

ISSN 1409-6455



С
У
М

СПИСАНИЕ ЗА УМЕТНОСТ

РАМ, РАМКА, ПУКНАТИНА

Иманентната поетика на
романот на Данило Киш

Александр

Јерков

Сведоци сме на големо распаѓање на сити вредности, рече Андреас Сам пред самиот крај на Градина, Џејел (226)¹. Мислата за распаѓање не ѝ припаѓа на приказната за детството која дотогаш ја раскажуваше. Коментарот е искажан со посебна интонација и не важи само за една конкретна ситуација - завршната раскажувачка рефлексija е посебно значајна бидејќи тоа е оценка на состојбата на работите воопшто².

Само еден миг порано детето Андреас Анди ѝ соопшти на мајка си дека напишало поесна. Во пишувањето на песната (тоа лесно може да се заклучи) тој си ја пронашол својата уметничка судбина. Со тоа повторно е отворено прашањето на самиот роман: дали спомените на детството, потрагата по идентитетот и настојувањето да се разреши - така да го наречеме - проблемот на таткото, се преточени во романот (значи во самиот текст *Градина, Џејел*) токму поради тоа што Анди, излегувајќи од детството, се престори во уметникот Андреас?

Според Валтер Бењамин, од присекавањата се раѓа роман; исходот на *Градина, ѝејел*, Кишовиот роман, роден од присекавањата, претставува прустовски начин на раскажување - приказната завршува таму каде што почнува уметноста. Меѓутоа, раскажувачот го вознемируваат прашањата на кои не се даваат непосредни одговори. Прашањата се израз на сознанијата на раскажувачот и на едно сложено чувство, кое не би можело да се опише само како носталгија или меланхолија, својствена на спомените од сопственото детство, станува збор и за чувствување на потребата за уметничко обликување во кое корените претставуваат естетизацијата на минатото. *Каде исчезнаа од овие сираници сјајните рамки, розовите фијакери, цвеќето што се распаѓа во вазните, се прашува раскажувачот, повикувајќи ги сликите на едно минато време. (226). Каде се возовите? За семејство што живее од железницата и крај неа, возовите претставуваат своевиден симбол на животот - каде е сината светлина од купето на прва класа, зелениот плиш и чипката која се лулее како лепеза? Лирската интонација и поетскиот занес потврдуваат дека раскажувачот и навистина ја пронашол својата поетска судбина. Дали во сјајот на старите позлатени рамови раскажувачот ги гледа семејните слики и спомените од кои се раѓа романот? Сјајот на позлатеното од старите романи за раскажувачот е ист како насмевката на Мона Лиза, а таа насмевка е своевиден топос и претставува една од врвните загатки на уметноста. Загатката на уметноста на крајот на Кишовиот роман *Градина, ѝејел* се јавува како загатка на убавината на рамот.³*

*Позлатеното, вели раскажувачот, од влагите и од наглиците промени на темиралтурата на која била изложена, почна да отпаѓа од рамовите, а со неа и бојата од крилјата на анџелиите-чуvari, од усните на Мона Лиза (226). Отпаѓањето на позлатата е проследено со големо распаѓање на сите вредности што раскажувачот ги објави непосредно пред овој опис. На самиот почеток на *Градина, ѝејел*,*

исто како и на крајот на романот, Андреас Сам се соочува со осипување на сјајната и мазна површина, со сликата на распаѓањето и пропаста, со трошноста и пропаднатоста на нешто што е важно. Кога на почетокот на романот, детето Анди се буди од сонот, мајка му го пречекува со послужовник на кој ја носеше *килибарската боја на сончевите денови, густите концентратни ѓолни со ојојни мириси и сиецимени на новите земји* (8)⁴. И од семејниот послужовник, раскажува раскажувачот, почнаа да отпаѓаат *луштите од површината со никел*, паѓаше тенката, сјајна глазура со која беше обложен (7). Две луштења на сјајната и убава облога, две пропаѓања на блескавата површина како прстен го опфатија целиот роман. Во таа симболична рамка на *Градина, џејел* Андреас Сам ги одредува не само квалитетот и смислата на некогашниот живот и сеќавањата на него, туку и односот на животот и мечтата, јавето и сонот, спомените и пишувањата, и конечно, самата смисла на романескното раскажување.

Значи, раскажувачот на крајот од *Градина, џејел* се прашува каде исчезнаа сјајните рамови од кои отпаднала позлатата и вели: *каде исчезнаа од овие страници?* Кои се тие *страници* од кои исчезнале сјајните рамови, ако тоа не се страниците на самиот роман, страниците што ги напишал Андреас Сам многу години по појавата на неговата прва песна? Бидејќи пред само еден миг од спомнувањето на *овие страници* тој зборуваше за своето пишување, за тоа како со гласот *скриен од возбуда* ја известил својата мајка дека напишал песна. Блискоста на сликата на неговото пишување и спомнувањето на *овие страници* претставува причина повеќе тие да се препознаат како страници на роман што самиот тој ги испишува (225). Местото на кое се гледа отсуството на старите рамови, местото на кое е отсликано пропаѓањето на сјајната позлата, убава и загатлива како насмевката на Мона Лиза, во тој случај го претставува самиот простор на семејниот роман. Дали тогаш позлатата

паднала од рамовите бидејќи спомените не можеле да ја сочуваат, или се загубила во самиот живот, или, пак, позлатата секогаш отпаѓа тогаш кога животот е само литература?

Отпаѓањето на златната облога може да се сфати на повеќе начини. Самиот раскажувач се грижи губењето на позлатата да се претстави на симболичен план, всушност да биде еден вид распаѓање на сите вредности. Во тој процес своја улога има една посебна сила - влагата. На крајот на *Градина*, *Њејел* влагата има митски димензии⁵. Таа се пробива како некоја пра-материја наспроти која треба да се постави семејниот живот. Раскажувачот ја опишува како моќна и таинствена сила, некаков архајски принцип кому ништо не може да му одолее. Шпорето околу кое е собрано семејството не претставува доволно силно средство на цивилизиран живот за да можат да се исушат сидовите на семејниот дом⁶. Иако шпорето еложено со шишарки собирани во шумата, во која, како што раскажува раскажувачот, лебдел духот на неговиот татко, тоа не можело да го сопре пробивањето на влагата, ниту да ги избрише нејзините траги. Симболичното палење на плодовите на шумата преку кое, како во некаков вид обредна метонимија, нескротливиот дух на таткото се принесува на олтарот на шпорето, на семејниот живот, не можело да го намали исконското дејствување на една посилна и постара сила.

Оваа сила, меѓутоа, во прозата на Данило Киш не се среќава прв пат. Влагата во *Мансарда* на сидовите на собата насликала ненадмината глетка во која претставата на митскиот искон и идиличното братство на сите живи суштества се вкрстува со автентичните и прилагодени на латински сентенции испишани на сидот. Собата во поткровјето била слична на *ушробајџа* на оние мали лаѓи *шиџо* се лулеајџи по површинајџа, изгубени во *темнијџе ноќи*, а на нејзините сидови се среќаваат митски искони на мечтата и лаконската поука на колективниот ум. *Влаѓајџа нацрџа на сидовијџе чудесни*

шари на флора и фауна, која цуџи и расџе само во снџиџаџа, вели раскажувачот.(19)⁷. Сликите на раџаџеџо на свеџоџи од џреџраџи-каџа на росаџа на соноџи и зеленоџо јаџе, континентите и чудесните сверови, мастодонти и влекачи, мамути, колибри, диви гулаби и штркови, претставуваат илустрирана порака на општото братство и митското чудо на пријателството од едно ново Евангелие. Секаде по собата, исто така, со нокти по ѕидовите беа испишани лаџински и џрчки сенџенџиџи кон кои, раскажува раскажувачот, се џридрџуваџме како кон Десеџџе Божџи заџоведи и џи изџовараџме во часовиџе на инџтелекџуална криза и Очаџание како молиџџва на очисџџуваџе-џо.(20). Општите вистини го одбележуваат патот на мудроста, традиџиџата и колективниот ум. Сентенџиџите, значи, измешани со митски фрески кои ги насликала безимената рака на влагата, се борат за превласт како двата елементи во Мансардаџа: митот и историџата, нагонот и умот, имаџинаџиџата и разумот, раскажуваџето и рефлексџиџата - исконоџо и сознанието.

Наспроти оваа восхитувачка слика, Мансардаџа го остава раскажувачот во дилема. Нависџџина, се двоуми тоџ на краџот од Мансардаџа, зарем моџаџа Мансарда не е само рамка? До колку таа е само рамка, тогаш, како што се прашува и раскажувачот, таа е рамка, но на шџџо?(105). Со ова прашаџе на усните и со програмскиот повик: ДА СЕ ДЕТРОНИЗИРА МАНСАРДАТА! (106) раскажувачот повторно почнува да пишува. Она што е напишано е рамка за она што раскажувачот постоџано почнува да го пишува, за кое настоџуваџе известува и чии плодови ги дава само во неколку фрагменти, а кои за цело време всушност остануваат ненапишани. Мансардаџа оттаму претставува напишан роман за ненапишаниот роман (Мансардаџа за коџа зборува раскажувачот, неџзиниот несуден писател). Тоа е роман за ненапишаноста, и она што е кажано во него е само рамка на она што во него, а ни на друго место, не може да биде кажано. Она што не може да се каже, тоа не

смее да му се остави на молчењето. Тоа што не може да се каже, тоа се кажува со не-кажување. Она што не може да се преточи во роман, тоа останува како ненапишан роман. *Мансардаиџа*, според тоа, е текст за настанокот на *друџ џексиџ*. Тој *друџ џексиџ*, таа раскажувачка *Мансарда*, скриена во Кишовата *Мансарда*, се создава пред очите на читателот, но не може и да се создаде, бидејќи претставува составен дел на неговото обликување, сознание на раскажувачот и одлука дека тој, како што би рекле феноменолозите, не може да се доведе во *џосџоење*. Според тоа, сосема е во духот на Кишовиот роман да се каже дека се што е напишано во него претставува своевидна *рамка* за она што во него не е напишано. Значи, пишувањето е рамка на ненапишаното, раскажувањето е рамка за премолченото, романот е она место на кое доаѓа *сликаџа џџџо* ја нема.

Рамка - на што? Прашањето би можело, па и би морало да се повтори на крајот на *Градина, џеџел* како - рамка, но за што?⁸ Општото пропаѓање на вредноста одекнува како епохална објава на нихилизмот со која раскажувачот на *Градина, џеџел* се одделува од својата приказна. Во приказната е оживеан светот на детството во кое, најпосле, помеѓу митската фигура на таткото и сликата на семејниот живот го пронашол својот идентитет во пишувањето песни, во уметничката судбина. Со тоа не е отворен пат што низ среќа и радост ја откупува трагедијата на животот, туку и се отвора простор во кој може да се изрази уметничкото сознание. Пропаѓаат сите вредности, се губи сјајот и се симнува позлатата, исчезнува насмевката на Мона Лиза, а останува само уметничкиот запис. Пресекавањето е рамката за *она* за што треба да се сетиме, свеста за минатото детство претставува рамка во која треба да се најде сликата на *она* што навистина се случило во детството. *Она* што постоело во детството, тоа во романескниот ум може да се освести само на таков начин што најнакрај останува како свест за пропаѓањето на сите вредности - бидејќи *она* што претставува вредност, тоа не може да се

сочува во свеста, во присекавањето, во пишувањето, тоа е самиот предмет, самото суштество кое во секој од овие процеси неминовно пропаѓа и исчезнува. Романот е рамка на пропаѓањето што се нарекува живот, одење во неврат што се гледа тогаш кога сè што било, засекогаш поминало, така што никогаш повеќе не се враќа. За она што никогаш нема да се врати, нема ни последна надеж, нема ни последно настојување трагедијата на животот да се откупи од вечноста, настојување кое претставува вера во Бога.

Стравот од Бог, Анди на мигови го губеше во сонот додека неговата сонлива душа им се препушташе на чистите желби ѝ ги вкусуваше плодовите на мечтата, сето она што реалноста и го ускратуваше на детската душа. *Ослободено од скрупулиите на секојдневниот морал, свесен за својата нишпoжност, во сонот дури ми исчезнуваше и ситравот од Бога, вели раскажувачот, сакав да ја ѝлаштам цената за мојот скорешен ѝекол, сакав, едноствано кажано, да го живеам својот живоѝ, својот надживоѝ, макар и во сон. Знаев дека нема да усѝеам да го измамам мојот анѝел-чувар, бидејќи ѝтој сѝе заедно со мене и ѝи бележи во своѝите книѝи за двојно книѝоводствo извешѝаѝиѝе за моеѝо однесување, но се задоволив со факѝиот дека неѝовойо ѝприсусѝиво во сонот сѝана сосема ѝодносливо, а неѝовойо ѝеѝоѝење одвај чујно.* (215).

Ангелот-чувар забележува сè што му се случува на детето Андреас Сам, но и раскажувачот Андреас Сам, многу години откако ја пишува својата прва песна, бележи што се случувало со него додека бил дете. Раскажувачот на *Градина, ѝеѝел*, според тоа, дополнително постапува како ангелот-чувар и ниту нему ништо не може да му избега. Неговиот текст претставува плод на удвојување во кој, она за што се зборува како за реалност и искуство, се појавува како книжевен свет и имажинација. Романот е книговодство во кое се удвојуваат светот и визијата, убавината, чувствителноста и спомените, минливоста на светот на животот и трајноста на умет-

ничкото дело. Романот е плод на двојното книговодство во кој, од една страна протекува животот во неврат, а од друга, се создава уметнички текст што засекогаш останува.

Кога паѓа позлатеното од рамовите, паѓа и златната боја од крилјата на ангелите-чувари. Оваа извонредна слика, секако дека може да се интерпретира на повеќе начини. Еден од нив е дека двојното книговодство може да се сфати како процес што, кога треба да го зафати минатото, во онаа друга колона, што е колона на раскажувањето, сведочи за пропаѓањето на сите вредности. Поради незапирливото пропаѓање на сè, отпаѓа и позлатата од крилјата на ангелите, како што паѓа и од рамката во која е сместена семејната слика. Рамката не може да ја задржи реалноста на минатото; она што еднаш ќе помине, засекогаш пропаѓа.

Забелешката на раскажувачот според која *Градина, ѝејел* несакајќи станала роман за таткото, обиколена е со непосредни обраќања кон читателот.⁹ Тие обраќања се, во некоја рака, како онаа свест што доаѓала во сонот на Анди. Имено, во часовите кога илузијата дека во сонот го доживува она што го посакувал на јаве, била најсилна, во Андиевиот сон одекнува мислата, како злобно ехо на свеста за сонот - *Јас ова го сонувам. ЈАС ОВА ГО СОНУВАМ.* (217). Ако таа мисла ги прекинала ноќните мори, таа ги одземала и ноќните задоволства, оние радости што реалниот живот ги ускрапувал, а сонот можел да ги подари. Во сонот ништо не е реално, а во приказната за детството ништо не може да биде зачувано, освен приказната. Раскажувањето зависи од раскажувачката волја, додека сонот зависи од спонтаната измама на сетилата и умртвеноста на чувството дека не се живее реалниот живот. Раскажувачката самосвест, очигледна во коментарите за тоа во што се претвора романот, ја врамува илузијата на автентичноста и непосредноста на расказот. Оној миг кога раскажувачот ја презема доминантната улога во расказот, така што почнува да го коментира сопственото раскажу-

вање, расказот не може да продолжи сè додека во него одекнува мислата дека сето тоа само го сонува. Расказот е фатен во рамките на раскажувачката свест, и тоа е всушност она што недостасува во самата раскажувачка свест, *она* што останува вон поетската рамка. Раскажувачот, свесен за своето пишување мора да ја преземе одговорноста на романескната трага на своите спомени. Тогаш раскажувањето не зависи толку од спомените, колку од волјата на раскажувачот. Па сепак, расказот не постои како раскажувачка волја, како волја за раскажување. Во *йоејскај волја за раскажување*, што е *йоејска волја за раскажувачка моќ*, се чувствува отсуство на приказната. Во раскажувањето преостанува *она* што од нејзиното отсуство може да го покаже описот на празнината, рамката на отсуството. Поетиката е отсуство на приказната, а приказната за поетиката е приказна за отсуство на раскажаното.¹⁰ Ирониската перспектива на романот, на големо е потврдена на внатрешните скали на спомените, поетската самосвест да се доградува како недовршена форма на романот.

Иако сликата на таткото е најсилната проекција на потрагата по идентитетот, таткото не е главен јунак на *Градина, ѝејел* во вообичаената смисла на зборот. Тој е метафора на раскажувачката потрага. *Крадам од романој мориња, којна, неба, о, слободо! О, ѝајко мој!* (224). Таткото така станува симбол на сè, но крај него се главните јунаци и раскажувачот Андреас Сам, и детето Анди, бидејќи во тој триаголник, како во Светото Тројство постои она што е основна смисла на романескната потрага, вдлабочување и присекавање од кое се раѓа романот, иако раскажувањето во него е осудено на судбината на нацртана рамка. Кога вели дека романот се претвора во приказна за таткото, раскажувачот всушност зборува за тоа како раскажувањето не е определено со авторскиот план, што доследно се спроведува, туку приказната самата си оди по својот тек. Значи, раскажувачот ја покажува разликата помеѓу планот на раска-

жувањето и спонтаното насочување на приказната. Разделувањето на раскажувачката волја од стихијата на спомените ја запира приказната на границата на поетската самосвест. Кога Кишовиот роман во потполност би бил препуштен на поетската самосвест, тогаш Андреас Сам би морал да признае дека незавршената трансформација од спомените на детството, до романот за таткото, е плод на неговата раскажувачка волја. Поради тоа, оној миг кога раскажувачката самосвест ќе почне толку да се засилува, што ќе се постави прашањето на спонтаноста на спомените и нужноста на нивното потчинување на романескниот ум, во тој миг натамошното раскажување во извесна смисла е невозможно: или треба да следи откажување од раскажувачката и поетска самосвест, или од спонтаноста на спомените што раскажувањето треба да ги сочува. Сведоци сме на пропаѓањето на сите вредности, вели раскажувачот, и како со тоа да сака да каже дека вредноста на спонтаните спомени не може да опстане ни во раскажувањето. Тогаш кога ја пишува својата прва песна, раскажувачот знае дека го пронашол пишувањето, но свеста за пишување повеќе не дозволува она за кое се пишува да остане на рамништето на спонтаното присеќавање. Свеста за пишувањето се поставува како ултимативен поетски хоризонт на кој романот мора да се определи помеѓу волјата на раскажувачот и она што останува во минатото, она што во спомените е стварност.

Престорувајќи се во ликот на уметникот, Андреас Сам мора од светот на спомените кои ги повикува, да зачекори во светот на уметноста што мора да го создава самиот, за да може од јунакот на сопственото детство, да се престори во уметник кој го создава тоа детство. Андиевата потрага по таткото и вистината на сопствените присетувања би се престорила во Андреасово дополнително уметничко измислување на тоа детство. Светот на детството е ограничен со уметничката самосвест. Кога ќе стане уметник, кога повеќе нема да биде Анди, за подоцна да стане Андреас Сам, тој повеќе нема

право на себе и на сопствената вистина. Единствена негова вистина може да биде вистината на уметноста на раскажувањето. За да продолжи да зборува, раскажувачот би морал да ја надмине вистината на која се сеќава и на своето раскажување да му ја подари нужната форма на роман - завршен роман. Тој би станал автор на сопствената приказна, неговото раскажување би имало цврсто одредена поетика. Поетското осмислување на *Градина, ѝејел* поради тоа оди само до оваа граница, која обезбедува поетската самосвест на романот да не биде слична со раскажувачката самосвест на главниот јунак. Кишовиот раскажувач во *Градина, ѝејел* не смее да завладее со целокупното раскажување за да не го изгуби своето автентично детство, онака како што и самиот се губи во свеста за сонот.

Незавршениот роман за таткото претставува рамка на незавршениот роман за детството, додека, гледајќи во друг правец, романот за детството е рамка за приказната за таткото. Запирањето на приказната за детството во мигот кога е напишана првата песна, јасно зборува дека тоа истовремено е и симболичен крај на детството. Мечтата, која го исполнувала светот на едно дете, се престорила во текст. По описот на инспирацијата и занесот во кој се родила првата песна, се наведуваат зборовите на песната. Меѓутоа, песна во романот нема. Наместо неа, раскажувачот ги бележи нејзините траги, остатоци. Романот претставува рамка во која таа се сместува, но нејзиното настојување истовремено претставува и рамка во која се раѓа романот. *А, еве, целата ѝаа лирска и фантистична балада, ѝаа автентично ремек-дело на вдохновеност се состои од овие неколку зборови распоредени во идеален и нејовторлив распоред: корален сируд, миџ, вечност, лисџ, и од еден сосема неразбирлив и ѝаинсџ-вен збор: ѝлумасерија, вели раскажувачот. (225)¹¹.*

Самата песна претставува ремек-дело, не поради зборовите што ги содржи, туку поради идеалниот и неповторлив однос и распоред по кој тие се дадени. Иако сега се знае што е поезијата, во

Градина, Џејел сепак, сè уште не се гледа самата песна. Тука останал само *коменџароџи* за *јеснаџа*. Коментарот за песната, коментарот за приказната за таткото, коментарот за носталгичните мигови во кои се раѓа уметничката мечта, коментарот за присеќавањето, во кои е зачната приказната за едно детство и потрагата по идентитетот: таму каде што треба да биде приказната, романот, песната, останува - *коменџароџи*. Коментарот објавува што значи самата поезија, но тука ја нема самата песна; коментарот ја објавува приказната, романот, смислата на целината на присеќавањето, но *она* што е објавено не е присутно, така што би било тука, туку е присутно така што се коментира *она* што го нема.

Гледно од најопштата поетска перспектива, романот на Киш претставува роман на отсуството, коментар на она што треба да биде, но кое што постои дотолку што го покажува неговото распаѓање, отсуство, недостаток. *Градина, Џејел* е рамка од која паѓа позлатата, таа е *рамка* - на *иџио*? *Она* што е слика, во романот се гледа само како место на кое сликите треба да дојдат.

Местото на кое сликата треба да дојде, местото на кое треба да биде сликата, таа *јукнаџина* е само суштетсво на *враменосџа*. Таа е - *романескнен јасџаџиру*. Паспатруто е, вели Дерида, една рамка во рамката.¹² *А иџио вооџиџио јреџисџавува една рамка*, додава тој нешто потоа, веќе загледан во Хегел и Хајдегер, за овде да ѝ пријде на фигурата *рамка во рамкаџа*, односно *круџ во круџоџи*.¹³ Оној што зборува за кругот, мора и самиот да опише круг, смета Дерида. И Кишовиот раскажувач, зборувајќи за рамката, опишува рамка. Таму каде што се зборува за рамот и за рамката, и рамот и рамката веќе се романескно врамени. А помеѓу две рамки се појавува уште дна романескна *јукнаџина* Утврдувајќи го отсуството, раскажувачкиот коментар овозможува приказна за *она* што е отсутно. *Тоа* е смислата и моќта на романескното врамјување, *џоа* е поетската рамка на приказната и на раскажувањето.

Раскажувачката рефлексija, и тогаш кога е раскажана, не е иста како раскажувањето. Тоа е раскажување кое е запрено во еден поетски акт¹⁴. Тоа што е филозофско ја затвора уметноста во еден круг, вели Дерида¹⁵, за што овде може да се додаде - она што е поетско го затвора раскажувањето во еден круг, всушност тоа ја *врамува* приказната. Врамугањето на кругот, заокружувањето на рамката, тоа се процеси во кои од едното се поаѓа кон *Другото*, така што до *Другото* се стигнува на сосема поинаков начин.¹⁶

Според тоа, во времевата рамка се појавува смислата на литературата. Андреасовата приказна за тоа како ја напишал песната, опишувањето на занесот и на самата песна, кои ги претставуваат поетовите скриени присекавања и крајот на детството, исто така ја откриваат смислата на книжевноста. Кишовиот роман *Градина*, Џејел пред читателот го поставува она што ја претставува самата книжевност, уметничкото битие на романот, песната и поезијата, тогаш кога се одредува статусот на таткото во приказната.

Неговото описување, неговото месечарство, неговото мисионерство, сите поими, лишени од земното и, ако сакаме, од раскажувачкиот контекст, се крилива материја како сониште, пред сè одбележана со своите примордијални негативни својства, сето што ситанува некако густо, тешко ткаење, материја со сосема непозната и специфична тежина. Пред неа паѓаат во сенка себичните истории, оние за мојата мајка, за мојата сестра и за мене самиот, историите на годишните времиња и пейзажи. Сите тие приказни одбележани со заумни знаци и одреден појасвесен контекст ситануваат второстепеност како историски факти за чија судбина повеќе не се грижаме: ќе ги забележиме без истање, во која било миг. (133).

Густото, тешко ткаење претставува симболичен опис на самото битие на литературата, она што ќе проговори како татково-то отсуство. Нешто подоцна следи еден од највпечатливите поетски

пасажи на современата српска книжевност кој, исто така, се однесува на таткото.

Неговата мокна појава, неговите авиоритети, па дури и неговото име, неговите славни реквизити, беа доволни да ја потпираат приказната во цврсти рамки, паа приказна која врие како грозје во буриња, паа приказна во која овошјето полека гние, згазено од нозете, ситолчено со пресата на сомението, отоварено со своите сокови и со сонцето. Сега пак потпирача обраќа, истече виното на приказната, душата на овошјето, и го нема тој бог што ќе го врати во машината, што ќе го набие во приказната и што ќе го сие во кристална чаша. О, паа златно-црвена течност, паа бајка, тоа алкохолно испарување, о, судбино! Не сакам да боџулам, не сакам да се жалам од живоите. Значи, ќе ги собирам на кујните тие разгледници, паа епоха полна со ситарински сјај и романсика, ќе ги измешам своите карти, поттоа ќе ги развијам во пасијанс за чистаелиите кои сакаат да играат пасијанс и кои ја сакаат појката и дреливите бои на вртоглавицата.

Она што ја држеше приказната во рамките исчезна, но она каде што се изли виното на приказната, тоа и понатаму е самиот роман, а мигот на пукањето, џукнајтината, одбележана со коментари и поетски искази, го претставува самото вратување: таму каде што повеќе приказни не можат да се соберат во својата рамка, каде што не можат да се внесат во својата кристална раскажувачка форма, таму се сите овие објави, таму се конечно, бидејќи перспективата е изменета. Таков е целиот роман на Данило Киш. Затоа неговиот роман не се чита само како лирска проза без конкуренција во српската книжевност, туку и како поетска лирика во која се објавува смислата на литературата, чистата литература, литературниот Апсолут. Помеѓу поетиката и приказната, помеѓу џукнајтината и литературната слика, Кишовата проза ги обединува вредностите на раскажувањето и поетската рефлексја.

Да ја раскажеме како кај сѝарииѝе добри иѝисаиѝели, вели раскажувачот на Градина, иѝеѝел на едно место, ѝубовнаиѝа аванѝура на нашиоѝи јунак (слободно можеме иѝака да го наречеме, иѝа иѝој се уиѝиѝе не е нашиоѝи иѝаиѝко), да ја раскажеме онака како иѝиѝо знаеме и умееме, онака како иѝиѝо сме ја слушнале од друѝи, иѝосѝиѝојано свесни за факѝиѝоѝи дека никоѝаиѝ нема да ја дознаеме целаиѝа висѝиѝина, иѝуку дека ќе мораме иѝонекоѝаиѝ да се иѝоѝиѝираме на кажуваѝаиѝа на несиѝурни сведоѝи. (171).

Изворот на раскажувачката приказна не е целаиѝа висѝиѝина, туку кажуваѝаиѝа на несиѝурни сведоѝи. Кога раскажувачот подоцна ќе каже дека сме сведоѝи на распаѝаѝето на сите вредности, се поставува прашаѝето: како ќе дејствува тоа врз оваа изјава за несиѝурноста на другите како сведоѝи? Зар не е сомнежот во сведочеѝето на другите доволен за да се постави прашаѝето за сигурноста на сопственото сведочеѝе? Гледајќи дека од поминатото детство останала уште рамката на спомените и присеѝаваѝата, една романескна рамка од која отпаѝа позлатата, раскажувачот индиректно го доведува во прашаѝе она за што се сеѝава. Ниту она што самиот го доживеал и за кое е најповикан да сведочи, ни сведочеѝето за самиот себе веќе не е сигурно во секој поглед. И во таквите сведочеѝа е изгубено она што е најважно, самата слика, а зачувана е рамката, спомените.

Откако таткото исчезна, стана очигледно распаѝаѝето на приказната, па татковото исчезнување претставува вовед во онаа конечна оценка за распаѝаѝето на сите вредности. Меѝутоа, распаѝаѝето на приказната, само по себе, ја доведува во прашаѝе сигурноста на сведочеѝето. Затоа раскажувачот најсигурно сведочи тогаш кога се прашува за сопственото раскажување, тогаш кога ги коментира своите спомени и процесот во кој, од присеѝаваѝето, се раѝа романот. Будејќи се од раскажуваѝето Андреас Сам, според тоа, ја согледува несиѝурноста на присеѝаваѝето, но бидејќи него-

вото присеќавање е преточено во раскажување, тогаш тој не може да ја предвиди несигурноста на раскажувањето. Будењето од раскажувачкиот сон (*јас сонувам*) е престорено во - *јас раскажувам*. Тоа го воведува Андреас Сам во состојба на нова раскажувачка несигурност. Поради несигурноста на сведочењето и несигурноста на раскажувањето се јавуваат сите позначајни поетски дилеми. Гледано од овој агол би можело да се каже дека нивната последица е поетската сублимација на духот на несигурноста во романот *Градина, џејел*.

Несигурноста е од голема важност за обликувањето на светот на спомените во *Градина, џејел*. Тоа е квалитет на минатото што не смее да се изгуби. Затоа поетската сублимација обезбедува раскажувачкиот облик на романот да ја поддржи една од основните естетски својства на приказната што се раскажува во него. Несигурноста претставува антрополошка константа која има пресудна улога во одредувањето на емотивната боја и сентименталната вредност на светот и на животот. Несигурноста е основната Андиева карактеристика и таа само малку е прикриена со некои негови *подвизи* или со односот кон другите ликови. Всушност, дури пишувањето на песната го претставува мигот кога тој, иако во смртен страв, потврдува дека неговиот идентитет е поддржан од нешто преку кое тој самиот се изразува.

Будењето од присеќавањето и раскажувањето, занчи, не го затекнува раскажувачот на *Градихна, џејел* уверен во поетската извесност на романескното обликување. На поетските дилеми им се дава конечен изглед на пропаднатост, кршливо битие на споменот, неповторливост на едно далечно и убаво минато, кое засекогаш е загубено. Уживањето во будењето, кога мајката влегува во Андиевиот детски свет, внесувајќи го стариот послужовник со примероци од другите светови, во добар дел потекнува и од извесноста на семејниот живот, кој овде продолжува. Раскажувачката самосвест, меѓу-

тоа, отвора нови полиња на неизвесности, па будењето од светот на спомените, поетската сума на искуства на раскажувањата во *Градина, њејел*, значи кулминација на поетските дилеми.

Мислата за распаѓањето на сите вредности, во чија сенка останува секоја оценка на она што преостанува во присеќавањето од кое се развива романот, е определена и со поетската смисла на раскажувачките дилеми. До колку, по сомневањата за распаѓањето на приказната, во недоволноста на спомените и недофатливоста на светот на детството, по мислите за распаѓањето на сите вредности, би продолжил да раскажува, Андреас Сам би морал да го вообликува романот со поетски дилеми, а не со понирање во минатото и со сентиментална работа на присеќавањето.¹⁷ Обликот на романот којшто е одреден со поетски дилеми не само што е фрагментарен и за цело време самиот себе се доведува во прашање, туку и го оневозможува пристапот кон оној далечен и дамнешен, изгубен свет. Затоа, откако поетските дилеми се појавија на романескниот хоризонт како сублимација на несигурноста, својствена на светот во *Градина, њејел*, се јави потреба од нова форма на романот; до колку таа нема да се престори во мисла за распаѓањето на приказната; потребна е некоја сигурна потпора, некаква нова цврста раскажувачка точка од која може да продолжи романескното ткаење. Поетските дилеми, својствени на *Градина, њејел* поради тоа во следниот Кишов роман (*Песочник*) прераснуваат во своевидна драма со романескна форма. Сè до крајот на *Песочник* расте поетската и формалната напнатост, за дури таму, во еден документ, романот да го открива својот премолчен бедем. Токму затоа што на својот исход се потпира дури на крајот, *Песочник* е сиот одреден со романескна неизвесност. Ако раскажувањето почнеше со писмото дадено на крајот на романот, тогаш приказната би морала да биде цврсто заснована и доследно изведена реконструкција на еден свет. Вака, крајот на *Песочник*

претставува потврда дека постои сигурен исход на романот, за да ги обедини во нешто што сепак не станува романескна целина.

На самиот почеток на Кишовиот *Песочник* неизвесноста веќе е на својот врв. Овде ја нема дури ни основната извесност на перцепцијата - дека она што се гледа е она што е видено¹⁸. Додека Андиевата несигурност имаше семејна рамка - постоеше некаква социјална заштитеност со семјството - почетокот на *Песочник* сведочи за самото суштетство на потполната неизвесност, самракот на перцепцијата и идентитетот. Кишовиот раскажувач во *Песочник* на почетокот на *Пролог* гледа како *ирејерењето на сенките ги изобличува рабовите на предметите и целата иреспорија ирејери, ирејки се или смалувајќи се, па хоризонталите и вертикалите се пресекуваат во повеќе точки, сосема нејасно и збркано, но по некој повисок ред* (11).¹⁹ Кога ги отвора очите во овој свет, раскажувачот веќе не го затекнува јасно уредениот еуклидовски свет и картезијанската оптика, туку го дочекува непозната реалност во која владеат нови, тешко разбирливи правила.

Окоето бавно се навикнува на полумракот, на залулеаната иреспорија без јасните контури на ирејерливите сенки. Привлечен од пламенот, погледот се насочува кон ламбата, на таа единствена светла точка во големиот мрак на собата. Се насочува кон неа како заскијана мува и се заира на тој единствен извор на светлина, што ирејери како некоја далечна, случајна звезда. (12)

Окото на раскажувачот мора да продре во оваа темнина, неговиот поглед штотуку треба да ги завладее предметите, скриени во темнината за да се стапне во некој свет во кој треба да се раскажува.²⁰

Во одајата во која се лулее несигурното светло на некоја ламба, Кишовиот раскажувач се соочува со работи што го окружуваат²¹ Крај ламбата стојат хартија за писма, весници и книги. Меѓутоа, чудото на видението веќе е тука: играта на обликот и поза-

дината во гештALT-тестот каде што два симетрични ликови се така поставени што белината помеѓу нив претставува вазна или песочен часовник, прави раскажувачот да мора да го објави мигот во кој *духот му припекнува на помот на околото* (14)²². Бидејќи окото не знае што гледа освен до колку духот не одреди што е тоа што окото го гледа, што е обликот, а што е позадината, спознанието на виденото е во власта на духот. Освен сликата за зрната време кои истекуваат и она кружење кое настапува кога песочниот часовник ќе се заврти, тука се и двата соочени ликови *предвоените Јас* (162): раскажувачот кој на крајот од секоја потрага се здогледува самиот себе.

Се слуша удирање на брановите на ноќта во пристигниите на чамецот-соба, стои на самиот почеток на Кишовиот роман (11). Зарем не треба венаш да се постави прашањето каде плови овој кршлив кораб од *Прологот*, по какви води на животот се движи и чека ли некаде некое пристаниште на него? Тој чамец мора да ја сподели судбината на човештвото и на историјата, но какви се ликовите на историските процеси и човековата улога во нив, кои се појавуваат на хоризонтот на *Песочникот*?

Што претставуваат сите најори на човештвото, сè она што се нарекува историја, цивилизација, сè она што човекој го прави и што го прави човекој, што е сè што тоа освен залуден обид на човекој да му се спроведат на асурдој на сеопшто умирање, па божем да го осмисли тоа умирање, како да може смртта да се осмисли, како да може да ѝ се даде поинакво значење и поинаква смисла освен онаа што ја има (162-163).

Во *Забележителните на еден лудак*, во една од трите расказни нитки кои се провлекуваат и преплетуваат низ *Песочник*, тече дијалогот на Е. С. со самиот себе за смислата на постоењето и на судбината на секој напор за да се надвлее мачнината на егзистенцијата. Соочен со светот што не може да прифати лирски резултати со логични операции²³, во кој чудесното мора да се преведе во други

категории²³, Кишовиот Е. С. го штити својот идентитет така што се откажува од правилата на таквата реалност. Затоа тој во *Забелешкиите на еден лудак*, пред крајот на самата книга може да направи осврт на сиот свој живот, необичен и чуден, па вели:

Живеев поубаво и побогато од вас, благодарјќи му на страдањето, ја сакам и да отидам во смртта досвојено, како што тоа му прилега на тој голем миџ, по кој претставува секако досвоено и секаква величественост. Мојот труп ќе биде мојот кораб, а мојата смрт долго пловее по брановите на вечността. Ништо во ништоста. И што би можел да и го својственавам на ништоста освен овој мој кораб, во кој сакам да собирам сè што ми беше блиско, луѓето, истините, сверките и расветленијата, сејко она што го носам во моето око и во моето срце во припадниот кораб на моето тело и на мојата душа. Сакам сејко што да го имам крај себе, во смртта, како фараоните во величествениот мир на своите гробници, сакам сè да биде онакво какво што беше и пред што: во вечността да ми пејат истините. Сакам Хароновите кораб да го заменам со некаков друг, помалку безнадежен и помалку љуст, незамисливата празнина на вечността да ја оилемам со горчливите земни превии, оние што никнуваат од човековото срце, глумата празнина на вечността да ја оилемам со кукањето на кукавицата и пеењето на ластовичката. Јас само ја развигаа горчлива љовска метафора, ја развигасо и доследно, до крај, до консеквенциите кои расветлаат од сонот во јавето (и обртно), од луцидност во махиналност (и обртно), кои преминуваат од живој во смрт, како да нема меѓи, и обртно, од смрт во вечност, како што да не е љовно исто. (280-281).

Мојот труп ќе биде мојот кораб, вели јунакот, кораб за едно пловење по брановите на вечността како кога ништото плови по ништожноста. Горчливата метафора е развиена до крај, во неа ликот на смртта станува лик на текстот кај кого се вселила идејата

за ништотијата во која нема ништо. Хароновитот кораб е заменет со еден вид Ноев кораб во срцето, смртното тело и животот што засекогаш престанал, се надоместени со фараонското чување на трупот и сето она што му припаѓало на животот. Во Ноевиот кораб сè се собира како во некаква *завейна енциклопедија* и тоа се собира во животот за идниот живот. Во *фараонската енциклопедија* на гробницата, како во обратен лик на Ноевиот ковчег, сè се собира и се чува во смртта за вечниот живот.

Каква е, согледана како овој кораб од крајот на *Песочник*, патеката по која се движи коработ-соба во која е затворен светот на почетокот на романот? Ноевиот кораб содржи знаци за целиот живот, но тоа не се атрибуирани јазични знаци во чии замки животот и реалноста стануваат далечна и туѓа јазична сенка. Зад Е. С., чиј труп е неговиот кораб на смртта, *ќе остане материјален хербариум*, белешки или писма, *а што друго е тоа, освен онаа збусната идеја која веќе се материјализирала: материјализиран живот, мала, тајна, нишпозна човечка победа над големота, вечна и божествена нишпозност*. (282)

Од редот на вознеми, таа иронична енциклопедија од Кишовата Градина, *џејел*, стигна Е. С. до една нова енциклопедиска слика, слика на Ноевиот кораб и материјализираниот живот, кој во белешките, писмата и хербариумот останува само за може пред ништотијата да се каже дека - не е сè умрено.²⁵

Можеби тоа ќе биде мојот син, кој еден ден ќе ги објави пред светот сите мои белешки и сите мои хербариуми со џанонските расветлија (и тоа недовршено и несовршено, како и сè што е човечко). (282).

Со тоа е назначен идентитетот на оној што *Белешките на еден лудак*, исто како и *Сликите од џапувањето* (како своевиден хербариум), и *Испражната џосајка*, и *Пролог* и *Писмо или Содржина*, ги сместува во исти корици, ги престорува во една целина.

Техниката на пронајдениот ракопис, објавувањето на белешките, писмата и хербариумите, се вкрстија на крајот на *Песочник* со нов проект на енциклопедизам, кораб што патува кон еден залив што чека на крајот на животот. Коработ, спроед тоа, не е само труп, ниту кораб-соба, туку целиот текст на романот кој е приреден и издаден, исто како што и посакуваше претсмртната волја на Е. С.²⁶ *Коработ* на *романот*, додека плови кон смртта и вечноста, го движат веслата на белешките, сликите и истрагата, а приказната се раситнува во низи од сиви фрагменти. Во *сликиите* на техниките, описот ги исклучува случувањата, *белешкиите* на случувањата се пренесуваат во еден универзален план на шпекулациите на Е. С.²⁷, а *испираниите* на случувањата се растворува во бесконечниот преглед на деталите. Од светот на Кишовиот *Песочник* исчезнаа поврзаните описи што ја обликуваат позадината на дејството, но исчезнаа и случувањата чии фрагменти ја конструираат тенката нитка на приказната.

Истражната постапка на *Песочник* на Данило Киш може да се спореди со романот *Инквизицориум* од Робер Пенже²⁸. Во овој роман, на еден уморен старец, кој работел како слуга во едно аристократско семејство иследниците му поставуваат прашања, на кои тој одговара. Меѓутоа, тие одговори не се мотивирани од карактерот на овој книжевен лик, односно од природата на истрагата, на која тој е подложен. На прашањата старецот одговара со непрегледно множество податоци кои ниту едно искуство не би можело да ги оправда. Очигледно, пред читателот не е поставен никаков запис на истражна постапка, туку една посебна раскажувачка стратегија. Старецот би можел да ги даде овие одговори единствено до колку пред себе би имал некои дамнешни Балзакови белешки во врска со низата ненапишани романи во кои се раскажува за животот на газдите на старецот и средината на која ѝ припаѓале, односно за слугата чиј лик рефлектира некои други аспекти на општествениот

живот. Сиот тој материјал што Пенже го насобра не може да се поврзе во една целина, дури ни со посебно спроведена истрага. Дали поради тоа што почнале да недостасуваат приказни во кои би можела да се опише таа реалистична содржина?

Интригата на Пенжеовиот роман е злосторство кое се истражува. Злосторството и истрагата, меѓутоа, ја немаат силата на општествената деструкција поради која би се распаднала традиционалната слика на светот што ја сугерира романот до колку во него би се натрупале балзаковите детали и описи. Балзаковите манири можат да се имитираат, писателот исто така може да се присети како во едно надживеано милје да ги внесе трагите на новото време, но епохалните предизвици на поетиката не можат да се отргнат од романескната свест бидејќи, како што вели Гросфогел, *нију еден современ роман ја нема тѝаа моќ да ги поѝтори преѝходниѝе модели - дури ни оние од деветѝнаесетѝиот век: висѝиниѝе кај чиѝаѝтелот се променија; неговатѝа реакција мора да биде поинаква. Дури и кога тѝаквиот роман тѝврди некаква висѝина или сознание, висѝинатѝа е веќе познаѝа во миѝот на нејизниот изнесување и тѝаа нема никаква вредност.*²⁹

Преобликувањето на балзаковиот опис во *Инквизицииу-мои*, што претставува пример за т.н. *нов роман*³⁰, на сликата на општествената реалност и ги одзема последичните врски на кои инсистира реалистичниот роман. Одговорите на старецот одвај да се поврзани, а нивното натрупување, наспроти развивањето на поединечните нитки на приказната, ја укинуваат можноста тие да се реинтегрираат. Новиот роман го менува општествениот статус на јунакот и на сликата на општествената реалност ѝ ја одзема миметичката мотивација. Од нужен сведок, јунакот станува медијатор на наративната стратегија. Наместо идентитетот на животот и на искуството да зборуваат за сликата на светот, искуството на животот е потчинето на улогата на раскажувачот, на известувачот, на

испитаникот, па манипулирањето со оваа улога станува доминантно. Романот со општествената реалност веќе не е врзан тематски, туку поетски. Означувачкото теме станува означено со постапката: описот на граѓанскиот живот сега е предмет на раскажувањето. Не се сведочи за самиот живот, туку за неговото опишување.

Зборувајќи поинаку, Пенжеовиот *Инквизиџориум* дејствува како една низа од спомени на Балзаковиот роман за животот во граѓанскиот свет во т.н. добро општество³¹. Зафатено со вртлогот на поетиката на новиот роман, сеќавањето станува граѓа за демонстрирање на нова поетска сила, додека раскажувањето порано претставуваше невидлива позадина на која се оформува поетиката на раскажувањето. Новиот поетски систем посредува на романескната вистина на новиот роман: додека реалистичното раскажување не може без она важно значење за кое сведокот треба да посредува, на новиот роман секое искуство и знаење се само повод да ја искаже својата оформена моќ.

Кишовиот роман грижливо го гради својот однос кон традицијата на француската и на светската книжевност; врските со францускиот т.н. *нов роман* се важни и лесно воочливи. Меѓутоа, не смеат да се испуштат од предвид многу разлики помеѓу Кишовиот и Пенжеовиот стил. Посебно треба да се истакне Кишовата збиеност и убедливост, економијата на мотивот и нивната лирска сенка. Сепак, наспроти тоа, на *Испиражната поетика* и на *Песочник* им е својствена раскажувачката стратегија на Пенжеовиот *Инквизиџориум*³². Затоа размислувањата за односот на т.н. *нов роман* и балзаковиот опис важат како *mutatis mutandis* и за *Песочник*, додека стратегијата на разложувањето на романескната целина, во која деталите и натрупаната општествена граѓа повеќе не можат да се обединат, се едно од основните обележја на Кишовиот роман. Кишовата *горчлива поетска метафора* битно ги надминува поетските резултати на новиот роман. Не само што во *Песочник* се преис-

питува репертоарот на новиот роман (да кажеме стратегијата на описот во *слики*, стратегијата на интроспекцијата во *белешки*, што значи поетските карактеристики на романескната проза, на пример, на Роб Грие и Натали Сарот), туку Киш трага по еден нов интегрален вид на раскажување. Тоа е аналитички облик на интегралност во кој се менуваат различни постапки, за на крајот, сите да мораат да се ускладат, но не и да се обединат. Станува збор за потрага по еден вид покомпетентен раскажувачки облик.

Освен поетската сила на раскинувањето на функционалните и каузалните врски на балзаковиот опис и на реалистичното уредување на светот, истражната постапка во *Песочник* е врамена во поинакви текови на романот. Во светот на *Белешки* и *Слики од истражувањето*, *Испрашната постапка* ја истакнува атмосферата на несигурност и неможност човекот да се оправда пред неоснованите обвинувања на една демонизирана заедница. Војната е насилство кое не може да се смири со одговорите на прашањата што ги поставува бездушната власт. Кишовиот јунак е виновник без вина, неговата вина е докажана уште пред да почне постапката. Во детекциите кон кои е склон францускиот нов роман, тие исто така најчесто се залудни и извртени, како на пример кај Роб Грие. Киш внесе општествена димензија која новиот роман не би ја сметал како поетски прифатлива: истражната постапка може историски да се верификува со слика на нацистичкото утврдување на *вина*³³. Виновен без вина, Кишовиот јунак е во свет во кој е поставена мрежа од која не може да се побегне. Нема прави и криви, бидејќи со својата положба во таа мрежа сите се однапред криви.

Свртен кон поетското наследство на светската книжевност, Киш воспоставува врски и со делата на класиците од српската книжевност - во овој случај со Андриќевата *Проклетата авлија*. Караџовата испрашувачка постапка, секако дека се разликува од истражната постапка на *Песочник*. Андриќевиот јунак

во *Проколнајата авлија* се впушта во истрага за да востанови некаква основа за потврдување на вината: На Караџоз му е потребно признанието на обвинетиот, бидејќи без непосредното признавање на вината, вистината не може да се дознае. Вината може да се реконструира и да се утврди, но ако е можна секаква реконструкција, како тогаш да се разликува вистината од интерпретацијата, реалноста од исконструираниот доказ?³⁴ Затоа Караџоз не ги разликува невините од виновните - сите се на некој начин виновни. Би можело да се каже виновни, поради тоа што светот е таков каков што е. Дали жителите на Авлија се виновни и за некое конкретно злосторство за кое се обвинети, за тоа може да реши само нивното признание. На општеството не му е потребна правда, туку извршување на налозите, почитување на правилата и заштита на интересите. Во таквата визија не постои индивидуално воспоставување на вистината, туку само среќа или несреќа: секој што ќе сврти внимание кон себе, може да биде виновен.

Авлијата е растргната *од море до море* и таа го опфаќа сиот свет, па поради тоа, сите луѓе се престорени во виновници - разликата меѓу нив е таква што едни се казнуваат, а други опстануваат. Нацистичкиот свет владее со конц-логорите како во авлија во која сè е демонизирано и доведено до крајни консеквенции, што најдобро се гледа од односот кон животот и индивидуалната вистина. Утврдувајќи ја својата поетика врз сликата на една современа авлија во која, како што вели Џорџ Стајнер, пеколот е доведен на површината на земјината кора, Киш откри некои нови димензии на српскиот роман.³⁵ Раслојувањето на раскажувањето и укинувањето на класичниот раскажувачки субјект во *Проколнајата авлија*, во *Песочник* е развиено до разложување на текстот. Во Кишовиот роман не се работи за тоа дека раскажувачите си ги преземаат зборовите еден од друг. Во неговиот роман се сменуваат делови од текстот чиј наративен облик е поинаков. Не се разликуваат раскажувачите на

Белешки, Слики, или Истйражна йосйайка (иако текстот е сличен), туку деловите на текстот се суштествено поинаку организирани. Она што во *Проколнајайа авлија* се случува со раскажувачот, сега се случува со текстот на *Песочник*. Андриќевото раслојување на раскажувањето е нужно за да се пренесе внатрешната перспектива на приказната на еден повисоко обликуван план и да ја изрази мислата на смртта.³⁶ Прелистувањето на текстот на Кишовиот *Песочник* е нужно за да може внатрешната перспектива на нејзиното градење да се пренесе на организацијата на романот како таков.

Освен тоа што го одбележува преминот од преиспитувањето на статусот на раскажувачот на поетската промена на статусот на романескниот текст, *Песочник* поетикана на фрагментаризацијата ја воспоставува во нова сфера³⁷. Не е веќе во прашање непостојаност на свеста како во *Асхавер* на Радомир Константиновиќ, каде непостојаноста е претставена со растреперување на пламенот, туку романот е ослободен од интегративната моќ на единствениот раскажувачки текст. Декарактеризацијата на свеста³⁸ на која не ѝ е наметнувано обединување на сите ахасверовски скитања и зборови во единствен и општествено корисен лик, се гледа во отстапувањето од правилата за интегритетот на јунакот³⁹. Приказната за таткото е напуштена во *Градина, џејел*, бидејќи до нејзината автентичност не може да се пробие преку присекавањата, туку само преку она што бега во нив. Во *Песочник* стојат на располагање нови поетски средства: белешки, слики, истрага, писмо, но и смисла на фигурата на таткото се гледа дури во нивниот однос, во она што ни еден од нив сам по себе не го кажува. Дури завршниот дел на *Песочник*, чудесното писмо на Е. С., ќе му подари на главниот јунак сосема препознатлив лик. До последните страници на романот Е. С. повеќе се навестува отколку што се гледа. Раздвоеноста на текстот на различни текови дополнително ја компликува таквата положба на ликот во книжевниот свет и го прави неговиот карактер непрепоз-

натлив. Значи, карактерот на ликот не е повеќе плод на карактеризацијата во текстот, туку на карактеризацијата со текстот. Текстуралната организација на *Песочник* е потребна за да се разбере нешто што е од пресудна важност за постоењето на самиот Е. С.⁴⁰

Дали во *Песочник* Данило Киш конечно се откажа од единственоста на романот и истиот го претопи во низи од фрагменти, анегдоти, слики, дијалози, или од сето тоа, од романескниот вртлог на раскажувачки компоненти никнува некој нов, посебен романескен лик? Толкувањето на *Песочник*, кое би кренало во овој правец би морало, пред сè, да ги испита оние раскажувачки линии на романот во кои се наметнува прашањето на статусот на романескниот текст. Меѓутоа, ова прашање на извесен начин е присутно и во самиот *Песочник*, дури и повеќе од тоа, тоа претставува пресвртница на иманентната поетика на ова дело на Данило Киш.

На почетокот на *Слика од ѝаѝувањето* Е. С. држи концепт на едно писмо.

Но, ѝој концевѝ ѝо мами, насѝроѝи силнаѝа желба да ѝо ѝринесе кон ѝламеноѝи и да леѓне да сѝие. Сеѝак не сака сеѝо ѝоа да ѝо фрли в оѓан, сеѓа коѓа веќе ѝо наѝрави ѝрвиоѝи чекор и ѝи оѝрѓна од ѝразнинаѝа ѝѝие неколку сѝираници. Без оѓлед на моменѝалнаѝа ѝаѝсаносѝи и сомнеж, во неѓо се јавува, на ѝраницаѝа на сознаниеѝо, ѝреѝчувсѝивоѝо дека можеби ѝој мал исечок на семејнаѝа исѝо-рија, ѝаа куса хроника, во себе ја носи силаѝа на оние леѝоѝиси кои, коѓа излеѓувааѝи на свеѝлинаѝа на деноѝи, ѝо долѓа низа ѝодини, или дури милениуми, сѝанувааѝи сведошѝиво на времеѝо (и овде е неважно за кој човек сѝанувало збор), како фраѓменѝи од ракоѝис најдени во Мрѝивоѝо Море или во урнаѝиниѝе на храмовиѝе или ѝо сидовиѝе на занданиѝе. (19)

Писмото што се затекнува на крајот на *Песочник*, каде што е дадено како поглавие *Писмо или Содржина*, не само што ја има моќта на непосредно сведоштво, туку и својата автентичност ја

распространува низ времето како кратка хроника во која се среќава семејната историја и историјата на човештвото. Поврзувајќи го планот на семејството со општочовечкото значење на сведоштвото, Киш ја истакнува важноста на тој семеен документ. Документ што не би настојувал да биде сведоштво за живиот човек, не би можел да преземе толку важна улога. Споменувајќи ги ракописите пронајдени крај Мртво Море, Киш на пронаоѓањето на писмото му ја дава моќта на т.н. *Кумрански ракописи*⁴¹. Според тоа, писмото може од нов агол да ја осветли традицијата, на која е заснована целата цивилизација, чиј подоцнежен потомок е неговиот автор. Писмото за чиј концепт станува збор уште на почетокот на *Песочни* зборува за семејните односи. Како *крајка хроника* на семејните односи, тоа на епохален план ја утврдува смислата на семејните односи. Божјето семејство, заедницата на соединување во верата, на која упатуваат *Кумранскиите ракописи* е далечно минато во однос на кое треба да се разбере положбата на современата семејна хроника: кинењето на семејните врски, отсуството на љубов и разбирање во поширокото семејство само претставува знак за конечниот стадиум на напуштање на патот што преку древните записи води кон божјата заедница. Писмото е определено како документ кој вреди колку и сведоштвото за зачнувањето на една идна верска заедница, какви што се *Кумранскиите ракописи*, па затоа, додека претпочита вера во семејството и во приватната хроника, тоа со еднаква сила го покажува и стадиумот на нивното распаѓање.

Алузијата на *Кумранскиите ракописи* на крајот на *Песочник* добива посебни димензии. Кишовиот брилијантен стил повторно бара нешто подолг цитат на бб4. параграф од *Белешките на еден лудак*:

Можеби ова мое писмо, ова мое пишување, ќе изгледа (иџа веќе почнува да изгледа со иречиувсџвоџо на ирваџа муџра), како дел од осџавнинаџа, *vanitas vanitatum*. Зарем не изгледаат

ушиџе сега моеџо џисмо и мојоџ довчераџен живоџ како сенка на оставнинаџа? Веке сега, кога сеџо џоа џомина низ чистџилиџиџеџо на ноќџа, низ џурџџаџориумоџ на џемнинаџа, низ каџализаџиџороџ на вечностџа, на кој оставнуваџи само кристџалниџе чесџиџчки на чистџаџа еџзистџенџија, само џврдџиџе кристџали на биџиџеџо (есенџијаџа). Сеџо оставнаџо ќе го избриџе ноќџа, а моеџо џисмо ќе оставане неисџраџено, мојоџ ракоџис уџиџе уџре ќе биде мрџов ракоџис во мрџвоџо море на времеџо, растџоџен џаџирус во џнилоџо мочуриџиџе на Панонскоџо Море или во вакуумскаџа фиока од зелено кристџално сџакло, чиј клуч е фрлен во вода, во мочуриџиџе, џисмо закоџано во мрачниџе џемели на ноќџа, во џроџиџиџе џемели на биџиџеџо, сведоџиџво за некоја далечна иднина - *postumus*. (278-279).

Оставнината над оставнина⁴² не се однесува само на писмото, туку и на пишувањето. Пишувањето во *Песочник* е претставено со *Белеџкиџе на еден лудак*, значи со оној дел на романескниот текст што е персонализиран и припишан на самиот Е. С. Писмото и пишувањето се - *мрџов ракоџис*. Хрониката на пишувањето и на писмото исто така е мртов ракопис, како и порано споменатиот кораб на трупот, во кој е содржано сѐ што живеело. Мртваџиот ракопис е во мртваџо море на времето, како и ракописите во Мртво Море. Кога се споменува и Панонското Море тогаш е целосен односот на опозиџијата помеѓу два текста и две локации: Кумрански ракописи/писмо, Мртво Море/Панонско Море. Растопениот папирус во гнилото мочуриште, таа извонредна слика на пропаѓање, претставува предговор за еден нов јазик. Кога во *Песочник* ќе се прочита: писмо и трошните темели на битието - се гледа дека Кишовиџиот роман го напуџтил романескниот јазик, бидејќи тоа не се повеќе изрази својствени на раскажувањето во книжевното дело. Писмото сега е универзално, а неговата смрт е вистина на секоја писмена трага, вистина дека она што се пишува во текстот е нереално и

мртво. Сите писма без исклучок завршуваат како мртви ракописи, а писмото е име за сите мртви ракописи. Трошните темели на битието не зборуваат за слабоста на човековото битие како единка, индивидуа, некој лик: тоа е име на пропаѓањето, својствено на името на Битието во филозофијата. Кишовиот *Песочник* зборува со јазикот на метафизиката, бидејќи од доменот на обликувањето на светот помина на полето на толкување на самата природа на обликувањето. Кишовиот роман се потпира на јазикот на метафизиката, бидејќи по глобалната метафора, за која послужи важниот претхристијански запис од пештерите крај Мртво Море, непосредно зборува за можноста за пропаѓање на светот. Фрагментите најдени во дупките крај Мртво Море зборуваат за смислата на светот, но нивната трошност, тоа што речиси исчезнаа, не е недостаток. Обликот на нивната пропаднатост зборува за природата на светот. Пропаднатоста на записите е слика за трошноста на битијата.

Коработ на смртта и мртвиот ракопис претставуваат ништожни победи над ништожноста, а ликот на смртта во нив и самиот претставува прилог кон разбирањето на трошноста на битието. Откако проговори со јазикот кој се стреми да ги зафати тоталитетите - ништожноста и битието, коработ, чамецот и мртвиот ракопис станаа своевидни метафори на уметничкото дело. Мртвиот ракопис се однесува на текстот што раскажувачот ќе го остави зад себе, а тоа е текстот на самиот Кишов роман. На крајот на *Песочник* така се завештува самиот текст на *Песочник* - тоа е тој ракопис за кој станува збор. Како што во *Мансарда* го навести пишувањето на *Мансарда*, така и во *Песочник* Киш навести дека тоа што се бара е самиот тој, дека текстот што би требало да дојде на крајот, е самиот текст. Пронаоѓањето на текстот на крајот на *Песочник* претставува втор лик на поетскиот процес, во кој, на крајот од *Градина, џејел* му е пронајдена уметничката судбина. Пропаднатоста на животот претставува заедничко сознание, кое се гледа на крајот од обата Кишови

романи, а односот на уметничката судбина, сведоштвата за песната и нејзиниот настанок од *Градина*, *Њејел*, во *Песочник* е развиен до проблем на *џуџ ѓекси*.

Коработ-соба на почетокот на *Песочник* претставува универзум во кој, поради некое вселенско недоразбирање, тогаш кога духот му притекнува на помош на окото, сликата за миг се разбиструва и овозможува раскажување. Играта на обликот и на позадината во која духот е фатен, само претставува игра на животот и смртта во општата ништожноста, пропаднатост која безмилосно истекува од песочникот како песок на времето. Символиката на трупот, кој е кораб за долгото патување во вечноста, каде што ништото плови по ништожноста, покажува како земскиот остаток од животот симболично се идентификува со *џорчливиџа ѓоејска меџафора*, со ракописот што останува по Е. С. Она што останува во смртта, тоа постои и во отсуството.

Така *мојџа себичноси* е само *себичноси* на човековото *сушџејсџиво*, *себичноси* на *живоџоџи*, *џроџивџеџа* на *себичносиџа* на *смрџџа*, и *мојџа свесџи*, *наџроџџи џривидоџи*, се *сџроџивсџа* вува на *ниџџожносиџа* со *себичноси* на која ѝ нема рамна, се *џроџиви* на *скандалоџи* на *смрџџа* низ оваа *сџрасна меџафора* која сака да собере на куџ малку *луџе* и *љубов џџо* џо *сочинуваа џџо* *живоџи*. Значи, сакав, и сѐ *уџџе* сакам, да заминам од *живоџоџи* со *сџецимени* од *луџеџо*, *флораџа* и *фаунаџа*, *сеџо џџо* да џо *сместџам* во *моеџо* срце како во кораб, да џи *заџворам* *џод* *своџџе* *каџаџи*, коџа *џџе* за *џоследен џаџи* ќе се *сџуџџаџи*. Сакав во *ниџџожносиџа* да ја *џроџверџувам џџа* *чиџџа аџсџџраџџиџа* која ќе биде во *сосџџџба* *кришум* да џи *џренесе* низ *враџџаџа* на една *друџа аџџџраџџиџа*, *ниџџожно* *џо* *своџџаџа* *неизмерноси*. Значи, *џребџе* да се *наџрави* *обид* да се *зџусне џџаа аџсџџраџџиџа*, да се *сџусне* со *силаџа* на *волџаџа*, *вераџа*, *инџелиџџџиџаџа*, *лудилоџо* и *љубовџа* (*самољубиџо*), да се *зџусне* во *џолкава мера* и *џод џџаков џриџџисок*, за да

може да добие специфична тежина која ќе ја крене високо како балон и ќе ја изнесе вон дофатот на темнината и на заборавот. Ако не друго, можеби ќе остане мојот материјален хербариум или моите белешки, или моите писма, а тоа не е ништо друго, освен таа згусната идеја, која се материјализирала. (281-281).

Смислата на коработ на срцето во кој, како во Ноевиот кораб, или во фараонската гробница, се подготвени примероци од животот и постоењето, е врзан за навестувањето на еден ракопис, белешки, кои и самите претставуваат еден вид на хербариум. Енциклопедијата на животот носена во срцето, предадена во ракопис, не е наменета за некој нов живот, за што, впрочем, и служи енциклопедијата со примероци во Ноевиот кораб, или за некој поинаков живот, како што е случајот со енциклопедијата од фараонската гробница. Станува збор за тоа згуснатата идеја да се изнесе вон дометот на заборавот. Тоа е можно до колку идејата за целината на животот и смислата за постоењето се згуснат во метафора и се изразат во метријален отпечаток, во текст. Смислата на пловењето на овој симболичен кораб од *Песочник* и пристаништето кон кое тој плови, не претставува спас или продолжување на опстанокот, туку бегане од заборавот, пронајдено во текстот. Таму каде ништо повеќе не може да им избега на мракот и на заборавот, сè уште постои текст што со силата на згуснатата идеја е изнесен од вечниот мрак.⁴⁴

Текстот во *Песочник* е среден како во своевиден романескен хербариум во кој се вложени делови од белешките на сликите и истражната постапка. Неизвесноста на целината не може да го колеба статусот на завршниот дел на Кишовиот роман. На крајот на *Песочник* писмото на Е. С., кое конечно потврдува дека сликата на згуснувањето на идеите и нивната материјализација не е само поетска фигура, туку и навестување на текстот што и навистина следува. Во тоа автентично писмо уште на самиот почеток се наоѓаат поетски искази кои имаат посебно значење за разбирањето на иманент-

тната поетика на *Песочник*.

Драга Олга! На твоето крайко писмо, што ми го испратиш до Бабака, ти одговарам малку подолго, бидејќи, благодарјќи му на Творецој, вие се грижите за темите на пишување: моите драги роднини ми даваат доволно поводи за некој граѓански роман на сиврав и ужас кому би можел да му ги дадам овие наслови: "Парадаиш во харемот", или "Празникој на воскресението во еврејскиот курија", или "Песочник" (сè се распаѓа, сестро моја). (283).

Сè се распаѓа, вели Е. С. и како и со тоа да сака да потсети на тоа дека се пропаѓа. Поетската дилема од почетокот на ова писмо има далекусежни последици и може да се определи како колебање дали граѓата на животот може да остане во материјалниот хербариум, белешките и писмата, или да се престори во граѓански роман на сиврав и ужас, каков што би можел да биде *Песочник*.

Коментарот на граѓата на животот од почетокот на писмото упатува на третиот дел на *Испражната посветка* во кој се дадени планови на сижеата на граѓанските романи. Е. С. би можел во еден од тие замислени романески сижеа, во настап на лутина, да ги нападне со нож роднините; тоа би било *просејено злосторство во керкабарашкиот еврејска курија* (220). За ова хипотетично злосторство е даден новинарски извештај како медиумски фон на приказната за злосторството: приказната за злосторството, како сведоштво за нешто страшно, од еповите и од античките драми, стигна до страниците на сензационалистичкиот печат; во трагичниот чин нема повеќе патина и знаци на божјиот гнев, сето тоа се толкува со *најнајосна и лудило*. Жанровиот извештај е вербален облик во кој граѓанското општество безболно ги прифаќа трагедиите. рассказниот облик на извештајот во весниците го претвора ужасот во секојдневие. Обликот на извештајот ја укинува исклучителноста на настанот, но ја навестува и немоќта на граѓанскиот роман таквиот

настан да го прикаже како општествено релевантен. Епохалниот хоризонт на светот на животот повеќе не ги опфаќа гневот и револтот на поединецот, туку за нив решава распределбата на општествената моќ, смислата на општествениот систем и интеграцијата на човековиот живот во анонимниот колектив. Во граѓанскиот роман, наместо херојската логика, владее социјалната логика. Романот за побунетата индивидуалност не може да остане само како граѓански роман; тој мора да опфати нешто од модернистичката противречност, тој мора да ја доведе во прашање сопствената форма. Престанувајќи да биде приказна за пропаста, таквиот роман се престорува во пропаст на приказната. Распаѓањето на текстот во *Песочник* е израз на недостижноста на индивидуалниот живот. Индивидуалноста е вообличена како *пукнатина* во текстот,⁴⁶ а не како целосна приказна за непријатностите и општествените неправди. Затоа и обликот на текстот претставува најдлабока смисла на приказната, онаа смисла која не посредува со раскажаноста на приказната, туку со рушење на раскажувачката целина. Смислата на индивидуалноста, наспроти општеството, се рехабилитира со рушење на сликата на колективитетот претставена со романескното единство. Сижеата на замислените граѓански романи, без обзир на навестените интриги - интересни и поттикнувачки - или драматичните заплети, во *Песочник*, не можат да завладеат со приказната и раскажувањето. Растопувањето на текстот на Кишовиот роман не е поетски експеримент, туку оформено средство од прв ред.

Во *Испражната пошта* значи се зборува за роман што Е. С. имал намера да го напише уште во 1932 година во Ковин. Од лудилото, од кое претходно е изведено злосторството, изведено е пишувањето на романот; гледано од таа перспектива, романот е своевидна Историја на болеста. На следната страница на *Песочник* се наоѓа куса рецензија на романот *Парада во харемот*, што создава опозиција на новинарското пишување за романот и на новинарското

известување за смртта. Прикажувањето на *Парада во харемот* не е поштедено од иронична патина, но на неговиот крај, не помалку иронично стои една поетски важна препорака:

Судирот на главниот јунак со светиот всушност е судир со смртта, борба со смртта, чие доаѓање тој го насејува. Овој роман од сè срце им го препорачуваме на нашите пренумеранти и на нашите нови читатели, на сите оние кои не прчаат по ефтини и урнебесни сужеа и кои се уверени, како што сме и ние уверени, дека паканаречената интрига не е ниту основна привлечност, ниту основна вредност на книжевното дело. (223-224).

Поетските напомени за урнебесните сужеа важат и за *Песочник* што, исто така, не се обидува да ги следи. Во *Кишовиот* роман всушност е деструирано сужејното клише на авантуристичкиот роман. Граѓата за некој граѓански роман можела да биде оформена во романот *Песочник*, вели Е. С. на почетокот на писмото, но *Кишовиот Песочник* не можел да остане граѓански роман на сиврав и ужас. Стравот и ужасот на *Песочник* се зафатени на подлабок план отколку што е осудата на општеството, тие се претставени преку индивидуалноста на главниот јунак, која не може да се претстави преку нејзината неможност за прикажување.

Модернистичкиот постулат за неприкажување на она што не може да се прикаже⁴⁷ е во коренот на текстуалното раслојување на *Кишовиот* роман.

Со спомнувањето на *Песочникот* во писмото, *Кишовиот* јунак ја менува смислата на граѓанскиот роман на сиврав и ужас. *Песочник* не претставува вообликување на стравот и ужасот во граѓанскиот роман, туку тоа е поетско разградување на граѓанскиот роман. Во однос на граѓанскиот живот и на идеалите на граѓанскиот свет, Е. С. не е успешен граѓанин, но тој има живеено поубаво и побогато, бидејќи успеал да ѝ избега на општествената ограниченост. Неговата индивидуалност, која, како општествена јукнатина

е престојена во една совршена романескна *Ѕукнајџина*, го насочува сижето на *Песочник*. Поради тоа идејата на *Песочник* и самиот *Песочник* стојат еден наспроти друг како поетика на граѓанскиот роман и нејзиното модернистичко деструирање, сведување на карактеризацијата и на индивидуализацијата на начин на организиран романескен текст, а визијата на книжевниот свет е *Ѕукнајџина* на она што останува неприкажливо.

Зафаќајќи ја на крајот од *Песочник* идејата на романот *Песочник* Кишовиот роман ја затвора полемиката за својата поетика. Иманентната поетика на *Песочник* излегува во прв план на раскажувањето, ја открива смислата на романескната форма и, што е уште поважно, смислата на *Ѕукнајџинајџина* во текстот. Односот на *Песочник* и *Песочникој* на тој начин претставува највисок израз на автореференцијалноста во Кишовиот роман. Како што во *Мансарда* беше почната една друга *Мансарда*, така и обликот на роман во роман⁴⁸, или, како што вели Бењамин, *чистџиној роман*⁴⁹, завршува во *Песочник*. Наместо да го напише тој замислен роман *Песочник*, Е. С. остава зад себе тестамент, писмо, белешки, хербариум - остава текст кој, како што вели, можеби неговиот син еден ден ќе го објави (282). Текстот на Е. С. е наменет за оној Другиот, за кого, пронајдениот ракопис, кога ќе излезе во јавноста, ќе биде *Ѕуѓ џексџи*, бидејќи додека му припаѓа на Е. С. не може да се смести во исти корици и да излезе во светот.

На она место на кое во *Мансарда* и во *Градина*, *Ѕејел* се појавува рамка и рам, во *Песочник* се појавува и она што се наоѓа вграмено во рамката: *Ѕуѓиној џексџи*. Значи, песната за која Андреас сведочи, известува (но не ја дава), во извесна смисла претставува *Ѕуѓ џексџи* - на Анди, а не на Андреас. Текстовите компонирани во *Песочник* се *Ѕуѓи џексџинови*. Во оној идеален простор во кој секоја рамка веќе е вграмена, во оној *круѓ на круѓој* што поетски го опишува романот околу себе, секако дека се појавува само фигурата

на текстот. Мртвиот ракопис, како што пишуваше во една претходна белешка, е мртов затоа што текстот секогаш му припаѓа на оној што во текстот повеќе го нема. Вистината на онтолошкиот раскол, вистината на односот на животот и смртта, пишувањето и текстот, посредува како една од најважните параболи, сознанијте придобивки на постмодерната мисла. Она *ѝисмено* што е испратено, *ѝисмено вкојано во мрачниѝе ѝемелни ноќи, во ѝрошнииѝе ѝемели на биѝиетѝо*, тоа е едно современо сознание за природата на јазикот и на текстот, кои, на крајот на *Песочник* се покажуваат како највисок ултимативен облик на иманентната поетика.

Борбата на Е. С. против смртта, тоа пишување што ѝ се спротивставува на ништожноста, завршува како страстно развивање на поетовата метафора *до крај, до консеквенцииѝе ѝиѝо ѝрераснувааѝи од соноѝи во јаве (и обраѝино), кои ѝреоѓааѝи од живоѝи во смрѝи како да нема меѓи, и обраѝино, од смрѝиѝа во вечносѝа, како ѝѝоа да не е сосема исѝио* (281). Смртта и вечноста се едно исто, посебно во текстот. Излегувањето од парентезата, од заградата, се чини дека во оваа објава на идентитетот, зборува и за нешто повеќе, бидејќи од сонот се оди до јавето (и обратно, кажано во заградата), од животот се оди во смртта без меѓи, и обратно - без заграда. Ако е заградата сфатена како оној додаток што *еѝохално* се открива, тогаш смислата за преминот од смрт во живот претставува нешто што излегува од сенка. Мислата за преминот од смрт во живот како рамноправна насока на движење, се потпира на силата на *ѝуѓиоѝи* текст за да може како труп, како мртво тело, како кораб, како чамец, како фараонска гробница, да го зачува она што некогаш постоело. Преку отсуството на заградата, преку тоа укинување на *еѝохалнаѝа* ограда во романот, она што потонало во минатото, во смртта, она празно место на кое доаѓа сликата, се пополнува. Тоа место го пополнува *ѝуѓиоѝи* текст што излегува на светот.⁵⁰

Туѓиоѝи ѝексѝи во Песочник, притоа, има енциклопедиски

карактеристики, од кои е најважна една нова особина на интегралната нарација. Метафорите за енциклопедијата, како што е Ноевиот кораб или фараонската гробница, се поддржани со овој интегрален романескнен лик. Веќе е кажано како деловите на текстот во *Песочник* не се претопуваат во една целина, па токму поради тоа, тој станува своевидна романескна *йукнајина*. Меѓутоа, деловите на текстот, земени сите заедно, се еквивалент на писмото што е дадено на крајот на *Песочник*. Во ова писмо е дадена содржината на романот, неговата приказна, па така, сè што е кажано во романот, стои во извесна врска со писмото.⁵¹ Писмото го засновува и го оправдува раскажувањето, тоа е составен дел на романот и на неговата содржина. Писмото а постериори го објавува романот, бидејќи романот зборува за она што е зададено во писмото. Во едно интервју Киш изјави:

*Значи Песочник претставува антрополошки роман во ѿаа смисла иѿој се обидува врз основа на ѿоа единствено писмо, ѿој обичен докуменѿ, да реконструира еден цел свет, "вчерашен свет", на начин на кој научниѿѿе ја реконструираат флората и фауната на далечниѿе геолошки еѿохи врз основа на само една коска. Во овој случај, ѿаа коска - ѿоа е ѿоа писмо.*⁵²

Писмото на крајот на *Песочник* е своевидна содржина на романот, извор што ги контролира тековите на раскажувањето. Наспроти инверзијата (писмото доаѓа на крајот, а не на почетокот, што ја создава тајната и изведениот заплет). Односот на писмото и на текстот што му претходи, одговара на односот на Стариот и Новиот Завет. По моделот на читањето на *Библијата* како што го предлага Августин, писмото се обистинува во целокупното раскажување што му претходи. Стариот завет го најавува Новиот во кој тој се обистинува, па така односот на овие два дела на Библијата е однос на идеална согласност: тоа е истиот однос како помеѓу Татко и Син. Тајната на нивниот идентитет во разликата е најдлабоката основа на

христијанската вера, но тука се јавува и третиот член, Светиот Дух. ТОА го поттикна Фрај да го види единството на двата завета во вдахновението што ги напојува. Тоа вдахновение ја обезбедува *библиската интегралност*, обезбедува различните делови на светите списи, да се претопуваат во нова, интегрална форма, во самата Библија⁵³. Единственоста на *вдахновението* во писмото и во другите делови на романот, како што би рекол Фрај, во романот ја открива интегралната форма.⁵⁴ Интегрализмот на *Песочник*, наспроти различните раскажувачки текови, е загарантиран со ова внатрешно удвојување - сè што стои во романот веќе е дадено во писмото како завет на тоа раскажување. Писмото се обистинува така што во него ликот на Е. С. останува да стои сам за себе, а целиот претходен текст на романот наеднаш паѓа во рацете на некого што го *објавува пред светот*, се отуѓува од Е. С. и оттаму може да му се дозволи на тој скриен приредувач, *можеби* на неговиот син, конечно во *јукнајтината* да ја достигне автентичноста и индивидуалноста на фигурата на таткото. Токму пред таква *јукнајтина* застапа тој во *Градина, џејел*, тогаш кога минатото се губи, а татковиот дух, сè уште зад себе нема оставено своја текстуална трага. Тоа е позиција што на Андреас во *Градина, џејел* му е недостапна и на чија граница неговите спомени мораат да завршат. Бидејќи Андреас вистината за себе ја истакнува низ текстот на Андиевата песна, што го коментира, па така, преку еден *јуџ* текст повторно допира до самиот себе. Другиот *јуџ* текст, татковиот, му останува недостапен. Раскажувачот на *Градина, џејел* затоа морал да дојде до границата на автопоетското развластување на формата на романот, а скриениот лик на приредувачот овозможува меѓу раскажувачките текови на *Песочник* да се појави онаа *јукнајтина* во која, како и во секое отсуство, се гледа длабочината на битието. Реконструкцијата на *јуџиот* текст, за која зборува Киш во споменатото интервју, се изведува според принципите на антрополошкиот и археолошкиот рационалитет, преку

спојување на раскажувањето и на коментарот, па затоа во Кишовата проза се назира една нова, универзална форма. Нејзиното функционирање на различни нивоа дозволува во текстот да се сретне сето она што ниту една приказна не би можела да го смести во иста раскажувачка рамнина, а што останува поетска привилегија на романескната ѝукнаѝина. Во *Песочник* ќе се затекнат описи и збиднувања кои не можат да влезат во иста приказна, *совршена ѝукнаѝина*, како што рече Киш, отворена е во толкава мера што нема ни еден елемент на прозата на светот и вербалниот универзум што не би можел во неа да биде евоциран. Така *Песочник* отвори поетски простор во кој станува можна реализацијата на една смела замисла. Кишовиот идеал на универзална форма, што во почетокот на седумдесеттите години го опиша во едно свое интервју:

*Мојоѝ идеал беше и осѝанува до ден денешен, книга која ќе може да се чииѝа, освен како книга ѝри ѝрвоѝо чииѝање, уиѝѝе и како енциклопедија, иѝѝо ќе рече: во наѝлоѝо менување на ѝоимииѝе, ѝо законииѝе на случајоѝи и азбучниоѝи (или некој друѝ) ред, каде едно ѝо друѝо се сѝискааѝи имиѝаѝа на славниѝе луѝе и нивниѝе живоѝиѝи, кои се сведени на мерка на нужносѝи, живоѝиѝиѝе на ѝоеѝиѝиѝе, исѝиражувачииѝе, ѝолиѝиѝичарииѝе, револуционерииѝе, лекариѝиѝе, асѝирономиѝиѝе и ѝѝ.н., боѝовски измешана со имиѝаѝа на билкиѝиѝе и нивнаѝа лаѝинска номенклаѝура, со имиѝаѝа на ѝусѝинииѝиѝе и ѝесочниѝиѝиѝе, со имиѝаѝа на аниѝичкиѝиѝе боѝови, со имиѝаѝа на ѝределиѝиѝе, со имиѝаѝа на ѝрадовиѝиѝе, со ѝрозаѝа на свеѝоѝиѝи. Да се восѝосѝѝави аналоѝија ѝомеѝу нив, да се наѝдаѝи законииѝе на сличносѝа.*⁵⁵

ФУСНОТИ

- 1) Данило Киш, *Градина, ѝеѝел*, наведено според *Дјела Данила Киша*, Загреб, Београд, Глобус/Просвета, 1983. Сите наоди од делата на

Данило Киш (*Мансарда, Градина, ѝејел, Песочник, и Homo poeticus*) се дадени според ова издание на собрани дела. На крајот од секој цитат во заграда е одбележен бројот на страницата.

- 2) Посебно значење на оваа смисловна *рамка* на Кишовиот роман, и тоа, со оглед на целата т.н. семејна трилогија, дава Петар Пијановиќ во својата студија *Прозаиѝа на Данило Киш*. Спореди го поглавието *Големојѝо расѝаѓање на вредносѝа* кај Петар Пијановиќ, *Прозаиѝа на Данило Киш*, Приштина, Јединство, 1992, стр. 114-119.
- 3) Кишовите есеистички размислувања за формата не доведуваат во искушение да помислиме дека рамот и рамката треба да се сфатат само како Форма и дека иманентната поетика на Кишовиот роман, која е одредена со ничевскиот хоризонт на големото распаѓање на сите вредности, треба да се гледа како драма на естетизацијата. Тоа Киш го гледа како прашање на Формата. Кишовите модернистички размислувања за Формата, меѓутоа, имаат неприкриена полемичка острина врзана за проблемите на книжевниот живот во кој две децении траела Кишовата борба за опстанок на сопствените дела и на сопствената поетика, за опстанок на *homo poeticus* во превертираниот книжевен свет на *homo politicus*. Кишовиот поетски триумф, но и човечка несреќа, го будат чувството на најдлабока почит, но полемичките претерувања во одредувањето на статусот и важноста на Формата лесно би можеле да помрачат еден друг, посложен и потешко дофатлив поетски лик на Кишовата проза. Тој лик би можел да се нарече *измрдување во неформалносѝа*, односно укинување на раскажувачкиот облик и *расформување*. Постмодернистичкото видување на Кишовата проза, сепак, не е единственото што е исправно. На Кишовото раскажување му е својствено преплетувањето на модернистичките дилеми и постмодерните стратегии, каде дилемите не се поништуваат, туку се демобилизираат и во кои раскажувањето станува нечувствително на притисокот од неразрешените модернистички проблеми.
- 4) За поетската смисла на овие уводни сцени пишував во студијата *"Лексикографска ѝарадиѝма. Модел на енциклопедиската ѝроза на Данило Киш"*. Книжевност, 1990/2-3, стр. 244.

- 5) Башларовите анализи на сликата на водата одредена со традицијата на поетската имагинација покажуваат колку е моќен симболичниот потенцијал на нејзиното прикажување во книжевното дело. Gaston a Chelard, *Water and Dreams*, Essay on the Imagination of Matter, Dallas, The Dallas Institute of Humanites and Culture, 1983, translated by Edith R. Farrell.
- 6) Како да постои некаков вид на *сиреа за семејни работи* во Кишовиот роман - потпирање на приказната на послужовник, машина за шиене, шпоре...
- 7) Во првиот расказ од *Ениклопедијата на мртвиот* отсликувањето на сидовите повторно ќе се појави како симболичен прстен на свеста, животот и смртта.
- 8) Издвојувањето на ваквите секвенци, како што се рамката од *Мансардајта* и рамката од *Градина, џејел* и одгова на читателската и на херменаутичка стратегија, која Мери Ен Коуз ја опишува како утврдување на повластените, целосно надредени рамки, утврдување на еден посебен симболичен и смисловен простор што се отвора во читањето. Спореди со Mary Ann Caws, *Reading Frames in Modern Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- 9) *Така, сосема неочекувано и нејредвидено*, вели раскажувачот на почетокот на едно поглавие, *оваа историја, оваа скаска, ситанува сè повеќе историја на мојот џајко, историја на џенијалниот Едуард Сам.* (133). По ова признание следи еден од најубавите поетски пасажии во современата српска книжевност. Раскажувачките коментари на татковото присуство, односно отсуство, навестуваат отсуство на метафората на татковото постоење во еден поинаков слој на реалноста, каде живеењето и мислењето се над рамништето на реалитетот. Но, нешто подоцна, раскажувачот ќе искаже и еден коментар што треба да се доведе во врска со пропаѓањето на сите вредности. *Ојкако џенијалнајта фигура на мојот џајко*, вели раскажувачот, *исчезна од оваа приказна, од овој роман, сè се расипој* (197). Така, златно-црвената боја која асоцира на позлатата од рамката, му припаѓа на она што се растопило, исто како што позлатата му припаѓа на она што се распаѓа.

Подоцна, продолжува раскажувачот, по татковото заминување спонтано исчезнале *носталгичните сеанси*. Такви носталгични сеанси и *сентиментално воспийување* (207) на мечтата се корен на присекавањето од кој се раѓа *Градина, џејел*. Носталгичните сеанси, вели самиот раскажувач, зачнале како импровизација, тие настанале *како џесна* (198). Татковото отсуство е она место на кое се раѓа простор за носталгични сеанси од кои ќе потекне самото битие на присекавањето, преточено во роман.

- 10) Спореди го поглавието *Раскажување на џоеџикаџа* во книгата од Александар Јерков, *Од модернизмот до џосџмодернатта. Раскажувач и џоеџика, џриказна и смрт*, Приштина, Горњи Милановац, Јединство, Дечје новине, 1992, стр. 137.
- 11) Анди е исполнет со Божји страв во мигот кога ја известува мајка си дека ја напишал песната *изгубен од сџрав*, како да бил под дејство на некое старозаветно чудо.
- 12) Jacques Derrida, *Исџина у сликарсџву*, Сараево, Свјетлост, 1988, превод: Спасоје Ѓузулан и Мирјана Диздаревиќ, стр. 16.
- 13) Исто, стр. 24 и стр. 25.
- 14) Секако дека поетскиот акт треба да асоцира на Серловите говорни акти, а би можело да се каже и на поетскиот перформатив, по углед на Остин. Спореди Susan Snider Lanser, *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1981, и Калеровата критика *Проблеми во џеоријата на раскажувачката џроза* (*Problems in the Theory of Fiction, kaj Jonathan Culler, Framing the Sign. Criticism and its Institutions*, Oxford, Basil, Blackwell, 1988, стр. 207).
- 15) Исто, стр. 24.
- 16) Идеалот на Деридината диференција се покажува во ова отстапување, во двојноста на врамувањето. Тука, во ист простор, се открива можноста на една нова деконструктивистичка *Трансцедална есџеџика*, која се руши во своите навестувања, па сепак навестувајќи ја својата срушеност продолжува да трае. Спореди Postface: *A New Transcendental Aesthetic?* и Irene E. Harvey, *Derrida and the Economy of Differance*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, стр. 236.

- 17) Границите на сентиментализацијата се цврсто одредени со поетските дилеми и згуснатоста на изразите во кои романескното присекавање го напушта реалното искуство на минатото и го претвора во книжевна фигура на минатите времиња. Без тоа раскажувачкиот поглед на минатото и романтичниот сензибилитет на детето би се нашле на онаа граница, на која, сè што му припаѓа на минатото станува сентиментално: *Единствена ѝа временска димензија која мирно и довршено "лежи зад нас" е минајќио, вели Лудвиг Гиц. Само ѝа нејзино мирување, како секавање, покажува одредена надмоќ над забрвјаната река на времето. Хомогенизирајќи го дејствио, кое ѝ е својствено, не наведува на минајќио да гледаме со ѝага, ѝа ја зголемува резонанцијата на нејзиниот ѝимунг: неа ја следи еден вид ехо, некаква ѝаина, некаква аура (Tempi passati! Aetas aurea). Заја Геје, додава Гиц, многу убаво го доведува во естетски однос минајќио како ѝако и романѝикаѝа: "Таканаречената романѝичност на еден ѝејзаж всушност ѝреѝѝавува ѝивко чувѝвување на возвишеност, засенет со минајќио или, ѝа е ѝа: осаменост, отсуѝност, изолација". (Лудвиг Гиц, Феноменологија на кичот, Белград БИГЗ, 1979, во превод на Светомир Јанковиќ и Споменка Станковиќ, стр. 134-135).*
- 18) Како да е на дело Декартовиот демон моќен да направи светот да изгледа онаков како што му е по волја, а да не биде онаков каков што навистина е. Укинувањето на картезијанската оптика сосема одговара на описот што наликува на сон.
- 19) Овој опис на просторијата може да се доведе во врска со носталгичните сеанси од *Градина, ѝејел*, во кои, под слично осветлен простор, таа станува жив амбиент на сенки и навестувања. Како во носталгичните сеанси на корените на поетскиот занес, така и од оваа сличност следи и навестувањето дека носталгичната сеанса *Песочник* е родно место на потрагата, која е продолжена во него.
- 20) Традиционалниот облик на владеење со раскажувањето е кога раскажувачот го претставува како достапно сето она за кое говори. Осветлен од сите страни, светот мирно ги чека раскажувачките зборови, кои не се отфрлуваат и во кои не се сомнева. Раскажувачот знае каде се наоѓа и за што зборува, прашањето е само во одлуката што и кога ќе

биде соопштено, па овие два принципа ги одредуваат заплетот и композицијата. Дури и тогаш кога раскажувачот покажува дека нешто му останало непознато и достапно, се чини дека тоа повеќе е плод на стекнатите околности, одошто дека постои некаква подлабока причина за неговото незнаење. Во нешто поинакви околности раскажувачот би можел да го знае и тоа бидејќи нема епистемолошки пречки за усвојување на какво било знаење.

Миливој Солар во својот пропедугитички текст за современата светска книжевност се послужи со една слика. За Солар модерниот раскажувач е некој кој во одаите на приказната настапува со батериска ламба. Наместо сето она што го содржи приказната да биде достапно на погледот и осветлено од сите страни - па е само прашање на времето и околностите кога и од кој агол ќе биде согледано - модерниот раскажувач влегува во темната и мрачна одаја на приказната. Затоа тој тешко се снаоѓа во неа. Раскажувачот наизменично ги осветлува деловите од сидовите и намештајот: во тенкиот сноп искрснуваат ликови кои ги менуваат облиците, се појавуваат во најразновидни проекции и со чудовишни сенки, се преклопуваат и создаваат претстави кои бегаат од секојдневното искуство.

Во снойот на светлината на малиот рефлектор лицата воедно се изобличуваат, па е тешко да се заклучи дали тие разговараат помеѓу себе или пак само изговоруваат некои чудни монолози. Како и целината на просторот, така и оштатата смисла на собирот како секогаш и повторно да тоне во мракот; одвај може да се заклучи за што всушност се работи, а нашиот раскажувач има само две основни можности да го оштатне она што се случува: тој може да се обиде по ред да ја осветлува просторијата дно по дно и внимателно да оштатне се што ќе види, мешајќи го притоа важношо и неважношо, бидејќи битношо од небитношо може да се разликува единствено во целината која му е само нему позната, бидејќи е невидлива. Втората можност е долго да го загре светлото на еден детал кој произволно ќе го одбере, па со крајно темелна анализа, да се обиде да ја конструира целосната смисла која бега од неговошо сфаќање, што како што и целината на просторијата бега од

неговиот поглед (Миливој Солар, *Современа свейска книжевност*, Школска књига, Загреб, 1982, стр. 133)

Соларовата метафора е ограничена на оној раскажувач чиј поглед и духовно око го одредуваат раскажувањето. Состојбата во модерниот роман секако дека е далеку посложена бидејќи раскажувањето може да биде подредено на експериментирање во текстот и во јазикот, може интертекстуалното вкрстување да биде диригирано со сенката на некој друг текст, или во истата приказна може да се најдат повеќе раскажувачки џебни батерии, кои можат наизменично да се палат и да се гасат, или сноповите на рефлекторот можат да се судираат, осветлувајќи се само еден со друг и т.н. Конечно, на крајот од процесот на дезинтеграцијата на идентитетот се укинува историскиот извор на раскажувањето: на раскажувачот постмодерно му е одземен епистемолошкиот субјективитет. Наспроти непотполноста, Соларовиот опис сепак може да послужи за да се претстави ситуацијата на модерниот раскажувач. Светот одамна престана да биде транспарентен - уште од времето кога боговите го напуштија, носејќи ги со себе конечните примероци на сите предмети. Кога светлото на секуларизираното раскажувачко сезнаење ќе замре, настапува долга модернистичка ноќ.

Како може некој да биде сигурен во таква темнина?, се прашува Вили Сајфер. Тоа е првото прашање од Бекејт, кое и Кафка би можел да го постави, додава тој. Но, романите на доцниот модернизам не претставуваат надреални соништа, како Кафкините романи. Тие го истражуваат нашието постоење како Хајдегеровото видување на егзистенцијата: суштество кое се јавува од ништовноста, но само дисконинуирано и поа со голема неизвесност. (Види го поглавието *Анонимно суштество: Дефанзивен хуманизам* кај Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Literature and Art*, New York, Vintage Books, 1964, стр. 148. Спореди Lance St John Butler, *Samuel Beckett and the Meaning of Being. A Study in Ontological parable*, London, Macmillan Press, 1984).

За ликовите во романот Натали Сарот Сајфер вели дека имаат про-

менливи карактеристики, исто како кога светлината си поигрува со предметите, па нејзиниот јунак е сопствената сенка; овој опис не само што покажува како појосот на исчезнатото светло е пригодно за опис на новиот роман, туку го навестува и проблемот со декарактеризацијата за која ќе стане збор понатаму (исто, стр. 92).

- 21) Тој е во состојба слична на онаа во која се наоѓа Ахасвер во истоимениот роман на Радомир Константиновиќ. Тоа гради еден поетски прстен кој е важен за разбирање на судбината на модернистичката поетика во современата српска книжевност. Спореди Александар Јерков, *Од модернизмот до постмодерната. Раскажувач и поетика, приказна и смрт*.
- 22) Во тој миг, секако дека треба да се постави и прашањето на целото, онака како што тоа би го сторил Морис Мерло-Понти. Спореди Морис Мерло-Понти, *Око и дух*, Белград, Вук Караџиќ, 1968, превод Елеонора Мичуновиќ.
- 23) Спореди стр. 140, како и *лирскиот скок*, стр. 48.
- 24) Збиднувањата се одредени со строги детерминистички закони на Бог-природата, според отишениот принцип *causa sui*; затоа не постојат случајности како објективни феномени. (37). Не претставува случајност книга заборавена во купе ако ја најде некој врз кого таа ќе изврши огромно влијание. Таквата пронајдена книга не само што не е случајност, туку не е ни чудо: Дури и ЕСПИНОЗА некои најприродни појави и библиски чуда ги сведува на нивно поштивено лице (277). Но, нема подобар доказ од уверението, вели Е. С., па Јеховиното прикажување на Ное не претставува игра на светлината и кршење на зраците низ капките вода, туку поа не е ништо друго освен сон; или: поа не е ништо друго, освен она што е само по себе, т.е. Јеховините зборови, лицето Негово (277). Соној како резервоар на симболичната активност има исклучително важна улога во Кишовиот роман, а овде пој е близу до богообјавата. Може ли Бог да му се јави на сон на Кишовиот јунак? Кишовиот јунак, како и Паскал, се залага за уверување како доказ за верата, а не за нејзино методичко потврдување. Кишовиот јунак сепак не може да им го прејуши соној на вишиите сили. Не само затоа што соној за него претставува продолжение на дневниот

живој, љуку и зајоа шјо не може да се дозволи љолкувањето на со-
ној да љрисвои љолку важна љрансценденљална љерсљекљива и
симболика. Така, на едно месљо сљои, речиси како љо уљед на
Виљљениљајновата криљика на Фројд, дека Фројд, љравејќи љо својој
соновник, не водел доволно љрижа за лекљираља љред сљиење (54). На
она месљо каде сљоела објавата на божесљивенојо, или каде шјо се
сљекнува симболична надокнада на дневниље желби, љука сеѓа е
лекљираља. Инљерљексљуалнојо дејсљивување на лекљираља е
еднакво на љросвељлувањејо, односно на задоволувањејо и на
сљрасља.

- 25) *Non omnis moriar.* (282)
- 26) Крајот на последното продолжение на *Белешки* и навистина е именуван како тестамент што ги поништува сите претходни. Последната порака за издавањето на белешките и писмата претставува тестаментирана волја на Е.С. и на неговите белешки, значи, тестаментиран запис.
- 27) Набљудувајќи љо своето биљие од асљекљ на вечносља (чиљај: од асљекљ на смрљља) (35). Оваа одредба во *Песочник* му претходи на фрагментот за летањето во Икаровата замисла.
- 28) Robert Pinget, *Инквизиљориум*, Загреб, Напријед, 1966, Превод Алка Шикљан.
- 29) David I. Grossvogel, *Limits of the Novel, Evolutions of a Form from Chaucher to Robbe-Grillet*, Ithaca, Cornell University Press, 1971, стр. 278.
- 30) Спореди Vivian Mercier, *The New Novel, From Queneau to Pinget*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1966.
- 31) Спореди третиот дел од студијата на Петер Демец *Роман на добројо друшљво* (Peter Demetz, *Formen des realismus: Theodor Fontane. Kritische Untersuchungen*, Frankfurt/M. Ullstein Buch, 1973, стр. 99).
- 32) Дури и миговите на опишување на споредните ликови и настани, односно заморувањето на испитуваниот се подудараат.
- 33) Оваа индустриска верификација, својствена на односот на *Песочник* и на новиот француски роман претставува претеча на односот на *Гробницаља за Борис Давидовиќ* и Борхесовата проза, на кои Киш им посветуваше посебно внимание. Од тоа се гледа дека Кишовата постапка е многу подлабоко мотивирана и дека таа претставува плод на ав-

- тентичен творечки сензибилитет, а не т.н. наследување на постапките.
- 34) Не треба да се заборави, иако тоа со ова не е во непосредна врска (но со Кишовиот *Песочник* е), дека во овој правец кон утврдувањето на општата несигурност на односот на фактите и случувањата, јазикот и предметите, води и поетиката на т.н. *нов роман*. Спореди Ann Jefferson, *The nouveau and the poetics of fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980. Од оваа промена на односот кон неизвесноста, всушност и не е така далечен пат. Спореди Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Нови Сад, Светови, 1991, превод Фрида Филиповиќ.
 - 35) Нив ќе ги наследи Борислав Пекиќ во романот *Како да се ујокои вампирот*. Истражната постапка во Пекиќевиот роман продолжува како логична драма во која исто така сите се виновни а priori, без вина, како во авлијата. Мрежата на виновниците исто така го опфаќа целиот свет и истрагата служи само колку да може на нужната осуда да се придодаде логичниот заклучок што води до неа.
 - 36) Мислата на смртта, ништо во ништототијата, е клучна мисла на *Песочник*. Распаѓањето на сите вредности во *Градина, џејел*, во *Песочник* е развиено до метафора на непостоење, отпечаток на смртта.
 - 37) Спореди го историскиот преглед и толкување на фрагментот како жанр во текстот *Фрагменти* на Ernest Beler. Ernst Behlr *Das Fragment*, Prosakunst ohne Erzahlen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunst prosa, herausgegeben von Klaus Weissenberger, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, S. 125.
 - 38) Види Ann Jafferson, *The nouveau roman and the poetics of fiction*, нав. дело, стр. 82.
 - 39) Бескрајното ахасверско испитување на Константиновиќ на можноста за пишување и односот кон светот на објектите, постојаното повикување на духот од шишето, разединетоста на карактерот на јунакот кој во самоиспитувањето речиси исчезна и стигна до границата на непрепознавање, кај Киш, на едно друго поетско ниво, стана прашање на разединетоста на текстот. Таткото во *Градина, џејел*, ја одигра својата живојина улога на *Ахашверош*(226). Природата на неговата непостојаност, осуденоста на вечно скитање, се пренесува во *Песочник* од планот на карактеризацијата на ликот и на судбината на јунакот на

статусот на текстот на романот.

- 40) Во дезинтeгрираниот свет, пишува Данило Киш, интeграцијата не е возможна и на ниво на творечката личност, а личностите се обидува само сликајќи на тој дезинтeгриран свет да ја истакне во својот дел со средствата кои нема лажно да дејствуваат. Види Роман на дланка во *Ното poeticus*, стр. 97-98. Светот прво стана комитентен, сведен е на различни распореди и односи на компонентите, за упорното разложување и диференцијација на елементите да го укинат секој хоризонт на целината која не е компатибилна, разделена и неединствена. Овој процес, што стигнува до таму што дури ни уметничката постапка не е средство на обединување на романескната целина, поврзана е пред сè со технологијата на репродуцирање на реалноста. *Странешкиот елемент на когнитивниот стил за кој стана збор, е комитентност*. (Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried kelner, *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*, New York, Vintage Books, 1974, стр. 27).
- 41) Кумранскиот ракопис од ивритскиот крај *Мртво Море*, приредил и превел Еуген Вербер, Белград, БИГЗ, 1983, стр. 154.
- 42) Условно и условно на Икар Губелкијан на Борислав Пекиќ блиската оставнина над оставините ќе ја има како мото, кое може да претставува еден вид врска помеѓу Кишовото и Пекиќевото дело. Освен тоа, во *Песочник*, во првиот дел *Белешкиот на еден лудак* се повикува и на обидот на летањето на Икар, што уште повеќе ја поттикнува компаративната херменаутика. (Нав. дело, стр. 35).
- 43) Специмените, луѓето, флората и фауната се сместени во срцето како во кораб и тие тргнуваат на патот кон смртта. Примероците, специмените од новите земји кои мајката ги внесува на службеникот во *Градина*, *йел* означуваа будење во детството и поаѓаа по патот на животот.
- 44) На ова место се отвора и една дилема која ја немаше во првото издание на *Песочник*. Се чини дека во оваа последна реченица не се сосема идентично поставени *хербариумот* или *моите белешки*, или *моите писма*. Во првото издание на *Песочник* исказот се завршува зад *мојата белешка*. Овој, навидум, ситен детал има одредено значење за разби-

рање на текстот од аспект на иментната поетика, бидејќи низата хербариум-белешки-писма е разделена на два дела: хербариум или белешки, од една страна и писма, од друга. Тоа ја засилува претпоставката дека материјалниот хербариум можеби не е нешто посебно што остаува по Е. С., туку дека тоа е поинакво, метафорично именување на неговите белешки. Во белешките се материјализираа трагите на животот, па затоа тие претставуваат текстуален хербариум, кој е задржан во *Песочник*. И самиот *Песочник* е текстуален хербариум. Другиот дел на споредувањето или писмото, кое го нема во првото издание на романот, намерно е овде уфрлен, бидејќи, освен тоа што овозможува еквиваленција на двата дела на исказот, воедно го подготвува и крајот на романот во кој се наоѓа *Писмо или Содржина*.

- 45) Определбата *Граѓански роман* може да се постави на книжевно-историска анализа, но ако се има предвид времето во кое Кишовиот јунак ја изговорува, таа јасно се однесува на традиционалниот реалистичен роман кој, како што вели Лукач, никнувајќи како романескна свест на граѓанската класа, обликува целосна слика на граѓанскиот свет во кој на јунакот, како на слободен граѓанин, му е наменета потрагата по автентичен живот.
- 46) *Песочник* е совршен како *techné*, во него нема пукнатина; *Песочник* е сиот како една пукнатина, а таа пукнатина се *теснајќи* *врајќи* низ која се влегува во таа книга, таа пукнатина е нејзината *совршеносиј*, нејзината затвореност, нејзината неактуелност, нејзината хибридноста. (*Песочничкој е совршена пукнајќина*, кај Данило Киш, *Homó poeticus*, нав. дело, стр. 206).
- 47) Спореди го третиот дел на студијата *Посијмодернојто време на српскајќи* *проза* од Александар Јерков, *Нова тескотијалносиј*. *Оглед* *за српскајќи* *проза* *на* *посијмодернојто* *време*, Никшиќ/Подгорица/Београд, Унирекс/Октоих/Просвета, 1992.
- 48) Види Алберто Моравија *Роман за романој*, *Раѓање на модернајќи* *книжевнос*иј, *Роман*, приредил Александар Петров, Београд, Нолит, 1975, стр. 385.
- 49) *Кризисајќи* *на романој*. Со Doblinov Berlin Alexanderplatz, Walter Benjamin, *Есјетиски* *огледи*, Загреб, Школска књига, 1986, превод

Труда Стамаќ и Снјешка Кнежевиќ, стр. 189.

- 50) Иманентната поетика на Кишовиот роман покажува како од прашањето на романескната форма на *Песочник* нужно мора да се стигне до постмодерната состојба на *иуѓиоџи џекси*. Поради тоа *Песочник* е една од пресудните поетски епизоди на современата српска литература.
- 51) Во *Испражната писанка* на почетокот на романот, даден е опис на содржината на писмото, што овој однос на врамување го прави уште посложен. Начинот на кој темите на писмата се издвоени во овој опис, меѓутоа претпоставуваат нови толкувања:

За иџио сџана збор во џоа џисмо?

За аџмосферскиџе џрилки (сџуд, виулица); за здравјеџио (инфлуенца, кашлица, реума, џлавоболка, нервоза, консџиџација); за лековиџе и за лековиџиџе џреви (асџирин, жалфија, камилица, реумин); за џоскаџувањеџио на дрваџа и на јаѓленоџи (од 240 на 320, односно од 350 на 380); за лошаџа сосџојба на џаџиџиџаџа (завеани); за зимскаџа маџика облека, а џособно за сивиоџи комџлеџи; за некакви кебиња; за лимонџи како арџиџкл иџио денес не џосџиоџи, за џушеноџио месо; за оревиџе; за семоќниоџи Боџ; за некакви чораџи; за сџеџиџалниџе шуми. (45-46).

Лесно е да се забележи како драматичните прашања на човековиот живот овде стануваат необични, парадоксално распоредени теми кои како воопшто да не се однесуваат на животот. Начинот на презентацијата на наведувањето, според тоа, решава за содржината. Можеби овде вреди да се потсети и на почетокот на *Зборови и џредмеџи* од Фуко, каде што се цитира еден Борхесов текст во кој се наведува некаква кинеска енциклопедија, во која пишува дека животните се делат на: а) оние кои му џриџаѓаџи на Цароџи, б) миризливи, џ) џриџиџиомени, д) мали свиџи, е) сирени, ф) чудовиџиџа, џ) слободни кучиња, х) оние кои се вклучени во класификаџиџаџа, и) оние кои се возбудуваџи како улави, ј) безбројни, к) наџрџиџани со џенка чеџкичка од влакна, л) оние кои крџаџи кџџови, м) оние кои од далеку личаџи на муви.

Смеењето што го предизвикува оваа поделба го менува вообичаениот начин на размислување, оној што ги има наџиџе џодини и наџаџа џеоѓрафија, што и го поттикна Фуко да пишува за проблемот на таа наџа мисла. Бидејќи, воодушевени со џаа џаксиномија, иџиоџи миџ

сфаќање, благодарејќи и на невината приказна за егзотичниот шарм на една друга мисла, ограничениста на нашата мисла: голата неможност да се мисли за ТОА. (Мишел Фуко, Зборови и предметни, Археологија на хуманистичките науки, Белград, Нолит, 1971, превод Никола Ковач, стр. 59). Неможноста да се мисли за тоа важи и за Кишовиот опис на писмото, бидејќи сето она што писмото ќе го открие како драма на јунакот и на неговото семејство, во ваквото наведување, станува безлично и студено нижење на предмети, што не му припаѓаат на ист свет. Начинот на кој тие во Истисражната историја се препознати, покажува како од семејната приказна на романот можеме да се оддалечиме во некој непознат и туѓ говор. Тоа оддалечување е својствено на поетиката на Другиот.

52) Антиројолошки роман, *Homo poeticus*, стр. 117.

53) Специфични енциклопедиски облици, *Анализа на критиката, Четири есеи*, Загреб, Напријед, 1979, превод Гига Грачан, стр. 356.

54) Цосовиот модернистички интегрализам во кој корените на енциклопедската природа на Уликс се темелат, исто така и на удвојувањето, кое останува прикриено. Види Умберто Еко *Отворено дело*, Сараево, Веслин Маслеша, 1965, превод Ника Миличевиќ. Со отворањето на проблемот на туѓиот текст, изгледа дека удвојувањето на *Песочник* прво се покажа во својот модернистички вид како распаѓање на романескната целина, а потоа, во својот постмодерен облик, како интегрална енциклопедиска проза.

55) Сите жени на мојата лекција, *Homo poeticus*, стр. 188.

56) Спореди Кенјаурска книжевност, Петер Слотердијк, *Мислителот на сцената*, Сараево, Веслин Маслеша, 1990, превод Ранко Сладоевиќ.