дистанце, ретроспективно, ови романи наговјештавају правце „развоја” Киша као писца – ако ријеч *развој* не носи у себи превише биологизма и механицизма. Оба романа, а нарочито *Мансарда*, обиљежена су поступком цитатности,

који тада није не само истицан већ ни примјећиван, а око чијег неразумијевања ће избити касније крупни неспоразуми са новелистичким вијенцем *Гробница за Бориса Давидовича*. Цитатност је код Киша присутна веома снажно од прве књиге и упућује на велика дјела свјетске књижевности: од грчких и латинских пословица, Библије, па до Томаса Мана и његовога *Чаробног брега*, односно до Андреа Жида и *Ковача лажног новца*. Отуда наглашена метатекстуална, а у *Мансарди* и метапоетска функција: ријеч је, према Михајлу Пантићу, о *роману о роману без романа*. То је тема која је заокупљала европске романописце: како написати (први) роман; може ли се роман музички компоновати; како контролисати свој идеализам и егоизам: може ли роман бити „сатирична поема”, а да та сатира буде усмјерена на главног јунака, младога писца, Орфеја са мансарде, Лаутана, и на његов идеализам и егоизам. Усмјереност на аутопоетичке теме, на метафизичка путовања, на тему љубави и смрти иманентну орфичком миту, повезује *Мансарду* са *Пешчаником* и *Енциклопедијом мртвих*. Отварање теме логора, у *Псалму 44* фашистичких логора – а логори су круцијално обиљежје европске историје 20. вијека – роман повезује са породичном трилогијом и са *Гробницом за Бориса Давидовича*. Поетика сажимања карактеристична је за овога писца већ од првих, кратких романа.

Породични циркус је први пут као цјелина – као циклус – објављен у Француској, на француском језику, код Галимара. Циклус је, вјероватно, уникатан у свјетским размјерама: иста грађа се три пута варира и моделује на три различита начина, у *Раним јадима*, *Башићи*, *Њејелу* и *Пешчаннику*. И овдје је ријеч о „музичком” типу компоновања прозе, односно о циклизацији као варијацијама, промјенама „става”, тачке гледишта. *Рани јади* су вијенац приповиједака чврсто циклизираних око главног јунака, (углавном) дјечака Андреаса Сама – Андија – и његовог драматичног дјетињства и одрастања, при чему је свака приповијетка испричана у другом „кључу”, другачијим поступком, као својеврсна „стилска вежба”. То је емотивно најснажније Кишово дјело, „за децу и осетљиве”, у којем је дјечја патња испричана отмено и господствено, а историјска позадина Другог свјетског рата са фашистичким логорима тек наговијештена као фон и ужас у којем нестаје отац. Већ *Башићи*, *Њејео* пригушује осјећања. Свијет је као цјелина разбијен и фрагментаризован. Свијест која тај свијет сагледава – такође. Оријентација на ствари, очеве (шешир, оковратник, наочаре, штап, актен-ташна, пепелара и цигарете *Simphonia*) и мајчине предмете (послужавник, *Singer* машина), у функцији је пригушивања сентименталности. Ријеч је о монолошко-асоцијативном, лирском приповиједању у којем очева фигура добија на значају. *Пешчаник*

је роман-глоса, настао из очевога писма сестри Олги, које је добило функцију „епилога или садржаја”. Испричан у четири различита, комплементарна приповедачка тока, са прологом и епилогом, роман јесте својеврсни „истражни поступак”, процес, што га примиче Џејмсу Џојсу и Францу Кафки. То је тешка и захтјевна књига о тешким временима; својеврсна „књига мртвих”. У матици приповиједања је Е. С. – „епистоле састављач”, отац, Едуард Сам, његов свијет и судбина, сведен на иницијале.

Данило Киш је *Пешчаником* завршио своју авантуру са романом. Усавршивши поетику сажимања и „енциклопедијску парадигму”, приклонио се новом типу новеле. Новела није више мопсановски или чеховљевски „исјечак из живота”, већ је „читав живот”. То је новела способна да у себи сажме грађу за роман – то је, дакле, сажет роман, испричана судбина, како је то најочевидније, „узорно” урађено баш у новелама које носе наслове Кишових књига: *Гробница за Бориса Давидовича* и *Енциклопедија мртвих*. А када новела сажме грађу за један роман, онда циклус новела сажима грађу циклуса романа. Роман као форма приповиједања биће зато, са Кишовог становишта, послије *Пешчаника* превазиђен и писац више нема стваралачке потребе да му се врати. Промијењено је схватање жанра и однос новеле и романа, што су крупне и далекосежне ствари у контексту свјетске књижевности.

Гробница за Бориса Давидовича отворила је тему стаљинистичких логора и увела тему логора као фабрике смрти, ослонивши се на мемоарску књигу Карла Штајнера *7.000 дана у Сибиру*, али и на прозу Александра Солжењицина, прије свега на *Архипелаг Гулаг*. Први пут овом књигом Киш уводи хронотоп Европе у приповиједање: *Гробница за Бориса Давидовича* описује „европски круг кредом”, на просторном плану, а на временском искорачује из двадесетога у четрнаесто столеће, из стаљинизма у инквизицију, са свјевероистока на југозапад континента приповијетком „Пси и књиге”. Управо та приповијетка добија контекстуално и индиковано значење нашавши се у књизи непосредно иза кључне новеле „Гробница за Бориса Давидовича”. Паралелизам иницијала, датума и судбина између Бориса Давидовича Новског и Баруха Дејвида Нојмана шири значење књиге и универзализује га. То није само књига о стаљинизму већ и о инквизицији, па су се на њеном удару нашли и Исток и Запад, односно сваки тоталитаризам; свако прогањање људи и спаљивање књига.

Енциклопедија мртвих усмјерена је на метафизичке теме, доминантно на тему односа љубав–смрт, али и теме јереси, побуне, оностраног, теме писања, талента, учености, мајстора и ученика, пуноће и привида пуноће, па и тумачења књижевности.

Обје ове књиге – и *Гробница за Бориса Давидовича* и *Енциклопедија мртвих* – јесу новелистични вијенци уланчани на парадигматској, тематској оси, за разлику од *Раних јада*, књиге која је уланчана око Андреаса Сама, на синтагматској оси.

Постхумно објављена књига *Лауџа и оживљци* нарочито је драгоцјена због варирања теме писца као апатрида. Она показује пишчеву строгост према себи. Киш није објављивао своје новеле док их не би довео до сопствене мјере милости уобличења. Све су прилике да је добар дио тих новела био планиран за *Енциклопедију мртвих*, али их је писац изоставио, иако су неке од њих изузетне. Та строгост према себи и сигурност у томе шта се и како са неком књигом хоће довести до заокружености и утиска цјеловитости Кишовог прозног опуса, иако је творац тога опуса умро млад у зениту свога статуса и стваралаштва, када је разграњао и доврхунио свој дијалог са свјетском књижевношћу и на временском и на просторном плану.

Тај разгранати дијалог, тај живи однос према живој традицији, видљив је у Кишовим релацијама према француској књижевности и писцима од Вијона, Маркиза де Сада и Раблеа до Пруста, Сартра, Кеноа и француског „новог романа”. Опис тих релација могао би бити предмет једне или више књига, а овдје ћемо понудити само једну скицу; могући радни нацрт за истраживање.

Пописујући у *Часу анатомије* азбучним редом презимена писце свога изабраног сазвезђа из традиције, Данило Киш набраја и Французе: Аполинер, Барт, Фуко, Кено, Лотреамон, Мопасан, Пруст, Рабле, Роб-Грије, Сартр. Коју страницу касније додаје још четворицу: Паскал, Валери, Маларме и С. Дубровски. Али тај списак се мора допуњавати именима која су Кишу много значила, а то се види из његових разних текстова: Вијон, Маркиз де Сад, Флобер, Бодлер, сви француски пјесници које је преводио, Андре Жид, Албер Ками, Рикарду, кога више пута цитира поводом теме смрти и смисла књижевности. Овај списак имена није коначан, али је довољан да покаже разубјене и богате Кишове књижевне везе с француском књижевношћу и његов избор француских писаца у сопствену традицију.

Алузија на Вијона је недвосмислена при набрајању очеве заоставштине. Међу стварима које су остале иза оца и које Андреас Сам вуче у „историјском коферу” налазе се два очева писма – „Велико и Мало завештање” – највећа драгоцјеност, равна археолошкој ископини на основу које се може реконструисати једно биће, његово вријеме, па и његов живот. Од посебног значаја је „Велико завештање”, оно писмо које је отац написао својој сестри Олги, а које се налази на крају *Пешчаника* као епилог и „Садржај”. То писмо

је син доиста схватио као тестаментарно и завјетно; из њега је „гло-сиран” *Пешчаник*. Оно се потврдило као „Велико завештање”.

Алузија на Вијона асоцира и на уклетога пјесника и неприлагођеног побуњеника. Очев лик је грађен као лик неприлагођеног побуњеника и занесењака, писца који не пише само „Велико завештање” него и *Кондукџер* – чудесну космополитску књигу чији је циљ да повеже све тачке свијета и учини их доступним путнику. Писац *Кондукџера* је нека врста уклетог, закржљалог генија. Његов занос је пјеснички, а замисао планетарна. Његов статус је трагикомичан; статус прогоњеног побуњеника и циркузанта истовремено. Алузијом на Вијоново „Велико и Мало завештање” Едуард Сам стиче имплицитно статус уклетог пјесника и побуњеника.

Франсоа Рабле био је за Киша један од најподстицајнијих духова; слободан дух који се храбро супротстављао забранама и инквизицији, један од највећих смјехотвораца и сатиричара, творац чудесних ликова џинова, продуктивних у књижевности, мајстор у поступку набрајања и грађења каталога у прози. Инспириран Раблеом, Киш нуди 1983. године једну „гастрономску дефиницију романа”, присећајући се „раблеовске лектире” и позивајући слику „лонца” – *rot-au-feu* – коју књижевник развија и варира; много зелени живота, „добар комад стварности (са сломљеном коском), *cum grano salis* наравно, пет-шест кромпира с кором, мало поврћа по избору сезона, зеру шећера од трске (никако сахарина), добру дозу зачина званог *eironea* (која може да замени ловор!), и све то добро измешано у каквој старој ноћној посуди. Кувати на тихој ватри, месецима, годинама, ако треба. Служити свеже или пустити да се устоји. *Sagni il caro clacia dir gente* (Данте).”

Роман је представљен као свемоћан и „прождрљив жанр”, кадар да „скува” и „свари” све елементе најразличитијих видова стварности. Присуство гастрономске раблеовске традиције Киш препознаје и у Флобера, у описима гастрономских свечаности, а наћи ћемо га и у Кишовој прози, нарочито у *Пешчанику* (дочараване глади Е. С.-а, набрајање најразличитијих јела, чији му називи наваљују у свијест, дочараване ускршњих ручкова), али и у *Мансарди* (као документ, као винска карта).

Од Раблеа се модерни писац може научити пародији, односно пародичним усменим набрајањима, јер се знање у белетристици може излагати само као пародија. Сјетимо се Њутновог открића закона о слободном падању у *Пешчанику*.

О Маркизу де Саду Киш пише есеј 1988. године и види „џиновску фигуру Маркиза де Сада” као радикалног насљедника гностика који схвата свијет као побједу и дјело злих демонских сила. Док су се његови савременици тукли око земаљске власти,

он се рвао са Небом. Ако Бога нема, онда су блуд и злочин у људској природи. Сладострашће је једина горка утјеха у суровом свијету. Његов Ерос је, међутим, туробан и мрачан, као да јеца што нема Бога. Песимизам је добио димензије агресије и монструозности. Његово небо је „ноћно небо” које прераста у „голему космичку тему без звезда и без Бога, у Апокалипсу”.

Све су то питања са којима се Киш рвао пишући *Енциклопедију мртвих*, па и есеј о Маркизу де Саду има аутопоетичко значење.

Киш је посебну пажњу посветио симболистима и симболизму. Са симболизмом ће се срести при крају својих студија у Београду и та тема ће га држати све до завршетка романа *Пешчаник*. Наслов тог романа је вишезначан симбол који на српском језику не значи само часовник од пијеска. Сам писац наводи пет значења ове ријечи и са њима рачуна у роману. *Пешчаник* асоцира на протицање времена, али и на Панонију, на пјешчане дине, те на камен пешчаник и на његове геолошко-историјске наслаге. Све се то у преводима безнадежно губи. Симболисти су, уз то, довели до „усијања” однос поезије и музике, што је за Киша, поклоника „музичког” компоновања прозе, морало бити изазовно и подстицајно.

Симболизам је – мисли Киш – „сакупио поетско наслеђе прошлости, филтрирао га, обогатио, дестиловао”, али и припремио и „омогућио појављивање нових школа и покрета”, озрачивши не само модерну поезију већ и прозу. У том погледу симболизам је поредив са Бодлеровом пјесничком фигуром. Бодлер није раскинуо са романтизмом, али је последице њега било анахронично бити романтичар, док у његовој поезији тражи ослонац не само француско већ и цјелокупно европско пјесништво. У неколико момента Киш као да у Бодлеру открива свог двојника: губитак оца, рано засијано „семе смрти” у пјеснику, модерност, духовна радозналост, изразита самосвијест, склоност ка теоријском мишљењу, пјесничка досљедност, песимизам, поетика као по-етика.

Бодлеров опус је невелик, а слава свјетска. Естетика му није „аутентично откриће”, већ је нека врста селекције „романтичарских теорија, а највећим делом слободна парафраза концепција Едгара Поа”. Он је постао родоначелник модерне европске умјетности. Као „друштвено биће” наћи ће се у једном тренутку међу револуционарима, иако ће презрети руљу, проповиједајући дендизам и аристократизам. У његовим интимним дневницима и писмима могуће је наћи „једну у бити схематичну историју живота (по романтичарском узору) пуну општих места”, све до очеве смрти и мајчине преудаје, када се идила претворила у патњу, а размажени дјечак се преображава у неутјешног патника који постаје „судбински пјесник”. Бодлер је и умро као што је и живио

– „без утехе” и „непризнат”, али ће ускоро затим постати „камен-међаш једне богате песничке традиције”:

Он ће бити тај под чијим ће директним упливом експлодирати метеорски геније младог Рембоа, он ће ослободити Верлена из мраморних вртова парнасоваца и супернатуралности и ранити његову танану сензибилност и његов поетизовани мистицизам, он ће довести Малармеа у област чисте поезије и супернатуралности, из његовог ће се дела, из једне једине песме такорећи, развити школа једног богатог сензибилитета – симболизам – и бројни други правци и песници, све до надреализма и Анри Мишоа.

Иако је желио да напише „једну књигу поетске квинтесенције”, Бодлер је зрачио и утицао на будућност не само *Цвећем зла* већ је ту књигу подупро „читавим комплексом дела”, теоријским радовима, естетичким и техничким истраживањима, доказним материјалом, најгрубљим и најтананијим истраживањима које је поезија икад предузела.” Бодлер је био прекретнички дух и у том погледу што је извукао савремену француску поезију из Игоове сјенке и усмерио јој токове у сасвим другом смјеру.

Кључ за многе Бодлерове противрјечности Киш види у пјесничкој досљедности, у његовој потпуној сукобљености са свијетом, у борби против једног устројства свијета и једног система вриједности, а за други непризнати и још нестворени вриједносни систем. Он је истински и дубоки песимиста који не види никакво добро ни у индустријском прогресу, ни у позитивним знањима, нити вјерује у неки озбиљнији напредак човјечанства. Његове слутње су мрачне, видовитост проклето песимистична. Зато је поезија за њега све: „истовремено етика, религија и естетика”. То је и генијално радознао дух који је смио и умιο завирити у оне просторе о којима романтичари нијесу много знали (синестезија, симболика гласова, теорија универзалних аналогија). То је пјесничка, естетска природа и теоријски дух који је развио такву идеју љепоте, усаглашену са његовим дјелом и животом, да се у њој налази „начин испољавања опште филозофије човека и Природе, жива и жестока морална патња једног времена, надљудски напори да се оствари синтеза бића и поезије, да се утилитаризму супротстави идеја једне нове етике и естетике, јер поезија је заправо перманентна револуција”. Револуција у једном безнадном и социјално не много употребљаваном смислу ријечи.

Све ове ставове Киш је изнио у свом есеју о Бодлеру из 1968. године. Неколико момената из овог есеја битно је за боље разумијевање самог Киша. Избор Бодлера и симболизма као трајније

теме значи интересовање за ону линију, онај „камен-међаш” који одваја модерну књижевност од романтичарске традиције. То је знак трајног Кишовог интересовања за модерно у умјетности и за преломне периоде и личности који мијењају слику свијета и слику поезије, усмјеравајући нови „развој” у будућности.

Киш замјера Бодлеру одсуство „инвентара реалија”, признајући му да „само једна његова песма из *Цвећа зла* има у себи тај богат инвентар реалија, ту поетичност божјих дарова, она кратка песма без наслова из *Париских слика*, где је један давни и ретки доживљај његова детињства доспео до милости уобличења”. То Кишу није промакло: тај риједак аутентични доживљај дјетињства и „богат инвентар реалија” који га прати. Овај есеј је настао у фази Кишове породичне трилогије, заокупљене „милошћу уобличења” доживљаја дјетињства, при чему „богат инвентар реалија” има изузетну улогу.

Ту фазу Кишовог стваралаштва обиљежава и Кишово трагање за оцем, као и вјечна опсједнутост смрћу. Зато ће он с лакоћом препознати и осјетити кључни тренутак Бодлеровог живота – очеву смрт: „Смрт ће бити, дакле, та која ће разорити идилу и која ће посејати горко семе песништва.”

Варијације ове теме су бројне у Кишовој породичној трилогији: очев нестанак, Андијево везивање за мајку, трагање за оцем, мајчино саопштење Андију вијести о смрти оца, смрт као сјеме и као трудноћа, итд.

Није ли то Киш препознао у Бодлеру свога двојника, свога уклетог претходника, јер и његову поетику, као и своју, пише на исти начин на крају есеја тако да ријеч по-етика означава и поетику и етику.

И Верлену је Киш посветио посебан есеј (1969) и види овога пјесника „изван поетичких токова и школа”, иако су му поетички токови блиски симболизму, иако је хтио да настави „бодлеровску традицију мистичног озарења и путености” и несумњиво трпио Бодлеров утицај, иако је прије тога био на Парнасу, иако се занимао у једном периоду свог живота „за школу декадансе”, а опет био поклоник „романтичарске идеје да је поезија само вибрација душе која је усађена дубље у човека него интелект”, иако је „најеминентнији песник импресионизма”, баш као Сезан у сликарству, Роден у скулптури, Дебиси у музици. Киш уочава паралелан развој сликарства и Верленове поезије:

Године 1870. Моне и Писаро праве прве покушаје те врсте; ступају на сцену Сезан и други; 1874, када се појављује најимпресионистичкија Верленова збирка – *Романса без речи* – Моне излаже

чувено своје платно „Импресија”, по којој ће цела школа добити своје име.

Киш указује како на хронолошки тако и на стилски паралелизам Верленове поезије и дела сликара импресиониста:

Верлен је „одушевљен светковином чула”, он – као и импресионисти – „слика” светлим бојама, сав заокупљен само тиме да прати вибрације светлости и њену чудну ауру.

Оно што је Бодлер значио за модерну поезију, то је, према Данилу Кишу – значио Флобер за прозу: с њим је рођена „декадентна књижевност” и изгубљена представа о свијету као цјелини. Он је претеча Џојса и Борхеса, мисли Киш; Флобер је већ имао Борхесову идеју: „Дати лажне биографије као да су стварне.” Да је кренуо у радикалније сажимање, Борхесове *Маџитарџе* би се појавиле вијек раније, под Флоберовим именом. Осјећао је „произвољност и ограничења психолошког романа” и због тога је побјегао у егзотику. Изразио је сумњу у „свезнајућег приповједача и психолошко портретисање, те најгоре и најпостојаније од свих књижевних конвенција”, а увео је поступак документарности као могућу замјену за већ истрошене наведене поступке, као иновацију, назначивши тако „фантастику библиотеке”.

„Све до Флобера, књижевност је представљала целину”, вели Киш 1980. године. „Са Флобером почиње рађање декаденције која се продужује све до наших дана.” Флобер покушава да реконструише „разбијени крчаг”, јер свијет је већ „разбијен у парампарчад”. Цјеловитост, што ју је успоставило Бодлерово дјело, више не постоји, а „што проза после Балзака није нестала заувек, то треба да захвалимо у првом реду Флоберу”. Киш налази да је декадентна књижевност рођена са Флобером, да је, преко Џојса, стигла до наших дана. Свјесна је да је осуђена на фрагментарност, али је она од те фрагментарности направила програмско начело. Флобер је родоначелник „оне књижевне струје коју Фуко назива фантастичном библиотеком”, а у том смислу је драгоцјено његово дјело *Искусство светиоџ Антионија*, гдје је увео и озаконио поступак документарности.

У та два есеја – из 1980. и 1986. – Киш је дефинисао став према Флоберу, безмало као претечи Борхеса. У оба есеја Киш доживљава Флобера као свог ближњег и као духовног претка цјелокупне модерне прозе, па и једног Марсела Пруста.

Према властитим ријечима, Киш је највише „прустовац” у *Башји, њејелу*. Ту је наглашена дјечакова преосјетљивост и го-

тово едиповска везаност за мајку. Ту је лирско-асоцијативно приповиједање дошло до пуног израза.

Парадоксално, у истом роману су врло уочљиви и поступци најкарактеристичнији за француски „нови роман” – усмјереност на предмете и наглашен поступак дескрипције. Трагови поетике „новог романа” још су уочљивији у *Пещчанику*. Али и *Баџиџа*, *Џејло* и *Пещчаник* су противкњиже моделу „новог романа”: код Киша предмети не владају људима, нити их потискују из приче, већ су у функцији карактеризације ликова. Човјек и ствари су нераздвојни и неодвојиви. Човјек се непрестано служи стварима. Око ствари у Кишовим романима лебди „љубичасти прустовски ореол”. Прустовски модел приповиједања је доминантан у *Баџиџи*, *Џејелу*, а модел „новог романа” му је подређен. „Шозисти” су у праву када инсистирају на присуству ствари у роману, а недопустиво претјерују када потискују човјека из романа, јер то води обезљубљењу књижевности. Књижевност која не говори о човјеку губи смисао свога постојања.

Описи ствари могу имати функцију депатетизације, контроле емоција, па и извора ироније. Киш се увијек плашио претјеране сентименталности и инсистирао је на „ироничном лиризму”. У том смислу тековине „новог романа” могу бити веома драгоцјене.

Кишу је, дакле, пошло за руком да споји двије супротстављене приповједачке стратегије: прустовску – лирску, емотивну – и „шозистичку” – дескриптивну, усмјерену на ствари – али тако да ствари говоре о људима и да око њих титра „љубичасти, прустовски ореол”.

„Нови роман” је, по Кишу, заслужан што је одбацио класичне механизме реалистичког приповиједања – књижевни тип и психологију – али његови писци нијесу довољно искористили сопствене премисе. Њихово прозно искуство искористили су – тврди Киш писац – „и многи савремени писци, и ту не изузимам ни себе”.

Киш је написао два текста о Рејмону Кену и о његовим *Стилским вежбама*, које је бриљантно превео. У првом подсјећа на Кеноов предговор *Стилским вежбама* у којем указује да је ово литерарно дјело настало из духа музике. Један концерт *Умећности фуџе* био је повод овим стилским варијацијама. Бахова музика је била нека врста „претекста” за Кеноове *Стилске вежбе*, које су се развиле у двадесет девет варијација према *Умећности фуџе*. Кеноове варијације су добиле пародијско усмјерење, претворивши се у својеврсну пародију француске књижевности, у пародију проседеа поредиву са Винаверовом *Панџолоџијом*. Зато се Кишов рад о Кену из 1977. године зове „Једна пародија француске књижевности”.

Други Кишов текст знатно је строжи према Кеноу. Киш 1985. сматра произвољним Кеноово тумачење *Стилских вежби*. Као варијација на тему баховске фуге, у музици су тон и тонске варијације носиоци садржаја, док то није случај са написаним слоговима, ријечима, сликама и стилским поступцима, па је Кишова критика *Стилских вежби* писана због одсуства садржаја и значења метафизичких квалитета. Кеноове варијације су плод чисте спекулације и математичке комбинаторике, па због одсуства садржаја губе сваки смисао. Безначајност сижеа за тему варијација је – по Кишу – недопустива. Живјети и писати у вријеме и непосредно послје Другог свјетског рата обавезује писца на неки релевантан, животно важан сиже. Киш, дакле, инсистира на личној одговорности писца у судбинским историјским збивањима и временима: према окупацији, рату, логорима.

Киш је још строжи према Арагону и Елијару. Као „пример интелектуалног бешчашћа, као пример и поука”, наведен је Луј Арагон и његова пјесма из 1931. године „Треба нам ГЕПЕУ”. Арагонову реченицу: „Ми стављамо Стаљина изнад Шекспира, Рембоа, Гетеа и Пушкина” Киш означава као „једну од најмалоумнијих реченица које је икад један писац написао на ту тему”. То никако не значи да Киш не цијени Арагонову имагинацију и његове пјесничке домете, али је био немилосрдан према политичким и идеолошким падовима у поезији.

Киш не заборавља ни Пола Елијара, који је двадесетак година послје Арагона (1950) дао свој прилог слављењу Стаљина, пишући му оду. Тај се „вид француске књижевности” нашао на беспоштедном Кишовом удару. Али су зато други видови француске књижевности нашли у Кишу свога вјерног тумача, сабјеседника, па и сљедбеника.

Већ сам писао о Кишовом односу према Антоану де Сент Егзиперију и тај рад би могао бити модел када би требало да опишем однос нашега пица према другима, не само према француским писцима. У том раду сам довео *Ране јаде* у везу са *Малим њринцем*, интерпретирао Кишову пјесму „Ружа – Сент-Егзипери” и указао на блискост двојице писаца.

Ово је прилика да скренем пажњу на Кишов избор из француске еротске поезије, за коју вели да је „рукавац живе воде најбоље француске традиције”. Киш је тај избор превео, пропратио предговором и публиковао под насловом *Бордел муза* (1972). Еротска поезија се – пише Киш – развила „као опозиција молском певању трубадура”. „Непристојност”, која се јавља од 13. вијека па надаље, може се развијати као негатив петраркизма, „у којем

мушкарци никад не малаксавају, а жене су увек податне”, и јесте једна врста романтике и људска чежња за потпуном еротском моћи. Тај натурализам је само привидан, јер „уметност је стилизација, поезија је увек метафора”.

За крај сам оставио Кишов однос према Сартру из два различита времена. Кишу је веома близак – нарочито седамдесетих година – Сартров став, који је „основна премиса за сваку књижевност”: „Човек не постаје писац зато што је одабрао да каже извесне ствари, већ што је одабрао да их каже на изванредан начин.” Тек ако се писцу посрећи „милост уобличења”, има смисла говорити о литератури и вриједности. Није довољно рећи „неке ствари”, макар их рекли први, по први пут; макар биле откриће; није довољно бити поштен и храбар – то могу бити, и најчешће јесу, људи који нијесу писци; битно је рећи „неке ствари”, али рећи их „на изванредан начин”.

Из тог времена Кишу је блиска Сартрова „дефиниција” функције писца – „да сваког упозна са светом, тако да нико себе не може сматрати невиним”. Нема „чистих руку”, човјек је одговоран пред свијетом у ком живи.

Вјероватно Киш дугује Сартру став о подмуклом дејству биографије на писца и његова дјела, али та дјела никако нијесу само пишчеве исповијести. Шта ће писац направити од својих исповијести зависи од тога како и на који начин моделује удио биографског. Све што писац чини, чини то „на изванредан начин”, а у томе се скрива литерарност прозе. Признати подмукло дејство биографије никако не значи свести – редуковати – дјело на биографију.

Крајем седамдесетих Киш је објавио кратак и веома саркастичан текст „Св. Симона” (1979), критички усмјерен на Симон де Бовоар и Жана Пола Сартра. Киш обома пребацује неопростив гријех што ништа нијесу учинили против стаљинистичких логора и што о тим логорима нијесу обавијестили европску интелектуалну јавност.

Важно је данас и овдје подсетити се на мото *Раних јада*; безмало на поднаслов књиге: „За децу и осетљиве”. То је стих француског надреалистичког пјесника Макса Жакоба, који је, можда због своје пресјетљивости, извршио самоубиство. Тај стих би увијек требало имати у виду када говоримо о дједи и осетљивима. Киш је био један од њих и зато се толико бранио од осјећања.

Завршићемо једним цитатом који Данило Киш лајтмотивски понавља од 1971. године. То је кратак одломак из књиге Жана Рикарду *Проблеми новог романа*, који говори о „смислу књижевности”:

Шта дакле може *Мучнина*? Очевидно, ова књига (и многе друге) детерминише, по свом присуству (без обзира о чему говоримо), простор у коме је смрт једног детета од исцрпљености – скандал; она *даје смисао* тој смрти. Без присуства литературе (а реч *присуство* треба схватити у пуном значењу) смрт једног детета негде у свету не би имало већи значај од смрти једне животиње у кланици.

Покушао сам да – што краће, сажетије, информативније и једноставније – испричам причу о писцу који је европски по својој вриједности, односу према традицији и дијалогу са „прозом света”. Покушао сам да на примјеру француске књижевности, непотпуно и у скици, назначим правце, ширину и дубину дијалога писца са свјетском књижевношћу. Киш је једино у том дијалогу са „прозом света” разумљив. Француска, уз руску књижевност, има у том дијалогу, у том избору из традиције по сродности и вриједности, право првенства. То се из ове скице могло видјети.

Бити европски писац и припадати свјетској књижевности никако не значи не бити српски и југословенски писац, макар Југославије и не било. Киш је увијек подсећао да свира на једном инструменту и да ће увијек писати на једном језику, а то је српски, који је он досљедно звао српскохрватским. Без обзира на своју ширину и величину, писац припада и појединачној, матичној књижевности. Он је у њој укоријењен; у њој највише дјелује и зрачи, и није због тога мање европски писац. Из српске књижевности је Киш у своју традицију бирао Иву Андрића, Милоша Црњанског, Лазу Костића и Исидору Секулић. Том контексту припада и Леонид Шејка. Из хрватске књижевности – Мирослав Крлежа. Мада народна књижевност није на њега значајније дјеловала, истицао је њену вриједност и њене хомерске висине. Знао је да постоје мале и велике књижевности као што постоје мале и велике новчанице и да је неупоредиво теже писцу који долази из мале књижевности да постане европски писац. Он је то био, и јесте, и по образовању, и по опредјељењу, и по тематици, и по вриједности, и по хронотопу, и по свхатању традиције, чак и по судбини.*

Париз, Лучиндан, 31. октобра 2019. г.

* Реч у Културном центру Србије у Паризу, 31. октобра 2019. године, поводом тридесет година од смрти Данила Киша.