



ПРИЛИКО
ПРОФСКИ
РУСНИК

Александар Јерков

*Оквир, рам, пукотина.
Иманентна поезика романа Данила Киша*

„Сведоци смо великог распадања свих вредности”, каже Андреас Сам пред сам крај *Баште пепела*. (226)¹ Мисао о распадању не припада причи о детињству коју је до тада приповедао. Коментар је изречен са посебном интонацијом и не важи само за једну конкретну ситуацију - завршна приповедачева рефлексивна је посебно значајна јер је то оцена стања ствари уопште.²

Само тренутак раније дечак Андреас, Анди, саопштио је мајци да је написао песму. У писању песме, може се из тога лако закључити, он је пронашао своју уметничку судбину. Тиме је поново отворено питање самог романа: да ли су успомене на детињство, потрага за идентитетом и настојање да се разреши - назовимо га тако - проблем оца, преточени у роман (дакле у сам текст *Баште пепела*) управо зато што је Анди излазећи из детињства постао уметник Андреас?

Из присећања се, рекао би Валтер Бењамин, рађа роман; исход *Баште пепела*, Кишовог романа рођеног из присећања, је прустовски крај приповедања - прича завршава тамо где уметност почиње. Приповедача, међутим, узнемирују питања на која се не дају непосредни одговори. Питања су израз приповедачевих сазнања и једног сложеног осећања које се не би могло описати само као носталгија или меланхолија својствена успоменама на сопствено детињство; реч је и о осећању потребе за уметничким обликовањем у коме корени естетизација прошлости. „Где су нестали са ових страница сјајни рамови, љубичасти фијакери, цвеће што се распада у вазама”, пита се приповедач призивајући слике једног минулог доба. (226) Где су возови - за породицу која живи од жељезнице и поред ње, возови су својеврстан симбол живота - где је плава светлост из купеа прве класе, зелени плиш и чипка која лелуја као лепеза? Лирска интонација и поетски занос потврђују како је приповедач заиста пронашао своју песничку судбину. Да ли у сјају позлате старих рамова приповедач види породичне слике и успомене из ко-

¹Данило Киш, *Башта, пепео*, наведено према *Дјела Данила Киша*, Загреб/Београд, Глобус/Просвета, 1983.

Сви наводи из дела Данила Киша (Мансарда, Башта, пепео, Пешчаник и Номо poeticus) су дати према овом издању сабраних дела. На крају сваког цитата је у загради обележен број странице.

²Посебан значај овом смисаоном оквиру Кишовог романа, и то с обзиром на целу тзв. породичну трилогију, даје Петар Пијановић у својој студији *Проза Данила Киша*. Упореди поглавље „Велики распад вредности” у Петар Пијановић, *Проза Данила Киша*, Приштина, Јединство, 1992, стр. 114-119.

јих се рађа роман? Сјај позлате старих рамова је за приповедача попут осмеха Мона-Лизе, а Мона-Лизин осмех је својеврстан топос и представља једну од врхунских загонетки уметности. Загонетка уметности се на крају Кишовог романа *Башта, пепео* јавља као загонетка лепоте рама.³

„Позлата је”, каже приповедач, „од влаге и наглих промена температуре којима је била изложена, почела да отпада са рамова, а са њом и боја са крила анђела-чувара, са Мона-Лизиних усана.” (226) Отпадање позлате прати велико распадање свих вредности које је приповедач објавио непосредно пре овог описа. На самом почетку *Баште, пепела*, управо као и на крају романа, Андреас Сам се суочава са осипањем сјајне и глатке површине, са сликама опадања и пропасти, са трошношћу и пропадавиошћу нечега што је важно. Када се на почетку романа дечак Анди буди из сна, мајка га дочекује са послужавником на коме је „доносила ћилибарске боје сунчаних дана, густе концентрате пуне опојних мириса” и „специмене нових земаља”. (8)⁴ И са породичног послужавника су, вели приповедач, спадале „љуспасте плохе никла”, падала је танка, сјајна глазура којом је био превучен. (7) Два љуштења сјајне и лепе облоге, два пропадања блиставе површине су као прстен обухватила читав роман. У том симболичном оквиру *Баште, пепела*, Андреас Сам одређује не само квалитет и смисао некадашњег живота и сећања на њега, већ и однос живота и маште, јаве и сна, успомена и писања, напокон сам смисао романеског приповедања.

Приповедач се, дакле, на крају *Баште, пепела* пита где су нестали сјајни рамови са којих отпада позлата, али он каже - где су нестали са ових страница. Које су то *странице* са којих је нестало сјајних рамова, ако то нису странице самога романа, странице које је исписао Андреас Сам много година након настанка његове прве песме? Будући да је само тренутак пре помињања ових страница говорио о свом писању, о томе како је гласом „сломљеним од узбуђења” обавестио своју мајку да је написао песму, то је блискост слике његовог писања и помињања ових страница разлог више да се оне препознају као странице романа које он сам исписује. (225) Место на коме се види одсуство старих рамова, место на коме је осликано пропадање сјајне позлате, лепе и загонетне попут осмеха Мона-Лизе, у том случају јесте сам простор породичног романа. Да ли је, онда, позлата спала са рамова јер успомене не могу да је очувају, или се изгубила и у самом животу, или позлата нужно спада онда када је живот само литература?

Отпадање златне облоге може се схватити на више начина. Сам приповедач се стара да се губљење позлате представи на симболичком плану, да заправо буде још један вид распадања свих вредности. У том процесу своју улогу има једна

³Кишова есејистичка размишљања о форми доводе у искушење да се рам, оквир, схвати као Форма те да се иманентна поетика Кишовог романа, одређена на ничевском хоризонту великог распадања свих вредности, види као драма естетизације - њу је Киш видео као питање Форме. Кишова модернистичка размишљања о Форми, међутим, имају неприкривену полемичку оштрицу везану за проблеме књижевног живота у коме је две деценије трајала Кишова борба за опстанак сопственог дела и сопствене поетике, за опстанак *homo poeticus* у первертираном књижевном свету *homo politicus*. Кишов поетички тријумф, али и људски удес, буде осећање најдубљег поштовања, но полемичка претеривања у одређивању статуса и важности Форме могла би лако да помраче један други, сложенији и теже ухватљив поетички лик Кишове прозе. Тај лик би се могао назвати измићењем у неоформљености, односно, укидањем приповедног облика и расформљеношћу. Постмодернистичко виђење Кишове прозе, ипак, није једино које је исправно. Кишовом приповедању је својствено преплитање модернистичких дилема и постмодерних стратегија - којима се дилеме не поништавају, већ демобилишу, у којима приповедање постаје неосетљиво на притисак неразрешивих модернистичких проблема.

⁴О поетичком смислу ове уводне сцене писао сам у студији „Лексикографска парадигма. Модел енциклопедијске прозе Данила Киша”, *Књижевност*, 1990/2-3, стр. 244.

посебна хтонска сила - влага. На крају *Баште*, *пепела* влага има митске димензије.⁵ Она пробија као нека пра-твар спрам које треба да се постави породични живот. Приповедач је описује као моћну и тајанствену силу, неки архајски принцип коме ништа не може да одоли. Шпорет око кога је окупљена породица није довољно моћно средство цивилизованог живота да би се исушили зидови породичног дома.⁶ Иако је шпорет ложен шишаркама скупљаним у шуми у којој је, каже приповедач, лебдео дух његовог оца, то није могло да спречи продирање влаге нити је могло да избрише њене трагове. Симболично спаљивање плодова шуме преко кога се, као у некој врсти обредне метонимије, неукротиви очев дух приноси на шпоретски олтар породичног живота, није могло да умањи исконско деловање једне моћније и старије силе.

Ова сила се, међутим, у прози Данила Киша не сусреће први пут. Влага је у *Мансарди* на зидовима собе осликала ненадмашни приказ у коме се представља митског искона и идиличног братства свих живих бића укршта са аутентичним и прилагођеним латинским сентенцама исписаним по зиду. Соба у поткровљу је „била слична утроби оних малих лађа што се љуљају на пучини изгубљене у тамним ноћима”, а на њеним зидовима су се сусретали митски искони маште и лаконске поуке колективног ума. „Влага је исцртала по зидовима чудесне шаре флоре и фауне која цвета и расте само у сновима”, каже приповедач. (19)⁷ Сликама „рађања света из загрљаја росе сна и зелене јаве”, континената и чудесних зверова, мастодоната и рептила, мамута, колибрија, дивљих голубова и ждралова је илустрована порука општег братства и митског чуда пријатељства из једног новог Јеванђеља. Свуда по соби, такође, ноктима су на зидовима исписане „латинске и грчке сентенце којих смо се”, вели приповедач, „придржавали као десет божјих заповести и изговарали их у часовима интелектуалних криза и очајања као молитве очишћења.” (20) Опште истине обележавају пут мудрости, традиције и колективног ума. Сентенце су, дакле, измешане са митским фрескама које је осликала безимена рука влаге као да се два елемента у *Мансарди* боре за превласт: мит и историја, нагон и ум, имагинација и разум, приповедање и рефлексија - искон и сазнање.

Упркос овој задивљујућој слици, *Мансарда* оставља приповедача у дилеми. „Збиља”, двоуми се он на крају *Мансарде*, „није ли моја *Мансарда* само оквир.” Уколико је она само оквир, онда, као што се и приповедач пита, она је „оквир - чега?” (105) Са овим питањем на уснама, и програмским покличем „ДЕТРОНИЗОВАТИ МАНСАРДУ?” (106) приповедач поново почиње да пише. Оно што је написано је оквир за оно што приповедач стално почиње да пише, о ком настојању обавештава, чије плодове даје само у неколико фрагмената, а што све време у ствари остаје ненаписано. *Мансарда* је отуда написани роман о ненаписаноме роману („*Мансарди*” о којој говори приповедач, њен несуђени писац). То је роман ненаписаности и оно што је у њему речено је тек оквир онога што у њему, па ни другде, не може бити казано. Оно што се рећи не може, то се не сме препустити ћутању. То што се не може рећи, то се казује не-казивањем, оно што у роману не може да се преточи, то остаје као ненаписано романа. *Мансарда* је према томе текст о настајању другог текста. Тај други текст, та приповедачева „*Мансарда*” скривена у Кишовој *Мансарди*, настаје пред читаочевим очима, али не може

⁵ Башларове анализе слике воде одређене традицијом поетске имагинације показују колико је снажан симболички потенцијал њеног приказивања у књижевном делу. *Gastonachelard, Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983, translated by Edith R. Farrell.

⁶ Као да постоји нека врста „сижеа породичних ствари” у Кишовом роману - ослањање приче на послужавник, машину за шивење, шпорет...

⁷ У насловној причи из *Енциклопедије мртвих* ће се осликавање зидова поново појавити као симболички прстен свести, живота и смрти.

и да настане, јер је саставни део његовог обликовања приповедачево знање и одлука да се он, како би рекли феноменолози, не може „довести у постојање”. Сасвим је у духу Кишовог кратког романа према томе, рећи да је све што је у њему написано својеврстан *оквир* за оно што у њему није написано. Писање је, дакле, оквир ненаписаног, приповедање је рам за прећутано, роман је оно место на које долази *слика које нема*.

Оквир - чега? Питање би се могло, па и морало поновити на крају *Баште, пепела* као - рам, али за шта?⁸ Опште пропадање вредности одјекује као епохална објава нихилизма с којом се приповедач *Баште, пепела* растаје од своје приче. У причи је оживео свет детињства у коме је, напослетку, између митске фигуре оца и слике породичног живота пронашао свој идентитет у писању песме, у уметничкој судбини. Тиме није отворен пут који кроз срећу и радост откупљује трагедију живота, него се отвара простор у коме се може изразити уметничко знање. Пропадају све вредности, губи се сјај и скида позлата, ишчезава Мона-Лизин осмех, а престојаје само уметнички запис. Присећање је рам за *оно* чега се ваља сетити, свест о минулом детињству је оквир у који треба да дође слика *онога* што је у детињству заиста било. *Оно* што је у детињству постојало, то се у романескном уму може освестити само на такав начин да напослетку остаје свест о пропадању свих вредности - јер *оно* што је вредност, то се не може сачувати у свести, у присећању, у писању, то је сама ствар, само биће које у свакоме од ових процеса неминовно пропада и ишчезава. Роман је рам, или оквир пропадања које се зове живот, одласка у неповрат који се види онда када је све што је било већ прошло, заувек, тако да се никада више не врати. За оно што се никада више неће вратити нема ни последње наде, последњег настојања да се трагедија живота откупи од вечности, настојања које је вера у Бога.

Страх од Бога је Анди, на тренутке, губио у сну док се његова уснула душа препуштала чистим жељама и искушавала плодове маште, све што је стварност ускраћивала дечијој души. „Ослобођеном скрупула свакодневног морала, *свесном* своје ништавности, у сну ми је нестајао чак и страх од Бога: хтео сам”, каже приповедач, „да се наплатим за цену свог скорашњег пакла, хтео сам, просто речено, да живим свој живот, свој надживот, макар у сну. Знао сам”, Продужава он, „да нећу успети да преварим свог анђела-чувара, јер он спава заједно са мном и бележи у своје књиге за двојно књиговодство извештаје о мом понашању, али сам се задовољавао чињеницом да је његово присуство у сну постајало сасвим подношљиво, његово шапутање једва чујно.” (215)

Анђеол-чувар бележи све што се дешава дечаку Андреасу Саму, но и приповедач Андреас Сам, много година након што је написао своју прву песму, бележи шта се дешавало са њим када је био дечак. Приповедач *Баште, пепела*, према томе, накнадно поступа попут анђела-чувара и ни њему ништа не може да промакне. Његов текст је плод удвајања у коме се оно о чему се говори као о стварности и искуству појављује као књижевни свет и имагинација. Роман је књиговодство у коме се удвајају свест и визије, лепоте, осећајност и успомене, пролазност света живота и трајање уметничког дела. Роман је плод двојног књиговодства у коме са једне стране протиче живот, у неповрат, а са друге настаје уметнички текст који остаје заувек.

Када пада позлата са рамова, пада и златна боја са крила анђела-чувара. Ова изванредна слика, наравно, може се интерпретирати на више начина. Један од њих је да се двојно књиговодство схвати као процес који када треба да захвати

⁸Издвајање оваквих секвенци, као што су оквир из *Мансарде* и рам из *Баште, пепела* одговара читалачкој и херменеутичкој стратегији коју Мери Ен Коуз описује као утврђивање повлашћених, читавом делу надређених оквира, утврђивање једног посебног симболичког и смисаоног простора који се отвара у читању. Упореди Mary Ann Caws, *Reading Frames in Modern Fiction*. Princeton, Princeton University Press, 1985.

прошлост, у оној другој колони, која је колона приповедања, сведочи о пропадању свих вредности. Збох незаустављивог пропадања свега спада позлата са анђеоских крила, као што пада са рама у који је смештена породична слика. Рам не може да задржи стварност прошлости; оно што једном мине пропада заувек.

Приповедачева напомена како је *Башта, пепео* нехотице постала роман о оцу окружена је непосредним обраћањима читаоцу.⁹ Та обраћања су, у неку руку, попут оне свести која је продирала у Андијев сан. Наиме, у часовима када је илузија да у сну доживљава оно што је желео на јави била најснажнија, у Андијевом сну би одјекнула мисао, као злокобни одјек свести о сну - „*Ја ово сањам ЈА ОВО САЊАМ*”. (217) Ако је та мисао прекидала ноћне море, она је одузимала и ноћна задовољства, оне радости које је стварни живот ускраћивао, а сан могао да подари. У сну ништа није стварно, а у причи о детињству ништа не може бити сачувано осим приче. Приповедање зависи од приповедачке воље док сан зависи од спонтане обмане чула и умртвљености осећања да се не живи стварни живот. Приповедачева самосвест, очигледна у коментарима о томе у шта се роман претвара, уоквирује илузију аутентичности и непосреданости приче. Онога часа када приповедач преузме доминантну улогу у причи тако што коментарише сопствено приповедање, прича не може да се настави док у њему одјекује мисао да се све само сања. Прича је ухваћена у оквире приповедачке свести, али она је управо оно што у самој приповедачкој свести недостаје, *оно* што остаје изван поетичког рама. Приповедач свестан свога писања мора да преузме одговорност за романескни траг својих успомена. Приповедање тада не зависи толико од успомена колико зависи од приповедачке воље. Па ипак, прича не постоји као приповедачка воља, као воља за приповедањем. У *поетичкој вољи за приповедањем*, која је *поетичка воља за приповедну моћ*, осећа се одсуство приче. У приповедању преостаје *оно* што од њеног одсуства може да покаже опис празнине, оквир одсуства. Поетика је одсуство приче, а прича о поетици је прича о одсуству испричаног.¹⁰ Иронијска перспектива романа, увелико потврђена на унутрашњим скалама успомена, поетичком самосвешћу се дограђује као недовршена форма романа.

Иако је слика оца заправо најснажнија пројекција потраге за идентитетом, отац није главни јунак *Баште, пепела* у уобичајеном смислу речи. Он је метафора приповедачеве потраге. „Отимам из романа мора, копна, небеса, о, слободо! О, оче мој!” (224) Отац је, тако, симбол свега, али уз њега су главни јунаци и приповедач Андреас Сам, и дечак Анди, јер тек у том троуглу, као у Светом Тројству,

⁹ „Тако сасвим неочекивано и непредвиђено”, вели приповедач на почетку једног поглавља, „ова историја, ова скаска, постаје све више историја мог оца, историја генијалног Едуарда Сама.” (133) После овог признања следи један од најлепших поетичких пасажа у савременој српској књижевности.

Приповедачеви коментари очевог присуства, односно одсуства наговештавају како је одсуство метафора очевог постојања у једном другачијем слоју стварности, живљења и мишљења изнад равни реалитета. Но, нешто доцније, изрећи ће приповедач и један коментар који ваља довести у везу са пропадањем свих вредности. „Откако је генијална фигура мог оца”, каже приповедач, „нестала из ове приче, из овог романа - све се расточило, разуздало”. (197) Златнорумена боја, која асоцира на позлату са рама, тако припада ономе што се расточило, као што позлата припада ономе што се распада. Разузданост, на коју приповедач такође скреће пажњу, говори о својству маште у бахантској визији „вина приче”. Доцније, настале су приповедач, по очевом одласку спонтано су настале „носталгичне сеансе.” Такве носталгичне сеансе и „сентиментално васпитање” (207) маште су корен присећања из кога се рађа *Башта, пепео*. Носталгичне сеансе, каже сам приповедач, су се зачеле попут импровизације, настале су, вели он, „као песма”. (198) Очево одсуство је оно место на коме се рађа простор за носталгичне сеансе из којих ће потећи само биће присећања преточеног у роман.

¹⁰ Упореди поглавље „Приповедање поетике” у књизи Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне. Приповедач и поетика, прича и смрт, Приштина/Горњи Милановац, Јединство/Дечје новине, 1992, стр. 137.*

постоји оно што је основни смисао романескне потраге, удубљивања у присећања из којих се рађа роман иако је приповедање у њему осуђено на судбину отрцаног рама. Када каже да се роман претвара у причу о оцу, приповедач заправо говори о томе како приповедање није одређено ауторским планом који се доследно спроводи, него прича наводно иде својим током. Приповедач, дакле, показује разлику између плана приповедања и спонтаног усмеравања приче. Раздвајање приповедачке воље од стихије успомена зауставља причу на граници поетичке самосвести. Када би се Кишов роман у потпуности препустио поетичкој самосвести, онда би Андреас Сам морао да призна како је недовршена трансформација од успомена на детињство до романа о оцу плод његове приповедачке воље. Стога онога часа када приповедачка самосвест почне толико да узима маха да се постави питање спонтаности успомена и нужности њиховог потчињавања романескном уму, тога часа је даље приповедање у извесном смислу немогуће: или се ваља одрећи приповедачке и поетичке самосвести, или спонтаности успомена коју приповедање треба да сачува. Сведоци смо пропадања свих вредности, вели приповедач као да тиме каже како вредност спонтаних успомена не може да опстане ни у приповедању. Онда када напише своју прву песму, приповедач зна да је пронашао писање, али свест о писању више не дозвољава да оно о чему се пише остане у равни спонтаног присећања. Свест о писању поставља се као ултимативни поетички хоризонт на коме роман мора да се определи између воље приповедача и онога што остаје у прошлости, онога што је успомена на стварност.

Претварајући се у лик уметника, Андреас Сам мора из света успомена које призива да коракне у свет уметности који би морао да ствара - он би од јунака сопственог детињства морао да се прометне у уметника који ствара то детињство. Андијева потрага за оцем и истином сопствених присећања претворила би се у Андреасово накнадно уметничко измишљање тог детињства. Свет детињства ограничен је уметничком самосвешћу. Када постане уметник, када више не може да буде Анди да би дошнјије морао да остане Андреас Сам, он више нема право на себе и сопствену истину. Једина његова истина може бити истина уметности приповедања. Да настави да говори, приповедач би морао да пренебрегне истину које се сећа и да своје приповедању подари нужну форму романа - завршеног романа. Он би постао аутор сопствене приче, његово приповедање би имало чврсто одређену поетику. Поетичко осмишљавање *Баште, пепела* стога иде само до ове границе која обезбеђује да се поетичка самосвест романа не подудари са приповедачком самосвешћу главног јунака. Кишов приповедач у *Башти, пепелу* не сме да овлада целокупним приповедањем како не би изгубио своје аутентично детињство онако како се у свести о сну губи сам сан.

Недовршени роман о оцу је оквир недовршеног романа о детињству, док је, гледајући у другом смеру, роман о детињству оквир приче о оцу. Престанак приче о детињству у часу када је написана прва песма речито говори да је то, у исти мах, симболички крај детињства. Машта која је испуњавала свет једног дечака претворила се у текст. После описа инспирације, заноса у коме се родила прва песма, наводе се речи песме. Песме, у роману, међутим, нема. Уместо ње, приповедач бележи њене трагове, остатке. Роман је оквир у који се она смешта, али њено настојање је, у исти мах, оквир у коме се роман рађа. „А, ево, цела се та лирска и фантастична балада, то аутентично ремек-дело надахнућа састојало из ових неколико речи распоређених у идеалном и непоновљивом поретку: корални спруд, тренутак, вечност, лист, и од једне сасвим неразумљиве и тајанствене речи: плумасерија,” каже приповедач. (225)¹¹

¹¹Анди је у тренутку када мајку обавештава да је написао песму „избезубљен од страха”, као да је под дејством старозаветног чуда испуњен страхом Божијим.

Сама песма је ремек-дело не по речима које садржи, већ по идеалном и неповљивом односу и распореду у коме су оне дате. Песништво је, према томе, сама идеалност и неповљивост распореда речи. Иако се сада зна шта је песништво, у *Башти*, *пепелу* се, ипак, још не види сама песма. Шта је песништво објављује се ту где песме заправо нема, где је остао само *коментар песме*. Коментар песме, као и коментар приче о оцу, коментар носталгичних тренутака у којима се рађа уметничка машта, коментар присећања у којима се зачиње прича о једном детињству и потрази за идентитетом: тамо где треба да буде прича, роман, песма, остаје - *коментар*. Коментар објављује шта је само песништво, али ту нема саме песме; коментар објављује причу, роман, смисао целине присећања, али *оно* што је објављено није присутно тако што би било ту, већ је присутно тако што се коментарише *оно* чега нема.

Кишов роман је, гледано из најопштије поетичке перспективе, роман одсуства, коментар онога што треба да буде, али што постоји утолико што показује његово распадање, одсуство, недостатак. *Башта*, *пепео*, рам са кога спада позлата, је „оквир - чега?“, гласило је питање преузето из *Мансарде*. *Оно* што је слика, у роману се види само као место на које слике треба да дође.

Место на које слика треба да дође, место на коме треба да буде слика, та *пукотина* је само биће *уоквирености*. То је - *романескни паспарту*. Паспарту је, каже Дерида, један оквир у оквиру.¹² „А шта је уопште један оквир“, додаје он нешто после тога, већ загледан у Хегела и Хајдегера, да би ту пришао фигури оквира у оквиру, односно „круга кругова“.¹³ Онај ко говори о кругу, мора и сам описати круг, мисли Дерида. И Кишов приповедач говорећи о оквиру описује оквир. Ту где се говори о оквиру и раму, и оквир и рам су већ - романескно уоквирени. А између два оквира се појављује још једна романескна *пукотина*. Утврђујући одсуство, приповедачки коментар омогућава причу о *ономе* што је одушно. То је смисао и моћ романескног уоквиривања, *то* је поетички оквир и приче и приповедања.

Приповедачева рефлексација и онда када је исприповедана није исто што и приповедање. То је приповедање које је заустављено у једном поетичком акту.¹⁴ Оно што је филозофско затвара уметност у један круг, каже Дерида,¹⁵ о чему се овде може додати - оно што је поетичко затвара приповедање у један круг, *заправо уоквирује* причу. Уоквиривање круга, заокружавање оквира, то су процеси у којима се од једног креће ка - *Другом*, тако да се до *Другог* стиже на сасвим *другачији* начин.¹⁶

¹²Jacques Derrida, *Истина у сликарству*, Сарајево, Свјетлост, 1988, превели Спасоје Ђузулан и Мирјана Диздаревић, стр. 16.

¹³Исто, стр. 24. и стр. 25.

¹⁴Поетички акт треба да, наравно, асоцира на Серлове говорне акте. Могло би се, наравно, рећи и поетичком перформативу, по узору на Остину. Упореди Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981, и Калерову критику „Проблеми у теорији приповедне прозе“ („Problems in the Theory of Fiction“, у Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, p. 207).

¹⁵Исто, стр. 24.

¹⁶Идеал Деридине диференције се показује у овом измицању, двострукости уоквиривања. Ту се, у истом простору, открива и могућност једне нове, деконструктивистичке „трансценденталне естетике“ која се руши у својим наговештајима, па ипак наговештавајући своју урушеност наставља да траје. Упореди „Postface: A New Transcendental Aesthetic?“ у: Irene E. Harvey, *Derrida and the Economy of Differance*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 236.

У истом контексту, Деридиног одређивања према Хусерлу и феноменологији, Гаше примећује како стављајући литературу у *парентезу* да би се оградио од миметичког и фор-

У уоквиреном оквиру се, према томе, појављује смисао литературе. Андреасова прича о томе како је написао песму, опис заноса и саме песме, који су скривена поетна присећања и крај детињства, такође раскривају смисао књижевности. Кишов роман *Башта, пепео*, пред читаоца поставља оно што је сама књижевност, уметничко биће романа, песме и песништва, лирског и приповедног.

Тај процес се приказује, на пример, онда када се одређује статус оца у причи.

„Његово одсуство, његово месечарство, његово мисионарство, све појмови лишени земног и, ако хоћете, приповедачког контекста, материја крхка попут снова, обележена пре свега својим примордијалним негативним својствима, све то постаје неко густо, тешко ткање, материја сасвим непознате специфичне тежине. Пред њом падају у засенак себи-чне историје, оне о мојој мајци, о мојој сестри и о мени самом, историје годишњих доба и пејзажа. Све те приче обележене заумним знацима и одређеног повесног контекста постају другостепене, као историјске чињенице за чију судбину више не бринемо: забележићемо их без журбе, у било ком тренутку.” (133)

Густо, тешко ткање је симболични опис самог бића литературе, онога што ће проговорити као очево одсуство. Нешто касније следи један од најупечатљивијих поетичких пасажа савремене српске књижевности који се, такође, односи на оца.

„Његова моћна појава, његов ауторитет, па чак и његово име, његови славни реквизити, били су довољни да држе потку приче у чврстим оквирима, ту причу која ври као грожђе у бачвама, ту причу у којој воће полако гњије, изгажено ногама, смрвљено пресом успомена, оптерећено својим соковима и сунцем. Сада су пак напрели обручи, источило се вино приче, душа воћа, и нема тог бога који ће га вратити у машину, који ће га сабити у причу, салити у кристалну чашу. О, та златнорумена течност, та бајка, то алкохолно испарење, о судбини! Нећу да хулим на Бога, нећу да се тужим на живот. Скупићу дакле на гомилу све те разгледнице, ту епоху пуну старинског сјаја и романтичности, помешаћу своје карте, затим их развити у пасијансу за читаоце који воле пасијанс и опој, који воле жарке боје и вртоглавицу.” (197-198)

Оно што је причу држало у *оквирима* је ишчезло, али оно где се излило вино приче, то је и даље сам роман, а тренутак пуцања, *пукотина* обележена коментарима и поетичким исказима, јесте само *уоквиравање*: ту где се више прича не може сабити у свој оквир, сатерати у своју кристалну приповедну форму, ту су све ове објаве, ту је, напokon, јер је перспектива измењена, читав роман Данила Киша. Стога се Кишов роман не чита само као лирска проза без премца у српској књижевности, већ и као *поетичка лирика* у којој се објављује смисао литературе, чиста литература, Литерарно Апсолутно. Између поетике и приче, између *пукотине* и литерарне *слике*, Кишова проза уједињује вредности приповедања и поетичке рефлексije.

„Испричајмо, као у добрих старих писаца” вели приповедач *Баште, пепела* на једном месту, „љубавну авантуру нашег јунака (назовимо га слободно тако, та он још није наш отац), испричајмо је онако како знамо и умемо, онако како смо је чули од других, свесни у сваком тренутку чињенице да никада нећемо дознати целу истину, него ћемо морати да се ослањамо каткад на казивање непоузданих сведока.” (171)

Извор приповедачеве приче није „цела истина”, него „казивање непоузданих сведока. Када приповедач нешто доцније буде рекао да смо *сведоци* распа-

малног бића литературе, Дерида „открива оно што ћу назвати *епохалним* карактером 'литературе' саме”. При томе Гаше користи алузију на Хусерлово *епохе* да би, заправо, показао да је *епохалност* литературе управо смисао њене издвојености. У томе *епохал* као у оквиру остаје чиста, апсолутна литература (Rodolph Gasche, *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of reflection*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 259).

дања свих вредности, како то утиче на ову мисао о непоузданости других као сведока? Није ли сумња у сведочење других довољна да се постави питање поузданости сопственог сведочења? Видећи да је од минулог детињства остао још рам успомена и присећања, један романескни оквир са кога спада позлата, приповедач индиректно доводи у питање поузданост онога чега се сећа. Ни оно што је сам доживео и о чему је напозванији да посведочи, ни сведочење о самој себи није у сваком погледу поуздано. И у таквом сведочењу је изгубљено оно што је најважније, сама слика, а сачуван оквир, успомене.

Након што је отац ишчекао, постало је очигледно распадање приче, па је очев нестанак увод у ону коначну оцену о распадању свих вредности. Распадање приче, међутим, само по себи доводи у питање поузданост сведочанства. Приповедач зато о себи сведочи најпоузданије када се пита о сопственом приповедању, када коментарише своје успомене и процес у коме се из присећања рађа роман. Будећи се из приповедања, Андреас Сам, према томе, увиђа непоузданост присећања, али пошто је његово присећање преточено у приповедање, онда он не може да превиди непоузданост приповедања. Буђење из приповедачког сна, *ја сањам* претворено у - *ја приповедам*, Андреаса Сама уводи у стање нове, приповедачке несигурности. Због непоузданости сведочења и непоузданости приповедања јављају се све значајније поетичке дилеме. Гледано из овог угла могло би се рећи да је њихова последица поетика несигурности. Приповедачеве поетичке дилеме су поетичка сублимација духа несигурности у роману *Башта, пепео*.

Несигурност је од велике важности за обликовање света успомена у *Башти, пепелу*. То је квалитет прошлости који се не сме изгубити. Стога поетичка сублимација обезбеђује да приповедни облик романа подржи једно од основних естетских својстава приче која се у њему казује. Несигурност је антрополошка константа која има пресудну улогу у одређивању емоционалне боје и сентименталне вредности света живота. Несигурност је основна Андијева одлика и она је тек овлаш прикривена неким његовим „подвизима” или односом према другим ликовима. Заправо је тек писање песме тренутак када он, иако у смртном страху свакако и због тога, потврђује да је нешто његово дело, да је његов идентитет подржан кроз нешто у чему се он сам изражава.

Буђење из присећања и приповедања, дакле, не затиче приповедача *Баште, пепела* увереног у поетичке извесности романескног обликовања. Поетичким дилемама се даје коначан изглед пропадљивости, крхког бића успомене, неповљивости једне далеке и лепе прошлости која је заувек изгубљена. Угодност буђења, када је мајка улазила у Андијев свет детињства уносећи стари послужавник са узорцима других светова, добрим делом потиче и од извесности породичног живота који се ту настављао. Приповедачева самосвест, међутим, отвара нова поља неизвесности, па буђење из света успомена, поетичка сума искуства приповедања у *Башти, пепелу*, значи кулминацију поетичких дилема.

Мисао о распадању свих вредности, у чијој сенци остаје свака оцена онога што преостаје у присећању из кога се развија роман, одређена је и поетичким смислом приповедачевих дилема. Уколико би после сумњи у распадање приче, у недовољност успомена и неухватљивост света детињства, после мисли о распадању свих вредности наставио да приповеда, Андреас Сам би морао да роман уобличи поетичким дилемама, а не понирањем у прошлост, сентименталним радом присећања.¹⁷ Облик романа одређен поетичким дилемама не само што је фра-

¹⁷ Границе сентиментализације су чврсто одређене поетичким дилемама и згуснутошћу израза у коме романескно присећање напушта реално искуство прошлости и претвара га у књижевну фигуру прошлих времена. Без тога би се приповедачев поглед на прошлост опхрван сетом и романтичним сензибилитет дечака нашли на оној граници на којој све што припада прошлости постаје сентиментално. „Једина временска димензија која мир-

гментаран и све време самога себе доводи у питање, већ онемогућава приступ оном далеком и давном, изгубљеном свету. Стога, након што су се поетичке дилеме појавиле на романескном хоризонту као сублимација несигурности својствене свету *Баште*, *пепела*, неопходна је нова форма романа; уколико се све неће претворити у мисао о распадању приче, потребан је неки нови поуздан ослонац, нека нова чврста приповедна тачка од које се може наставити романескно ткање. Поетичке дилеме својствене *Башти*, *пепелу* због тога у наредном Кишовом роману, у *Пешчанику*, прерастају у својеврсну драму романескне форме. Све до краја *Пешчаника* расте поетичка и формална напетост, да би тек ту у једном документу роман открио своје прећутано упориште. Управо зато што се на своје исходиште ослања тек на крају, *Пешчаник* је сав одређен романескном неизвесношћу. Да је приповедање почело писмом датим на крају романа, онда би прича морала да буде чврсто заснована и доследно изведена реконструкција једног света. Овако је крај *Пешчаника* потврда да постоји поуздано исходиште романа, но оно не спутава приповедање и не одређује унапред како ће се прича развијати. Писмо долази на послетку да спречи размицање токова романа, да их уједини у нешто што ипак не постаје романескна целина.

На самом почетку Кишовог *Пешчаника* неизвесност је већ на врхунцу. Ту нема чак ни основне извесности перцепције - да је оно што се види то што је виђено.¹⁸ Док је Андијева несигурност имала породични рам - постојала је некаква социјална заштићеност породицом - почетак *Пешчаника* сведочи о самом бићу потпуне неизвесности, сумраку перцепције и идентитета. Кишов приповедач у *Пешчанику* на почетку „Пролога“ види како „треперење сенки растаче ивице предмета“ и „цела просторија трепери, ширећи се или смањујући се“, па се „хоризонтале и вертикале пресецају у више тачака, сасвим нејасно и збркано, али по неком вишем реду.“⁽¹¹⁾¹⁹ Када отвори очи у овом свету, приповедача више не затичу јасно уређен еуклидовски свет и картезијанска оптика, дочекује га непозната стварност у којој владају нова, тешко разумљива правила.

„Око се споро привикава на полутаму, на залелујану просторију без јасних контура, на трепераве сенке. Привучен пламеном, поглед се устремљује на лампу, на ту још једину светлу тачку у великом мраку собе, устремљује се на њу као залутала мува и зауставља се на том једином извору светлости, који трепери као нека далека, случајна звезда.“⁽¹²⁾

но и довршено 'лежи иза нас' јесте прошлост", каже Лудвиг Гиц. „Само то њено мировање - као сећање, као бивше бивство - показује извесну премоћ над захукталом реком времена. Хомогенизујући дејство, које јој је својствено, наводи да се на прошлост гледа са сетом, што увећава резонанцију њеног штимунга: њу прати нека врсте одјека, нека патина, нека аура ('Tempi passati!' 'Aetas aurea'). Стога Гете", додаје Гиц, „веома лепо доводи у естетски однос прошлост као такву и романтику: 'Такозвана романтичност једног предела заправо је тихо осећање узвишенога, освенчено прошлошћу, или, што је исто: самотношћу, одсутношћу, изолованостћу.'“ (Лудвиг Гиц, *Феноменологија кича*, Београд БИГЗ, 1979, превели Светомир Јанковић и Споменка Станковић, стр. 134-135)

¹⁸Као да је на делу Декартов демон моћан да учини да свет изгледа онако како је њему по вољи, а не да буде онакав какав заиста јесте. Укидање картезијанске оптике сасвим одговара опису налик на сан.

¹⁹Овај опис просторије може се довести у везу са носталгичним сеансама из *Баште*, *пепела* у којој под сличним осветљењем простор постаје живи амбијент сенки и наговештаја. Како у носталгичним сеансама корени песнички занос, тако из ове сличности следи и наговештај да је носталгична сеанса *Пешчаника* родно место потраге која је у њему настављена.

Око приповедача мора да прозре ову таму, његов поглед тек треба да овлада предметима скривеним у тами да би се ступило у неки свет у коме ваља приповедати.²⁰

У одаји којом лелуја непоуздано светло неке лампе, Кишов приповедач се суочава са стварима које га окружују.²¹ Поред лампе стоје хартија за писма, нови-

²⁰ Традиционални облик овладавања приповедањем је када приповедач све о чему говори представи као да му је у сваком погледу доступно. Обасјан са свих страна, свет мирно ишчекује приповедачеву реч која уз њега приања, која се не одбацује и не доводи у сумњу. Приповедач зна где се налази и о чему говори, питање је само одлуке шта ће бити саопштено и када, па ова два принципа одређују заплет и композицију. Чак и онда када се приповедач представља као да му понешто остаје непознато и недокучиво, чини се да је то више плод стицаја околности но што постоји некакав дубљи разлог његовом незнању. У нешто другачијим околностима приповедач би, наиме, могао да зна и то јер нема епистемолошких препрека да он усвоји било какво знање.

У модерном роману ситуација је, међутим, другачија. Да би покушао да је представи, Миливој Солар се у свом пропедеутичком тексту о савременој светској књижевности послужио једном сликом. За Солара је модерни приповедач неко ко у одаје приче ступа са ручном светиљком. Уместо да све што ће прича садржати буде доступно погледу и осветљено са свих страна - те је питање времена и околности када ће и из ког угла бити сагледано, модерни приповедач улази у тамну и мрачну одају приче. Зато се он тешко сналази у њој. Приповедач наизменично обасјава делове зидова и намештаја; у узаном снопу искрсавају ликови који мењају облике, појављују се у најразноврснијим пројекцијама и са чудовишним сенкама, преклапају се и стварају представе које измичу свакодневном искуству.

„У снопу светла малог рефлектора лица се уједно изобличују, па је тим теже закључити разговарају ли ти људи међусобно или тек изговарају неке чудне монологе. Као и цјелина простора, тако и опћи смисао скупа увијек наново као да тоне у таму; једва се може закључити о чему се заправо ради, а наш приповедач има тек двије основне могућности да опише оно што се догађа; он може покушати да редом освјетљава дно по дно просторије и пажљиво описује све што види, мијешајући при томе, наравно, важно и неважно, јер се битно од небитног може разлучити једино у цјелини која је њему позната, будући да је невидљива. Друга је могућност да дуго заустави свјетло на једном детаљу који је произвољно изабрао, па да крајње помном анализом покуша некако конструирати цјеловит смисао који измиче његову схватању, баш као што цјелина просторије измиче његовом погледу.“ (Миливој Солар, *Савремена свјетска књижевност*, Школска књига, Загреб, 1982, стр. 33)

Соларова метафора ограничена је на онога приповедача чији поглед, било то и духовно око, одређује приповедање. Ситуација у модерном роману је, наравно, далеко сложенија јер приповедање може бити подређено експериментисању текстом и језиком, може у интратекстуалном укрштању бити дириговано сенком неког другог текста, или се у истој причи може наћи више приповедачких светиљки које се могу наизменично палити и гасити, или се снопови рефлектора могу сударати обасјавајући само један другог, итд. Напосокон, на крају процеса дезинтеграције идентитета укида се историјско извориште приповедања: приповедачу је постмодерно одузет епистемолошки субјективитет. Упркос непотпуности, Соларов опис ипак може послужити да се представи ситуација модерног приповедача. Свет је давно престао да буде транспарентан - још од времена када су га богови напустили односећи са собом коначне узроке свих ствари. Када светло секуларизованог приповедачког свезнања утрне, настаје дуга „модернистичка ноћ”.

„Како ико може бити сигуран у таквој тами?“, пита се Вили Сајфер. То је Бекетово прво питање које је и Кафка могао да постави, додаје он. Али романи позног модернизма „нису надреални снови, попут Кафкиних романа. Они истражују наше постојање као Хајдегерово виђење егзистенције: биће које се појављује из ништавила, али само дисконтинуирано, и са великом неизвесношћу.“ (Види поглавље „Анонимно биће: Дефинисан хуманизам“ у Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Vintage Books, 1964, p. 148. Uporedi Lance St John Butler, *Samuel Beckett and the Meaning of Being. A Study in Ontological parable*, London, Macmillan Press, 1984)

За ликове у роману Натали Сарот Сајфер каже да „имају променљиве одлике као када светло поиграва на стварима“, па је „њен јунак сопствена сенка“; овај опис не само што показује како је *топос* несталног светла прикладан за опис новог романа, већ наговештва и проблем декарактеризације о коме ће још бити речи (исто, стр. 92).

²¹ Он је у ситуацији сличној оној у којој се налази Ахасвер у истоименом роману Радомира Константиновића. То гради један поетички прстен који је важан за разумевање судбине модернистичке поетике у савременој српској књижевности. Упореди Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне. Приповедач и поетика, прича и смрт*

не и књиге. Чудо виђења, међутим, већ је ту: игра облика и позадине у гештALT тесту, где су два симетрична лика тако постављена да белина између њих представља вазу или пешчани сат, чини да приповедач мора да објави тренутак у коме „дух притиче у помоћ оку“.⁽¹⁴⁾²² Будући да око не зна шта види осим уколико дух не одређује шта око гледа, шта је облик а шта позадина, спознаја виђеног је у власти духа. Поврх слике о зрнцима времена која промичу, и оног кружења које наступа када се пешчаџик окрене, ту су и два суочена лика, „предвојена Ја“ (162): приповедач који на крају свакога трагања угледа самога себе; ту један наспрам другога стоје идентични лик или фигура оца, Е.С.-а, сва је прилика и даље Едуарда Сама из *Баште, пепела*, и онога ко за њим трага, вероватно и даље Андреаса Сама.

„Чује се ударање таласа ноћи о бокове барке-собе“ стоји на самом почетку Кишовог романа. (11) Зар се не мора одмах поствити и питање куда плови та крхка корабља из „Пролога“, каквим се водама света живота креће и чека ли негде нека лука на њу? Та барка мора поделити судбину човечанства и историје, но какви се ликови историјског процеса и човескове улоге у њему помаљају на хоризонту *Пешчаника*?

„Шта су сви напори човечанства, све оно што се назива историјом, цивилизацијом, све оно што човек чини, и што чини човека, шта је све то до само узалудан и ташт покушај човеков да се супростави апсурду свеопштег умирања, да тобоже то умирање осмисли, као да се смрт може осмислити, као да јој се може дати икакво друго значење и икакав други смисао осим оног који она има!“ (162-163)

У „Белешкама једног лудака“, једној од три приповедне нити које се провлаче и преплићу кроз *Пешчаник*, тече дијалог Е.С.-а са самим собом о смислу постојања и судбини сваког напора да се мучнина егзистенције превлада. Суочен са светом који не може да прихвати лирске резултате логичких операција,²³ у коме се чудесност мора превести у друге категорије,²⁴ Кишов Е.С. свој идентитет штити тако што одустаје од правила такве стварности. Зато он у „Белешкама једног лудака“ поткрај саме књиге може да се осврне на целокупан свој живот, необичан и чудан, и каже:

²²У том часу, наравно, вреди поставити и питање *тела* онако како би то учинио Морис Мерло-Понти. Упореди Морис Мерло-Понти, *Око и дух*, Београд, Вук Караџић, 1968, превела Елеонора Мићуновић.

²³Упореди стр. 140, као и „лирски скок“, стр. 48.

²⁴Збивања су одређена строгим „детерминистичким законима Бога-природе, по општем принципу *causa sui*“; зато нема случајности као „објективног феномена“. (37) Није случајно књига заборављена у купеу ако је нађе неко на кога ће извршити огроман утицај. Таква пронађена књига, рецимо *Tractatus theologico-politicus*, не само што отклања случај, већ отклања и чудо: „Чак и ЕСПИНОЗА (*Tractatus theologico-politicus*) своди неке натприродне појаве и библијска чуда на њихово позитивистичко наличење.“ (277)

Али „нема бољег доказа од уверења“ каже Е.С. па Јахвеово приказане Ноју није игра светлости и преламање зрака кроз капљице воде, већ „то није ништа друго до сан; или: то није ништа друго до оно што јесте само по себи, то јест Јахвина реч и слово, лице Његово“. (277) Сан као резервоар симболичке активности има изузетно важну улогу у Кишовом роману, а овде је он близу богообјаве. Може ли се Бог у сну јавити Кишовом јунаку? Кишов јунак се попут Паскала залаже за уверење као доказ вере, а не њено методичко потврђивање. Кишов јунак сан ипак не може да препусти вишим силама. Не само зато што је сан за њега продужетак дневног живота, већ и зато што се не може допустити да тумачење сна присвоји тако важну, трансценденталну перспективу и симболику. Тако на једном месту стоји, готово као по узору на Витгентштајнову критику Фројда, да „-Фројд правећи свој сановник, није водио довољно рачуна о лектури пред спавање“. (54) На ономе месту где је стајала објава божанског, или где се стиче симболичка надокнада дневних жеља, ту је сада лектира. Интертекстуално деловање лектире је равно просветљењима, односно задовољењима жудње.

„Живео сам лепше и богатије од вас, захваљујући патњи и махнитости, па желим и у смрт да одем достојанствено, како то приличи том великом тренутку после којег престаје свако достојанство и свака величанственост. Мој леш ће бити моја корабља, а моја смрт дуго плутање по таласима вечности. Ништа у ништавилу. И шта сам могао да супротставим ништавилу до то, ту своју корабљу у коју сам желео да сакупим све што ми бејаше блиско, људе, птице, звери и биље, све оно што носим у свом оку и у свом срцу, у троспратној лађи свога тела и своје душе. Желео сам да све то имам крај себе, у смрти, као фараони у величанственом миру својих гробница, желео сам да буде све онако као што бејаше и пре тога: да ми у вечности певају птице. Желео сам да Харонову барку заменим једном другом, мање безнадном и мање пустом, да незамисливу празнину вечности опленим горким земаљским травама, оним што ничу из срца човекова, да глуву празнину вечности опленим кукањем кукавице и певањем шеве. Ја сам само развио ту песничку горку метафору, развио сам је страсно и доследно, до краја, до консеквенци које прерастају из сна у јаву (и обратно), из луцидности у махнитост (и обратно), које прелазе из живота у смрт, као да нема међа, и обратно, из смрти у вечност, као да то није једно те исто.“ (280-281)

Мој леш ће бити моја корабља, вели јунак, корабља за једну пловидбу по таласима вечности као када ништа плута у ништавилу. Горка метафора је развијена до краја, у њој лик смрти постаје лик текста у коме се згуснула идеја ништавила у коме нема ничега. Харонова барка је замењена неком врстом Нојеве барке у срцу, смртно тело и живот који је заувек престао надомештени су фараонским чувањем леша и свега што је припадало животу. У Нојевој барци све се прикупља као у некој *заветној енциклопедији*, и то се окупља у животу за будући живот. У *фараонској енциклопедији* гробнице, као у обрнутом лику Нојевог ковчега, све се прикупља и чува у смрти за вечни живот.

Каква је, сагледана попут ове корабље са краја *Пешчаника*, путања којом се креће барка-соба у којој је заточен свет на почетку романа? Нојева барка садржи знаке читавог живота, али то нису арбитарни језички знаци у чијим замкама живот и стварност постају далека и туђа језичка сенка. За Е.С.-ом, чији је леш његова корабља смрти, „остаће материјални хербаријум“, белешке или писма, „а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала: материјализован живот, мала, тужна, ништавна људска победа над големим, вечним, божанским ништавилом.“ (282)

Од „Редовожње“, те ироничне енциклопедије из Кишове *Баште*, *пепела*, стицао је Е.С. до једне нове енциклопедијске слике, слике Нојеве барке и материјализованог живота који у белешкама, писмима или хербаријуму остаје тек да би се пред ништавилом рекло - није све умрло.²⁵

„Можда ће то бити мој син, који ће једног дана издати на свет моје белешке и моје хербаријуме с панонским биљем (и то недовршено и несавршено, као и све људско).“ (282)

Тиме је назначен идентитет онога ко „Белешке једног лудака“, управо као и „Слике с путовања“ (као својеврстан хербаријум), и „Истражни поступак“, те „Пролог“ и „Писмо или Садржај“ смешта у исте корице, претвара у једну целину. Техника пронађеног рукописа, издавање бележака, писама и хербаријума, укрстила се на крају *Пешчаника* са новим пројектом енциклопедизма, барком која путује ка једином затону што очекује на крају живота. Корабља, према томе, није само леш, нити барка-соба, већ читав текст романа који је приређен и издат као што је то предсмртна воља Е.С.-а захтевала.²⁶ *Корабљу романа*, док плови ка смрти и вечности, покрећу весла бележака, слика и истраге, а прича се расипа у

²⁵ „Non omnis moriar“. (282)

²⁶ Завршетак последњег наставка „Бележака“ и јесте именован као тестамент који поништава све претходне. Последња порука о издавању бележака и писама је тестаментарна воља Е.С.-а, а његове белешке, дакле, тестаментаран запис.

низове сивих фрагмената. У „сликама” техника описа искључује збивања, „белешке” збивања преносе на један универзални план Е.С.-ових спекулација,²⁷ а „истражни поступак” збивања раствара у бесконачном прегледу детаља. Из света Кишовог *Пешчаника* су ишчезли повезани описи који обликују позадину радње, али су ишчезла и збивања чији фрагменти конструишу танку нит приче.

Истражни поступак *Пешчаника* Данила Киша може се упоредити са романом *Инквизиториј* Робера Пенжеа.²⁸ Иследници једном уморном старцу који је дуго био слуга у аристократској породици достављају у *Инквизиторију* питања на која он одговара. Ти одговори нису, међутим, мотивисани карактером овог књижевног лика, односно природом истраге којој је он подвргнут. На питања старац одговара непрегледним мноштвом података које ниједно искуство не би могло да оправда. Пред читаоцем, очито, није никакав запис истражног поступка, већ једна посебна приповедачка стратегија. Старац би овакве одговоре могао да пружи једино уколико би пред собом имао неке давне Балзакове белешке за низ ненаписаних романа у којима се прича о животу старчевих газда и средини којој су припадали, односно о слуги чији лик рефлектује неке друге аспекте друштвеног живота. Сав тај материјал који је Пенже нагомилао није могао да се повеже у једну целину, чак ни посебно спроведеном истрагом. Да ли зато што је постало прича у које се тај разубњени реалистички садржај могао уписати?

Интрига Пенжеовог романа је злочин који се истражује. Злочин и истрага, међутим, немају снагу друштвене деструкције због које би се распала традиционална слика света какву роман сугерише ако се у њему нагомилају балзаковски детаљи и описи. Балзакови манири се могу опонашати, писац се такође може досетити како да у један одживљени миље унесе трагове новог доба, али епохални изазови поезике се не могу уклонити из романескне свести јер, као што каже Гросфогел, „ниједан савремени роман нема ту моћ да понови раније моделе - чак ни оне из деветнаестог века: читаочеве истине су се промениле; његова реакција мора бити другачија. Штавише”, додаје Гросфогел, „уколико такав роман икад тврди какву истину или сазнање, истина је већ позната у часу њеног изношења и нема никакву вредност.”²⁹

Преобликовање балзаковског описа у *инквизиторију*, који је пример тзв. новог романа,³⁰ сличи друштвене стварности одузима узрочне везе на којима инсистира реалистички роман. Старчеви одговори једва да су повезани, а њихово нагомилавање упркос развијању појединих нити приче укида могућност да се они реинтегришу. Нови роман мења друштвени статус јунака и сличи друштвене стварности одузима миметичку мотивацију. Јунак од нужног сведока постаје медијатор наративне стратегије. Уместо да идентитет живота и искуства говори о слици света, искуство живота је потчињено улози приповедача, известиоца,

²⁷ „Посматрати своје биће из аспекта вечности (читај: из аспекта смрти).” (35) Ово одређење у *Пешчанику* претходи одељку о летењу у Икаровој замисли.

²⁸ Robert Pinget, *Инквизиториј*, Загреб, Напријед, 1966, превела Алка Шкиљан.

Ваља подсетити да је Пенжеов роман *Грал гусарски* Радомир Константиновић, тај спиритус мовенс послератног - можда је боље рећи позног - српског модернизма уврстио у своју утицајну едицију „Светски роман данас” која је битно утицала на ширење поетичког видокруга српског романа педесетих година овога века (Робер Пенже, *Грал гусарски*, Београд, Космос, 1958, превела Иванка Марковић).

Плејади Кишових поетичких сабеседника, међу којима су око 1970. године писци тзв. новог романа имали запажено место, ваља придружити данас помало заборављеног Пенжеа.

²⁹ David I. Grossvogel, *Limits of the Novel. Evolutions of a Form from Chaucer to Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, p. 278.

³⁰ Упореди Vivian Mercier, *The New Novel. From Queneau to Pinget*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.

испитаника, те манипулисање овом улогом постаје доминантно. Роман са друштвеном стварношћу више није повезна тематски него поетички. Означујуће теме постало је означено поступком: опис грађанског живота сада је предмет приповедања. Не сведочи се о самом животу, већ о његовом описивању.

Говорећи другачијим речима, Пенжеов *Инквизиториј* делује као низ успомена на балзаковски роман о животу у грађанском свету и тзв. добром друштву.³¹ Захваћено вртлогом поетике новог романа, сећање постаје градиво за демонстрирање нове поетичке снаге: док је приповедање раније било невидљива позадина на којој се обликује поетика приповедања. Нови поетички систем посредује романескн у истину новог романа: док реалистичко приповедање не може без оног битног знања које сведок треба да посредује, новом роману су свако искуство и знање тек повод да искаже своје обликовне моћи.

Кишов роман брижљиво гради свој однос према традицији француске и светске књижевности; везе са француским тзв. новим романом су важне и лако уочљиве. Не смеју се, међутим, испустити из вида многе разлике Кишовог и Пенжеовог стила. Посебно ваља истаћи Кишову сажетост и убедљивост, економију мотива и њихову лирску сенку. „Истражном поступку” *Пешчаника*, упркос томе, својствена је приповедна стратегија Пенжеовог *Инквизиторија*.³² Зато размисљања о односу тзв. новог романа и балзаковског описа важе *mutatis mutandis* и за *Пешчаник*, док је стратегија разлагања романескне целине, у коју се детаљи и нагомилана друштвена грађа више не могу ујединити, једно од основних обележја Кишовог романа. Кишова „горка песничка метафора”, међутим, битно надмашује поетичке резултате новог романа. Не само што у *Пешчанику* преиспитује репертоар новог романа (рецимо стратегију описа у „сликама”, а стратегију интроспекције у „белешкама”, дакле поетичке одлике романескне прозе рецимо Роб-Гријеа и Натали Сарот), већ Киш трага за једним новим интегралним видом приповедања. То је аналитички облик интегралности у коме се различити поступци смењују, да би се сви на крају морали ускладити - не и ујединити. Реч је о потрази за једним вишим, компетентним приповедним обликом.

Поред поетичке снаге раскидања функционалне и каузалне везе балзаковског описа и реалистичког уређивања света, истражни поступак је у *Пешчанику* уоквирен другим токовима романа. У свету „Бележака” и „Слика са путовања”, „Истражни поступак” истиче атмосферу несигурности и немогућности човека да се оправда пред неоснованим оптужбама једне демонизоване заједнице. Рат је, насиље које се не може објаснити одговорима на питања која поставља безумна и бездушна власт. Кишов јунак је без кривице крив, његова кривица је доказана пре но што је поступак и почео. У детекције којима је склон француски нови роман, оне су такође најчешће залудне и наопаке, као на пример код Роб-Гријеа, Киш је унео друштвену димензију коју нови роман не би сматрао поетички прихватљивом: истражни поступак може се историјски верификовати сликом нацистичког утврђивања „кривице”.³³ Без кривице крив, Кишов јунак је у свету у којем је разапета мрежа из које се не може побећи. Нема правих и кривих, јер су сви већ унапред својим положајем у тој мрежи криви.

³¹ Упореди трећи део студије Петера Демеца „Роман доброг друштва” (Peter Demetz, *Formen des Realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, Frankfurt/M. Ullstein Buch, 1973, S. 99).

³² Чак се и тренуци описивања споредних ликова и догађаја, односно умор испитиваног подударују.

³³ Ова историјска верификација својствена односу *Пешчаника* и француског новог романа претеча је односа *Гробнице за Бориса Давидовича* и Борхесове прозе, на који је Киш посебно скретао пажњу. Из тога се види како је Кишов поступак много дубље мотивисан и плод је аутентичног стваралачког сензибилитета, а не тзв. наслеђивања поступка.

Окренут ка поетичкој баштини светске књижевности, Киш успоставља везе и са делима класика српске књижевности - у овом случају са Андрићевом *Проклетом авлијом*. Карађозов испитни поступак се, наравно, разликује од истражног поступка у *Пешчанику*. Андрићев јунак у *Проклетој авлији* прибегава истражи како би установио некакав основ за потврђивање кривице: Карађозу је потребно признање окривљеног јер се без непосредног признавања кривице истина не може знати. Кривица се може реконструисати и утврдити, али ако је свака реконструкција могућна, како онда разликовати истину од интерпретације, стварност од исконструисаног доказа?³⁴ Зато Карађоз не разликује невине и криве - сви су на неки начин криви. Могло би се рећи, криви су јер је свет такав какав јесте. Да ли су становници Авлије криви и за неки конкретан злочин за који су оптужени, о томе може да одлучи само њихово признање. Друштву није потребна правда него да се налози извршавају, правила поштују и интереси заштите. У таквој визији нема индивидуално успостављене истине, већ само среће или несреће: свако ко на себе скрене пажњу може бити крив.

Авлија се протегла „од мора до мора” и обухватила читав свет, а сви људи су зато претворени у кривце - разлика је међу њима утолико што се једни кажњавају, други опстају. Нацистички свет врхуни у конц-логорима као авлији у којој је све демонизовано и доведено до крајњих конзеквенци, што се најбоље види у односу према животу и индивидуалној истини. Утврђујући своју поетику на слици једне савремене авлије у којој је, као што вели Џорџ Стајнер, пакао доведен на површину земљине коре, Киш је открио неке нове димензије српског романа.³⁵ Раслојавање приповедања и укидање класичног приповедног субјекта у *Проклетој авлији*, у *Пешчанику* је развијено до разлагања текста. У Кишовом роману, наиме, није ствар у томе да приповедачи преузимају реч један од другог. У његовом роману се смењују делови текста чији је наративни облик другачији. Не разликују се приповедачи „Бележака”, „Слика” или „Истражног поступка”, а текст је сличан, већ су делови текста битно другачије организовани. Оно што се у *Проклетој авлији* дешавало са приповедачем, сада се дешава са текстом *Пешчаника*. Андрићево раслојавање приповедања је нужно да би се унутрашња перспектива приче пренела на један виши обликовни план и изразила мисао смрти.³⁶ Разлиставање текста Кишовог *Пешчаника* је нужно да би се унутрашња перспектива његовог грађења пренела на организацију романа као таквог.

Поред тога што обележава прелазак са преиспитивања статуса приповедача на поетичке промене статуса романеског текста, *Пешчаник* поетику фрагментације успоставља у новој сфери.³⁷ Није више у питању несталност свести, као

³⁴ Не треба заборавити, иако то са овим није у сасвим непосредној вези, али са Кишовим *Пешчаником* јесте, да у овом правцу, ка утврђивању опште непоузданости односа чињеница и догађаја, језика и ствари, води и поетика тзв. новог романа. Упореди Ann Jefferson, *The nouveau roman and the poetics of fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

Од ове промене односа према извесности до Бодријарове промене односа према неизвесности, заправо и није тако далек пут. Упореди Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад, Светови, 1991, превела Фрида Филиповић.

³⁵ Њих ће наследити Борислав Пекић у роману *Како упокојити вампира*. Истражни поступак се у Пекићевом роману наставља као логичка драма у којој су, такође, сви криви а приори, без кривице, као у авлији. Мрежа кривице обухвата, такође, читав свет, и истрага служи само да би се нужној осуди придодало логично закључивање које води до ње.

³⁶ Мисао смрти, ништа у ништавилу је кључна мисао *Пешчаника*. Распадање свих вредности из *Баште*, *пепела* је у *Пешчанику* развијено до метафоре не-постојања, отиска смрти.

³⁷ Упореди историјски преглед и тумачење фрагмента као жанра у тексту „Фрагмент” Ернста Белера. Ernst Behler „Das Fragment”, *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunst prosa*, herausgegeben von Klaus Weissenberger, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 125.

у *Ахасверу* Радомира Константиновића, где је несталност представљена подрхтавањем пламена, већ је роман ослобођен интегративне моћи јединственог приповедног текста. Декарактеризација свести³⁸ којој није наметано уједињавање свих ахасверовских лутања и речи у јединствен и друштвено делатни лик, огледа се у одступању од правила о интегритету јунака.³⁹ Прича о оцу напуштена је у *Башти*, *пепелу* јер се до његове аутентичности не може пробити присећањима, већ само оним што у њима измиче. У *Пешчанику* стоје на располагању нова поетичка средства: белешке, слике, истрага, писмо, али се смисао фигуре оца види тек у њиховом односу, у ономе што ниједан од њих сам по себи не казује. Тек ће завршни одељак *Пешчаника* чудесно писмо Е.С.-а, и самом главном јунаку подарити сасвим распознатљив лик. Е.С. се све до последњих страница романа више назире но што се види. Раздвојеност текста на различите токове додатно компликује такав положај лика у књижевном свету и чини његов карактер непрепознатљивим. Карактер лика, дакле, није више плод карактеризације у тексту, већ карактеризације текстом. Текстуална организација *Пешчаника* је неопходна да би се разумело нешто што је од пресудне важности за постојање самога Е.С.-а.⁴⁰

Да ли је у *Пешчанику* Данило Киш коначно одустао од јединствености романа, претопио га у низове фрагмената, анегдота, слика, дијалога, или из свега тога, из романеског вртлога приповедних компоненти ниче неки нови, посебан романескни лик? Тумачење *Пешчаника* које би кренуло у овом правцу морало би, пре свега, да истражи оне приповедне линије романа у којима се намеће питање статуса романеског текста. Ово питање је, међутим, на изврстан начин присутно у самом *Пешчанику*, штавише оно представља окосницу иманентне поетике овог дела Данила Киша.

На почетку „Слика са путовања” Е.С. држи концепт једног писма.

„Али тај га концепт мами, упркос снажној жељи да га принесе пламену и да легне да спава. ипак му се не да да све то баца у ватру, сад када је већ начинио први корак и отео од празнине тих неколико страница. Без обзира на тренутну клонулост и сумњу, у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изиђу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или на зидовима тамница.” (19)

³⁸Види Ann Jafferson, *The nouveau roman and the poetics of fiction*, нав. дело, стр. 82.

³⁹Константиновићево бескрајно, ахасверско пропитивање могућности писања и односа према свету објеката, непрестано призивање духа из боце, разједињеност карактера јунака који је у самопропитивању готово ишчезао и доспео до границе непрепознавања, код Киша је на једном другом поетичком нивоу постало питање разједињености текста. Отац је у *Башти*, *пепелу* „играо своју животну улогу Ахашвероша” (226). Природа његове несталности, осуђеност на вечно лутање, преноси се у *Пешчанику* са плана карактеризације лика и судбине јунака на статус текста романа.

⁴⁰„У дезинтегрисаном свету”, пише Данило Киш, „интеграција је немогућа и на нивоу стваралачког поступка, а писац покушава само да слику тог дезинтегрисаног света испољи у свом делу средствима која неће деловати лажно.” Види „Романи на длану” у *Ното poeticus*, стр. 97-98.

Свет је прво постао „компонентан”, свео се на различите распореде и односе компоненти, да би упорно разлагање и диференцијација елемента укинули сваки хоризонт целине која није компонентбилна, издељена и нејединствена. Овај процес, који сеже дотле да чак ни уметнички поступак није средство уједињавања романескне целине, повезан је пре свега са технологијом репродуковања стварности. „Стратешки елемент когнитивног стила који је у питању је компоненцијалност”. (Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, New York, Vintage Books, 1974, p. 27)

Писмо које ће се затећи на крају *Пешчаника*, где је дато као поглавље „Писмо или Садржај“, не само што има снагу непосредног сведочанства, већ своју аутентичност распростире кроз време као кратка хроника у којој се сусрећу породична историја и историја човечанства. Повезујући план породице са општечовечанским значајем сведочанства, Киш истиче важност тог породичног документа. Документ који не би настојао да буде сведочанство о живом човеку не би могао да преузме тако важну улогу. Помињући рукописе нађене крај Мртвог мора, Киш проналаску писма даје моћ тзв. *Кумранских рукописа*.⁴¹ Писмо, према томе, може да из новог угла осветли традицију на којој је заснована читава цивилизација чији је позни потомак његов аутор. Писмо о чијем концепту је реч већ на почетку *Пешчаника* говори о породичним односима. Као „кратка хроника“ породичних односа, оно на епохалном плану утврђује смисао породичних односа. Божија породица, заједница сједињена у вери, на коју упућују *Кумрански рукописи*, је далека прошлост спрам које ваља разумети положај савремене породичне хронике: кидање породичних веза, одсуство љубави и разумевања у широкој породици, само је знак коначног стадијума напуштања пута који преко древних списа води ка божијој заједници. Писмо је одређено као документ вредан колико и сведочанство о почелу једне будуће верске заједнице, какви су *Кумрански рукописи*, па зато док пророкује веру у породицу и приватну хронику оно са једнаком снагом показује и стадијум њиховог распадања.

Алузија на *Кумранске рукописе* добија на крају *Пешчаника* посебне димензије. Кишов бриљантни стил поново ће захтевати нешто дужи цитат 664. параграфа из „Бележака једног лудака (V)“:

„Можда ће ово моје писмо, ово моје писање, изгледати, оно већ почиње да изгледа, са слутњом прве зоре, као дело таштине, *vanitas vanitatum*. Зар не изгледају већ сада моје писмо, мој дојучерашњи живот, као сенка таштине? Већ сада, када је све то прошло кроз чистилиште ноћи, кроз пургаториј помрчине, кроз катализатор вечности на којем остају само кристалне честице чисте егзистенције, само тврди кристали бића (есенција). Све остало збрисаће ноћ, а моје ће писмо остати непослато, мој ће рукопис бити већ зором мртви рукопис у мртвом мору времена, расточени папирус у гњилој мочвари Панонског мора или *писмено* у вакуумској шкатули од зеленог кристалног стакла чији је кључ бачен у воду, у мочвару, писмено укупано у мрачне темеље ноћи, у трошне темеље бића, сведочанство за неку далеку будућност - *postumus*.“ (278-279)

Таштина над таштинама⁴² се не односи само на писмо већ и на писање. Писање је у *Пешчанику* представљено „Белешкама једног лудака“, дакле оним делом романескног текста који је персонализован и приписан самоме Е.С.-у. Писмо и писање су - *мртви рукопис*. Хроника писања и писма такође је мртви рукопис попут раније поменуте корабље леша у коме је садржано све што је било у животу. Мртви рукопис је у мртвом мору времена - као рукописи у Мртвом мору. Када се помене и Панонско море, онда је употпуњен однос опозиције између два текста и две локације: Кумрански рукописи/писмо, Мртво море/Панонско море. Расточени папирус у гњилој мочвари, та изванредна слика пропадања, предговор је за један нови језик. Када се у *Пешчанику* прочита: писмо и трошни темељи бића - види се да је Кишов роман напустио романескни језик јер то више нису изрази својствени приповедању у књижевном делу. Писмо је сада универзално, а њего-

⁴¹ *Кумрански рукописи из пећина крај Мртвог мора*, приредио и превео Еуген Вербер, Београд, БИГЗ, 1983, стр. 154.

⁴² *Успење и суноврат Икара Губелкијана* Борислава Пекића ће библијску таштину над таштинама имати за мото, што може успоставити једну врсту везе између Кишовог и Пекићевог дела. У *Пешчанику* се, уз то, у првом делу „Бележака једног лудака“ призива и покушај икаровског летења, што још више подстиче компаративну херменеутику (Нав. дело, стр. 35).

ва умрлост је истина сваког писменог трага, истина да је у тексту оно што се пише нестварно и мртво. Сва писма неминуовно завршавају као мртви рукописи, а писмо је име свих мртвих рукописа. Трошни темељи бића не говоре о слабости људског бића као јединке, индивидуе, неког лика; то је име пропадања својствено називу Бића у филозофији. Кишов *Пешчаник* говори језиком метафизике јер је из домена обликовања света прешао у раван тумачења саме природе обликовања. Кишов роман се ослања на језик метафизике јер после глобалне метафоре, за коју је послужио важан претхришћански запис из пећина поред Мртвог мора, непосредно говори о пропадљивости света. Фрагменти нађени у спиљама крај Мртвог мора говоре о смислу света, но њихова трошност, то што су готово ишчезли, није недостатак. Облик њихове пропадљивости говори о природи света. Пропадљивост записа је слика трошности бића.

Корабља смрти и мртви рукопис су ништавне победе над ништавилем, а лик смрти у њима је и сам прилог разумевању трошности бића. Након што је проговорио језиком који смера да захвати тоталитете - ништавило и биће, корабља, и барка, и мртви рукопис, својеврсне су метафоре уметничког дела. Мртви рукопис се односи на текст који ће приповедач оставити за собом, а то је текст самог Кишовог романа. На крају *Пешчаника* тако се завештава сам текст *Пешчаника* - то је тај рукопис о коме је реч. Као што је у *Мансарди* наговештавао писање „Мансарде“ тако је у *Пешчанику* Киш наговештавао да оно што се у њему тражи јесте он сам, да текст који ваља да дође на крају, да је тај крај у тексту већ ту. Проналазак текста на крају *Пешчаника* је други лик поетичког процеса у коме је на крају *Баште*, *пепела* пронађена уметничка судбина. Пропадљивост живота је заједничко сазнање које се види на крају оба Кишова романа, а однос уметничке судбине, сведочанства о песми и њеном настајању из *Баште*, *пепела* је у *Пешчанику* развијен до проблема *туђег текста*.

Барка-соба је на почетку *Пешчаника* универзум у коме се из неке космичке недоумице, онда када дух притекне у помоћ оку, слика на тренутак разбистри и омогућава приповедање. Игра облика и позадине у којој је дух ухваћен, само је игра живота и смрти у општем ништавилу, пропадљивости која неумитно отиче из пешчаника, цури попут песка времена. Симболика леша који је корабља за дуго плутање у вечности, где ништа плови у ништавилу, показује како се земни остатак живота симболички идентификује са „горком песничком метафором“, са рукописом који остаје за Е.С.-ом. Оно што остаје у смрти, то постоји у одсуству.

„Тако је моја себичност само себичност људског бића, себичност живота, противтежа себичности смрти, и моја се свест, упркос привиду, противи ништавилу са себичношћу којој нема равне, противи се скандалу смрти кроз ову страсну метафору која жели да скупи на гомилу мало људи и љубави који чињаху тај живот. Желео сам, дакле, и још увек желим, да одем из живота са специменима људи, флоре и фауне, да све то сместим у своје срце као у корабљу, да их затворим под своје капке када се они последњи пут спусте. Желео сам да прокријумчарим у ништавило ту чисту апстракцију која ће бити у стању да се у тајности пренесе кроз врата једне друге апстракције, ништавне у својој неизмерности: кроз врата ништавила. Требало је, дакле, покушати згуснути ту апстракцију, згуснути је снагом воље, вере, интелигенције, лудила и љубави (самољубља), згуснути је у толикој мери и под таквим притиском да задобије специфичну тежину која ће је подићи увис, као балон, и изнети је ван домаћаја мрака и заборавља. Ако не што друго, остаће можда мој материјални хербаријум или моје белешке, или моја писма, а шта је то друго до та згуснута идеја која се материјализовала...“ (281-282)⁴³

⁴³ Специмени људи, флоре и фауне смештени у срце, као корабљу, крећу пут смрти. Узорци, специмени нових земаља које је мајка уносила на послужавнику у *Башти*, *пепелу* означавали су буђење у детињству и кретали пут живота.

Смисао кораблице срца у коју су, као у Нојеву барку, или фараонску гробницу, спрењени узорци живота и постојања, везан је за наговештај једног рукописа, бележака, који је и сам нека врста хербаријума. Енциклопедија живота понета у срцу, предата у рукопису, није намењена неком новом животу, чему служи енциклопедија узорака у Нојевом ковчегу, или за неки други живот, као што је случај са енциклопедијом из фараонске гробнице. Реч је о томе да се згуснута идеја изнесе изван домаћаја заборавља. То је могуће ако се идеја целине живота и смисла постојања згусне у метафору и изрази у материјалном отisku, у тексту. Смисао пловидбе ове симболичке кораблице из *Пешчаника* и лука ка којој она плови није спас, није продужетак опстанка, већ измицање забораву пронађено у тексту. Тамо где више ништа не може умаћи мраку и забораву, ту још постоји текст који је снагом згуснуте идеје изнет из вечног мрака.⁴⁴

Текст се у *Пешчанику* слаже као у својеврсном романескном хербаријуму у који су уложени делови бележака слика, и истражног поступка. Неизвесност целине не може да поколеба статус завршног дела Кишовог романа. На крају *Пешчаника* је Е.С.-ово писмо које коначно потврђује да слика згушњавања идеја и њихове материјализације није само поетичка фигура, већ наговештај текста који заиста следи. У том „аутентичном” писму се већ на самом почетку налазе поетички искази који имају посебан значај за разумевање иманентне поетике *Пешчаника*.

„Драга Олга! На твоје кратко писмо, које си ми послала по Бабики одговарам мало подуже, јер нека је хвала Творцу, бринете се о теми за писање: моји ми драги рођаци дају обилно повода за неки грађански роман страве и ужаса којему бих могао дати ове наслове: „Парада у харему”, или „Празник васкрсења у јеврејској курији”, или „Пешчаник” (све се осипа, сестро моја).” (283)

Све се осипа вели Е.С. као да и тиме жели да подсети на то како све пропада. Поетичка дилема са почетка овог писма има далекосежне последице и може се одредити као недоумица да ли да грађа живота остане у материјалном хербаријуму, белешкама и писмима, или да се претвори у „грађански роман страве и ужаса”, који би могао да буде „Пешчаник”.⁴⁵

Коментар грађе живота са почетка писма упућује на трећи део „Истражног поступка” у коме су дати нацрти сижеа грађанских романа које је Е.С. могао да напише. „Као у каквом авантуристичко-пародијском роману” Е.С. је у једном од тих замишљених романескних сижеа могао да у наступу беса насрне ножем на родбину; то би постало „троструки злочин у керкабарашкој јеврејској курији”.

⁴⁴ На овом месту се отвара и једна дилема које није било у првом издању *Пешчаника*. Чини се да у овој последњој реченици нису сасвим идентично постављени „хербаријум или моје белешке, или моја писма.” У првом издању *Пешчаника*, наиме, исказ се завршава иза „моје белешке”. Овај наоко ситан детаљ, међутим, има извесан значај за разумевање текста са становишта иментне поетике јер је низ хербаријум-белешке-писма раздвојен у два дела: хербаријум или белешке, са једне стране, писма са друге. То ослањује претпоставку да материјални хербаријум можда није нешто посебно што остаје за Е.С.-ом, већ је то другачије, метафорично именовање његових бележака?! У белешкама су се материјализовали и као у хербаријуму сакупили трагови живота па су зато „белешке” текстуални хербаријум који је задржан у *Пешчанику*. И сам је *Пешчаник* текстуални хербаријум. Други део поређења, „или писма”, којег нема у првом издању романа, с разлогом је овде убачен, јер поред тога што омогућава еквиваленцију два дела исказа, он такође припрема крај романа на коме се и налази „Писмо или Садржај”.

⁴⁵ Одредба „грађански роман” може се подврћи књижевноисторијској анализи, али ако се има у виду време када је Кишов јунак изговара, она се јасно односи на традиционални, реалистички роман који, како каже Лукач, ницући као романескна свест грађанске класе обликује целовиту слику грађанског света у коме је јунаку као слободном грађанину намењена потрага за аутентичним животом.

(220) О овом хипотетичном злочину је дат новинарски извештај као медијски фон приче о злочину: прича о злочину као сведочанство о нечем страшном је из епова и античких драма доспела на странице сензационалистичке штампе; у трагичком чину нема више патоса и знака божанског гнева, све се тумачи „напетошћу” и „лудилом”. Жанрновинског извештаја је вербални облик у коме грађанско друштво безболно усваја трагедије. Приповедни облик извештаја у новинама претвара ужас у свакодневицу. Облик извештаја укида изузетност догађаја, али наговештава и немоћ грађанског романа да такав догађај прикаже као друштвено релевантан. Епохални хоризонт света живота више не обухвата гнев и побуну појединца, о њему одлучују расподела друштвене моћи, смисао друштвеног система и интеграција човековог живота у анонимни колектив. У грађанском роману уместо херојске логике влада социјална логика. Роман о побуњеној индивидуалности стога не може да остне само грађански роман; он мора да захвати нешто од модернистичке противречности, он мора да доведе у питање сопствену форму. Престајући да буде прича о пропасти, такав роман се претвара у пропаст приче. Распадање текста је у *Пешчанику* очигледно и оно је израз недостижности индивидуалног живота. Индивидуалност је обликована као *пукотина* у тексту,⁴⁶ а не као целовита прича о недаћама и друштвеној неправди. Стога је облик текста израз најдубљег смисла приче, оног смисла који се не посредује испричаношћу приче већ разарањем приповедне целине. Смисао индивидуе, наспрам друштва, рехабилитује се разарањем слике колективитета представљене романескним јединством. Сижеи замишљених грађанских романа, без обзира на наговештене интриге, занимљиве и подстицајне, или драматичне заплете, у *Пешчанику* не могу да овладају причом и приповедањем. Текстом *Пешчаника* већ влада модернистичка сила дисконтинуитета. Растакање текста Кишовог романа стога није поетички експеримент, већ обликовно средство првога реда.

У „Истражном поступку” се, дакле, говори о роману који је Е.С. „намеравао писати године 1932. у Ковину”. Из лудила из кога је претходно изведен злочин, изведено је и писање романа; гледано из те перспективе, роман је својеврсна Историја болести. На следећој страници *Пешчаника* се налази кратка рецензија романа „Парада у харему”, што ствара опозицију новинског писања о роману и новинског извештавања о смрти. Приказ „Параде у харему” није поштеђен ироничног патоса, али на његовом крају, не мање иронично стоји једна постички важна препорука:

„Сукоб главног јунака са светом јесте заправо сукоб са смрћу, борба са смрћу, чији долазак он слуги. Овај роман од срца препоручујемо нашим пренумерантима и нашим новим читаоцима, свима онима који не јуре за јефтиним и вратоломним сижеом и који су уверени, као што смо ми уверени у то, да такозвана интрига није ни основна драж, ни основна вредност књижевног дела.” (223-224)

Поетичке напомене о „вратоломним сижеима” вреде и за *Пешчаник* који, такође, не покушава да их прати. У Кишовом роману је заправо деструиран сижејни образац авантуристичког романа. Грађа за „неки грађански роман” могла је бити обликована у роману *Пешчаник*, каже Е.С. на почетку писма, али Кишов *Пешчаник* није могао остати „грађански роман страве и ужаса”. Страва и ужас *Пешчаника* су захваћени на дубљем плану но што је то осуда друштва, они су представљени индивидуалношћу главног јунака која се не може представити,

⁴⁶ „*Пешчаник*, је чини ми се, савршен као *techné*, у њему нема пукотине; *Пешчаник* је цео једна пукотина, а та пукотина јесу 'тесна врата' кроз која се улази у ту књигу, та пукотина јесте њена 'савршеност', њена затвореност, њена неактуелност, њена хибридноост.” („*Пешчаник* је савршена пукотина”, у Данило Киш, *Ното poeticus*, нав. дело, стр. 206)

њеном неприказивошћу. Модернистички постулат о „приказивању неприказивог“⁴⁷ је у корену текстуалног раслојавања Кишовог романа.

Пошто се у писму помене „Пешчаник“, Кишов јунак мења смисао „грађанског романа страве и ужаса“. *Пешчаник* није уобличење страве и ужаса у грађанском роману, већ је то поетичко разграђивање грађанског романа. У односу на грађански живот и идеале грађанског света, Е. С. није успешан грађанин, али је он живео „лепше и богатије“ јер је измакао друштвеној ограничениости. Његова индивидуалност која је као друштвена *пукотина* претворена у једну савршену романескну *пукотину*, усмерава сиже *Пешчаника*. И по томе идеја „Пешчаника“ и сам *Пешчаник* стоје једна наспрам друге као поетика грађанског романа и њено модернистичко деструирање, свођење карактеризације и индивидуализације на начин организовања романескног текста, а визију књижевног света на *пукотину*, на оно што остаје неприказиво.

Захватајући на крају *Пешчаника* идеју романа „Пешчаник“ Кишов роман затвара расправу о својој поетици. Иманентна поетика *Пешчаника* излази у први план приповедања, открива смисао романескне форме и, што је још важније, смисао *пукотине* у тексту. Однос делова текста и романа у настајању је, дакле, поетичка садржина потврђена у „Писму или Садржају“. Однос „Пешчаника“ и *Пешчаника* је тако највиши израз аутореференцијалности у Кишовом роману. Као што је у *Мансарди* била започињана у Кишовом роману. Као што је у *Мансарди* била започињана нека друга „Мансарда“, тако се облик романа у роману,⁴⁸ или како каже Бењамин „чистог романа“,⁴⁹ довршава у *Пешчанику*. Уместо да напише тај замишљени роман „Пешчаник“, Е.С. оставља за собом тестамент, писмо, белешке, хербаријум - оставља текст који ће, вели, можда његов син једнога дана „издати на свет“ (282) Његов, Е.С.-ов текст је намењен оном Другом за кога ће пронађени рукопис, када га буде издавао на свет, бити *туђи текст*. Текст *Пешчаника* може да постоји само као такав, *туђи текст*, јер док припада Е.С.-у, не може се сместити у исте корице, издати на свет.

На оном месту на коме се у *Мансарди* и *Башти*, пепелу појављују оквир и рам, ту се у *Пешчанику* појављује и оно што се налази урамљено у оквиру: *туђи текст*. Песма о којој Андреас сведочи, извештава, али је не даје у извесном смислу је *туђи текст* - Андијев, а не Андреасов. Текстови укомпоновани у *Пешчаник* су *туђи текстови*. У оном идеалном простору у коме је сваки рам већ уоквирен и сваки оквир већ урамљен, у оном „кругу круга“ који роман поетички описује око себе, ту се, дакако појављује само фигура текста. Мртви рукопис, како је писало у једној претходној „белешци“, мртав је јер текст увек припада ономе кога више, у тексту, нема. Истина онтолошког расцепа, истина односа живота и смрти, писања и текста, посредује се као једна од најважнијих парабла, сазнајних учинака постмодерне мисли. Оно *писмено* које одаслато, „писмено укопано у мрачне темеље ноћи, у трошне темеље бића“, то је једно савремено сазнање о природи језика и текста које се на крају *Пешчаника* показује као највиши, ултимативни облик иманентне поетике.

Е.С.-ова борба против смрти, то писање којим се супротставио ништавилу, завршава као страсно развијање песничке метафоре „до краја, до консеквенци које прерастају из сна у јаву (и обратно), из луцидности у махнитост (и обратно),

⁴⁷Упореди трећи део студије „Постмодерно доба српске прозе“ у Александар Јерков, *Нова текстуалност. Огледи о српској прози постмодерног доба*, Никшић/Подгорица/Београд, Унирекс/Октоих/Просвета, 1992.

⁴⁸Види Алберто Моравија „Роман о роману“, *Рађање модерне књижевности. Роман*, приредио Александар Петров, Београд, Нолит, 1975, стр. 385.

⁴⁹„Криза романа. Уз Döblin's Berlin Alexanderplatz“, Walter Benjamin, *Естетички огледи*, Загреб, Школска књига, 1986, превеле Труда Стамаћ и Снјешка Кнежевић, стр. 189.

које прелазе из живота у смрт, као да нема међа, и обратно, из смрти у вечност, као да то није једно те исто.” (281) Смрт и вечност су једно исто, али нарочито у тексту. Излазак из парентезе, из заграде, чини да се у овој објави идентитета каже, заправо, и нешто више. Јер од сна до јаве - (и обратно, казано у загради), од луцидности до махнитости (и опет обратно у загради), али из живота у смрт, без међа, и обратно - без заграде. Ако је заграда схваћена као онај додатак који се *епохално* открива, онда је смисао преласка из смрти у живот нешто што излази из сенке. Мисао о преласку из смрти у живот као равноправном смеру кретања, почиња на снази *туђег текста* да као леш, као мртво тело, као кораблица, као барка, као фараонска гробница сачува оно што је некада било. Преко одсуства заграде, преко тог укидања *епохалне* оградe у роману, оно што је потонуло у прошлост, у смрт, оно празно место на коме долази слика се попуњава, то место испуњава *туђи текст* који се издаје на свет.⁵⁰

Туђи текст у Пешчанику, при томе, има енциклопедијске особине, од којих је најважније једно ново својство интегралне нарави. Метафоре енциклопедије, каква су Нојев ковчег или фараонска гробница, подржане су овим интегралним романескним ликом. Већ је речено како се делови текста у *Пешчанику* не стапају у једну целину, те управо због тога он остаје својеврсна романескна *пукотина*. Делови текста, међутим, узети сви заједно су еквивалент писму које је дато на крају *Пешчаника*. У овом писму задат је, дакле, садржај романа, његова прича, па тако све што је у роману речено стоји у некој вези са писмом.⁵¹ Писмо заснива и оправдава приповедање, оно је саставни део романа и његов садржај. Писмо а постериори објављује роман, јер роман говори оно што је у писму задато. Речима из једног Кишовог интервјуа:

⁵⁰ Иманентна поетика Кишовог романа показује како се од питања романескне форме *Пешчаника* нужно мора стићи до постмодерног стања *туђег текста*. По томе је *Пешчаник* једна од преломних поетичких епизода савремене српске литературе.

⁵¹ У „Истражном поступку” на почетку романа дат је опис садржаја писма, што овај однос уоквиривања чини још сложенијим. Начин на који су теме писма издвојене у овом опису, међутим, покреће нова тумачења:

„О чему је било речи у том писму?”

О атмосферским приликама (студен, мећава); о здрављу (инфлуенца, кашаљ, реума, главобоља, нервоза, констипација); о лековима и лековитим травама (аспирин, жалфија, камилица, борове облоге, реумин); о пошљењу дрва и угља (са 240 на 320, односно 350 на 380); о лошем стању путева (завејани); о мушкој зимској одећи, а посебно о пепељастосивом комплету; о неким ћебадима; о лимуну као данас непостојећем артиклу; о шунки; о ханукијским орасима; о сведишећем и свемогућем Богу; о некаким чарапама; о специјалним шумама; о поташи (пепељини).” (45-46)

Лако је приметити како су драматична питања људског живота овде постале необичне, парадоксално распоређене теме које као да се живота заправо и не дотичу. Начин презентације и навођења, према томе, одлучује о садржини. Можда овде вреди подсетити на почетак Фукових *Речи и ствари* где се цитира један Борхесов текст у коме се наводи „извесна кинеска енциклопедија” у којој стоји да се животиње деле на:

„а) оне које припадају Цару, б) миришљаве, в) припитомљене, д) мале свиње, е) сирене, ф) чудовишта, г) псе на слободи, х) оне које су укључене у класификацију, и) које се узбуђују као лудаци, ј) безбројне, к) нацртане танком кичицом од двине ллаке, л) ет цастера м) које су сломили крчаг, н) које из даљине личе на мухе.”

Смех који изазива ова таксиномија мења устаљени начин мишљења, онај који „има наше године и нашу географију”, што је подстакло Фукоа на писање о проблему те „наше мисли”. Јер „затрљени том таксиномијом, истога часа схватамо, захваљујући безазленој причи о егзотичном шарму једне друге мисли, ограниченост наше мисли: голу немогућност да се то мисли.” (Мишел Фуко, *Ријечи и ствари. Археологија хуманистичких наука*, Београд, Нолит 1971, превео Никола Ковач, стр. 59). Немогућност да се то мисли важи и за Кишов опис писма: јер све оно што ће писмо открити као драму јунака и његове породице, у оваквом навођењу постаје безлично и хладно низање ствари које као да не припадају истом свету. Начин на који су оне у „Истражном поступку” препознате показује како се од фамилијарности приче романа можемо удаљити у неки непознат и стран говор. То удаљавање, својствено је поетици Другог.

„Пешчаник је, дакле, антрополошки роман у том смислу што он покушава на основу тог једног јединог писма, тог штурог документа, да реконструише читав један свет, 'јуче-
рашњи свет', на начин на који научници реконструишу флору и фауну далеких геоло-
шких раздобља а на основу једне једине кости. У овом случају, та кост - то је то писмо.“⁵²

Писмо са краја „Пешчаника“ је својеврстан садржај романа, извор који кон-
тролише токове приповедања. Упркос инверзији, да писмо долази на крају, а не
на почетку, што ствара тајну и покреће изванредан заплет, однос писма и текста ко-
ји му претходи одговара односу Старог и Новог Завета. По моделу читања Би-
блије какав предлаже Августин, писмо се обистињује у целокупном припове-
дању које му претходи. Стари Завет најављује Нови у коме се обистињује, па је
тако однос ова два дела Библије однос идеалне сагласности: то је исти однос као
између Оца и Сина. Мистерија њиховог идентитета у разлици је најдубљи основ
хришћанске вере, али се ту јавља и трећи члан, Свети Дух. То је подстакло Фраја
да види јединство два завета у надахнућу које их спаја. То надахнуће обезбеђује
библијску интегралност, обезбеђује да се различити делови светих списа стапају
у нову, интегралну форму, у саму Библију.⁵³ Јединственост „надахнућа“ у писму
и другим деловима романа, како би рекао Фрај, у роману открива интегралну
форму.⁵⁴ Интегрализам Пешчаника, упркос различитим приповедним токовима,
загарантован је овим унутрашњим удвостручавањем - све што стоји у роману
већ је дато у писму као завету тог приповедања. Писмо се обистињује тако што у
њему лик Е.С.-а остаје да стоји сам за себе, а читав претходни текст романа одје-
дном пада у руке некога ко га је „издао на свет“, отуђује се од Е.С.-а, и отуда може
дозволити том скривеном приређивачу, „можда“ његовом сину, да напokon у пу-
котини досегне аутентичност и индивидуалност фигуре оца. Управо пред та-
квом пукотином застао је он у Башти, пепелу, то је она поетичка напрстина када
се буди из приповедања и када се прошлост неминовно губи, а очев дух, који је
столовао у оној шуми у којој су купили шишарке, и који су призивали у ностал-
гичним сеансама, још увек није за собом оставио свој текстуални траг. То је по-
зиција која је Андреасу у Башти, пепелу недоступна и на чијој се граници његове
успомене морају окончати. Јер Андреас истину о себи истиче кроз текст Адиеве
песме који коментарише, па тако преко једног туђег текста поново допире до са-
мога себе. Други туђи текст, очев, њему остаје недоступан. Приповедач Баште, пе-
пела је зато морао доћи до границе аутопоетичког развлашћивања форме романа,
а скривени лик приређивача омогућава да се између приповедачких токова Пе-
шчаника појави она пукотина у којој се, као и у сваком одсуству, види дубина би-
ћа. Реконструкција туђег текста, о којој Киш говори у поменутом интервјуу,
изводи се по принципима антрополошког и археолошког рационалитета, уз спа-
јање приповедања и коментара, па се зато у Кишовој прози помаља једна нова,
универзална форма. Њено функционисање на различитим нивоима допушта да
се у тексту сусретне све оно што ниједна прича не би могла да помири и смести

⁵² „Антрополошки роман“, *Homo poeticus*, стр. 177.

⁵³ „Специфични енциклопедијски облици“, Northrop Frye, *Анатомија критике. Четири есе-
ја*, Загреб, Напријед, 1979, превела Гига Грачан, стр. 356. Упореди типологију „епизоди-
чних“ и „енциклопедијских“ облика у Robert D. Denham, *Northrop Frye and the
Critical Method*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1978,
p. 12. & pp. 119-122.

⁵⁴ Појсов модернистички интегрализам у коме корени енциклопедијска природа Уликса
почива, такође, на удвајању, али оно остаје прикривено. Види Умберто Еко, *Отворено
дјело*, Сарајево, Веселин Маслеша, 1965, превео Ника Милићевић. Отварање проблема ту-
ђег текста чини да се удвајање у Пешчанику прво покаже у свом модернистичком виду
као распадање романескне целине, а затим и у свом постмодерном облику, као интегра-
лизам енциклопедијске прозе.

у исту приповедну раван, а што остаје поетичка привилегија *романескне пукотине*. У *Пешчанику* ће се затећи описи и догађаји који не могу ући у исту причу, „савршена пукотина” како је рекао Киш, отворена је у тој мери да нема ниједног елемента прозе света и вербалног универзума који у њој не би могао бити евоциран. Тако је *Пешчаник* отворио поетички простор у коме постаје могуће реализовати једну смелу замисао. Кишов идеал универзалне форме, који је почетком сездесетих година описао у једном интервјуу:

„Мој идеал је био, и остаје до дана данашњег, књига која ће се моћи читати, осим као књига при првом читању, још и као енциклопедија (Бодлерова, и не само његова, најомилјенија лектира), што ће рећи: у наглом, у вртоглавом смењивању појмова, по законима случаја и азбучног (или неког другог) следа, где се један за другим тискају имена славних људи и њихови животи сведени на меру нужности, животи песника, истраживача, политичара, револуционара, лекара, астронома, итд., боговски измешана са именима биља и њиховом латинском номенклатуром, с именима пустиња и пешчара, с именима богова античких, с именима предела, с именима градова, са прозом света. Успоставити међу њима аналогiju, наћи законе подударности!”⁵⁵

Парадоксални „Ред вожње”, енциклопедијска фигура из *Баште пепела*, корабља смрти и мртвог рукописа, енциклопедијске фигуре *Пешчаника*, каталог сентенција из *Мансарде*, поетички су преведене у један кентаурски идеал⁵⁶ енциклопедијског романа, лексикографске прозе. На пројекту који је Киш објавио након *Пешчаника*, а који је у његовој прози присутан и раније, затећи ће се у српској књижевности низ дела као што су *Речник елемената* Павла Угринова, *Туроти* Боре Ђосића, *Дорћол* Светлане Велмар Јанковић, *Нишчи* Видосава Стевановића, *Како упокојити вампира* Борислава Пекића, пре но што се стигне до романа-лексикона какав је *Хазарски речник* Милорада Павића, а онда и деструкције лексикографског модела, пародије и пастиша енциклопедијске прозе у делима млађих аутора, Светислава Басаре, Ђорђа Писарева, Саве Дамјанова.

⁵⁵ „Сви гени мојих лектира”, *Ното poeticus*, стр. 188.

⁵⁶ Упореди „Кентаурска књижевност”, Петер Слотердијк, *Мислилац на позорници*. Nietzscheov материјализам, Сарајево, Веселин Маслеша, 1990, превео Ранко Сладојевић.