

РАДОМИР В. ИВАНОВИЋ

ЕСТЕТИЧКА, ПОЕТИЧКА И КРИТИЧКА ОПРЕДЕЉЕЊА ДАНИЛА КИША

*Стиварносї је истїо тїолико нейознаница,
истїо тїолико шїајна, колико и сїме
књижевне форме којима тїокущавамо
да је дешифрујемо и фиксирамо.*

Д. Киш

ИЗБОР МЕТОДОЛОШКИХ ПРИСТУПА (о односу сисѣмског и проблемског)

О сложености, богатству, разноврсности и изазовности књижевног опуса полиграфа Данила Киша (1935–1989) илустративно сведочи појава *кишолозије*, која превасходно користи резултате афирмативне критике (1963–2015), и *антикишолозије*, која превасходно користи резултате негативне критике (1977–2014). О превласти прве, интердисциплинарне и интрадисциплинарне научне области над другом сведочи објављивање тридесетак монографија о писцу и његовом делу: од почетне *Нарцис без лица* Драгана М. Јеремића (1981) до, за сада, завршне *Извод из књиже рођених – Прича о Данилу Кишу* Марка Томпсона (2014), као и тридесетак зборника радова и тематских целина у периодичним публикацијама: од тематског броја београдског часописа *Савременик* (10/1976) до зборника радова *Данило Киш – осамдесетї година од рођења (1935–2015)*, ЦАНУ, Подгорица 2015 (у штампани). Интересовање научника у националној и наднационалној књижевности тешко да се може поредити са интересовањем за било ког другог југословенског ствараоца, чак и онда када се пореди са најпревођенијим белетристима (попут И. Андрића и М. Булатовића).¹

Након пажљивог и виšekратног читања Кишовог естетичког и литературолошког секстета: *По-еџика (I)* (1972), *По-еџика (II)* (1974), *Час анаџомије* (1978), *Ното роетикис* (1983), *Горки џалоџ искустџива* (1999) и *Живоџ, лиџераџура* (1990), потом занимљиво конципираних и реализованих монографија које се баве овом тематиком и проблематиком – попут књига *Књижевни џоџледи Данила Киша* Јована Делића (1995), *Eine Poetik Offenbarung* Јерга Шултеа (2004), *Иследник, сведок, џрича* Драгана Бошковића (2004), *Geschichte als Palimpsest* Татјане Пецер (2008), *Приче о Данилу Кишу* Марка Томпсона (2014) и рукописа докторске дисертације „Есеџистика Данила Киша” Мирјане Бечејски (2015) – установили смо да се естетички и литературолошки дијалог може наставити на оном месту на коме је прекинут студијом „Горки талог живота и стваралачког искуства или Кишова филозофија и психологија стварања”, објављеном у *Сџоменици Данила Киша* (2005), у којој смо закључили да писац себе сматра гностиком, а не агностиком.²

За проучаваоца Кишових глобалних егзистенцијалних, филозофских, психолошких, компаратистичких, естетичких, поетичких и критичких опредељења, од првог сусрета са литературолошким првенцем *По-еџика (I)* (1972) постаје јасно да између бројних чланака, огледа и студија треба одабрати оне које у правом смислу представљају „шифре тумачења”, односно „шифре разумевања”. Такве прилоге представљају: филозофско-естетичка студија „Јабукe, Њутн, Поезија” (1960), потом теоријски оглед „Одбрана поезије” (1960), посвећен књизи Херберта Рида *О џрироди џоезије и џрироди криџике* (1959), као и писцу најдражи оглед „Отпори и догма” (1971), посвећен књизи Станка Ласића *Сукоби на књижевној љевници 1928–1952*.

За почетак расправе о односу *сисџемскоџ* и *џроблемскоџ* издвојили бисмо, као водећа, три Кишова опредељења. *Прво* припада кругу тема, проблема и апорема обухваћених најширим схватањем односа уметности и науке као дијаде, еклатантном примеру кореспондентне бинарне опозиције. *Друџо* припада познатој дилеми – чему дати приоритет у свакој врсти филозофске, естетичке и поетичке расправе: *сисџемском* или *џроблемском*!? *Треће* припада читавом низу разнородних процеса и појава неопходних у одгонетању односа садржине и форме, односно праћења генерисања поетских идеја и књижевног текста, проучавања смене стваралачких парадигми, особито када се ради о употреби разноврсних стваралачких проседеа. При томе првенствено мислимо на давање предности једном од три стваралачка принципа позната још од античке естетике: *еџифанији* (низу изненадних открића), *синерџији* (истовременој употреби различитих енергија) и *ениџелехији*

(избору сврхе или сврховитости). Киш безрезервно подржава теорију о афинитету, тачније речено оно гетеовско „средство по избору”, било да је реч о књижевној, ликовној, позоришној, филмској или музичкој уметности.³

Као *homo duplex*, стваралац и мислилац, Киш оправдано закључује да би временом, уз енормни удео интелектуалне, креативне и интуитивне енергије поетског говора као облика моделовања стварности, било могуће приближити уметност и науку, и да тај тешко оствариви идеал (претварање дијаде у монаду) могу остварити једино даровити и образовани писци који припадају типу „стваралачке критике”. Киш је сагласан са италијанским естетичарем Б. Крочеом да уметност представља *интуитивну* форму људске спознаје, а да наука представља *логичку* форму, тј. да се људском спознајом стварају или *слике* или *појмови*, мада се спорадично могу срести и пишчеви искази којима се белетристици оспорава сазнајни карактер, но таква мишљења представљају противуречности које се мире на некој вишој теоријској равни, како је својевремено записао Бранко Миљковић.⁴ Наше мишљење да теорија сазнања увелико надмаша теорију тумачења засновали смо на опредељењу Умберта Ека, који на то упућује читаоца већ реториком наслова двеју познатих књига – *Ошворено дело* (1962) и *Границе тумачења* (1990). Истоветно мишљење саопштава и филозоф Карл Р. Попер у књизи *Објективно сазнање – еволутивни принципи* (1979), у којој пише о предностима које ствараоцу и мислиоцу нуде „контрастне естетике” и „контрастне поетике”, односно предности које нуде технике „обједињавајућих начела” или технике „обликујућих начела”. Прерастање дијаде у монаду на занимљив и компромисан начин заступа и Паул Фајерабенд у књизи *Наука као уметност* (1984).

За разлику од Кишове бинарне опозиције *систем–проблем*, ми смо као кореспондентну бинарну опозицију предложили *анаграм–криптограм*. При томе смо мишљења, насупрот одређеном броју *кишолога*, да у његовом литературолошком опусу не постоји у свему разрађен *систем*, јер га нису теоријски интересовали *систем*, *системајтика*, *системајологија*, што не значи да не постоји довољно елемената система који смо назвали *начином промишљања* о књижевним феноменима и ноуменима. Надаље, потребно је указати и на различито именовање идеографема о којима је реч. Под непосредним утицајем француског структурализма, Киш у првим фазама стваралачке метаморфозе чврсто верује у постојање *система*, који у својим оквирима успешно решава и загонетке и одгонетке. Преостаје му *проблем* као други део опозиције, који је нерешив, те служи као повод за враћање целокупне расправе на почетак.

У нашем начину промишљања служили смо се Ековом дијадом: *проблем* смо дефинисали као решиви (*анаграм*), а *апорију* (*криптиграм*) као нерешиву загонетку или комплекс загонетки. Апорији је у филозофији и другим духовним областима посвећено више врста апоретика (од филозофске, преко естетичке, до поетичке). Киш је рационално и интуитивно показао, нарочито у студијама „Јабуре, Њутн, Поезија” и „Отпори и догма”, да *проблемско* стиче предност над *системским*, упркос чињеници да на другом месту сведочи о постојању три система (пишчевом, критичаревом и читаочевом). Студију „Отпори и догма” Киш завршава апологијом *проблемском*: „Ласић је показао своју луцидност, јер је уместо готовог решења понудио само оно што се понудити може: *’сирасић изражења’* и вечите *’упитаности’*. То је дакле оно што сам назвао отвореним проблемом, и то је оно што му многи замерају, не разумевајући га, навикнути да траже и добијају готова решења, наду и охрабрење” (стр. 131). У суштини гледано, он парафразира познату филозофску апофтегму по којој суштина пребива у *ишћању* (проблеми) а не у *одговору* (систему), односно ону аристотеловски схваћену апофтегму по којој је могућност увек нешто више од реалности. На тај начин он и посредно и непосредно указује на дијалектику стварања и дијалектику мишљења, при чему, као по правилу, даје предност првом процесу над другим.⁵

Очигледно, Киш припада типу стваралаца и мислилаца који у својим литературолошким прилозима највише пажње посвећује актуелизацији и проблематизацији анаграма и криптограма, потом занимљивости опсервације, која доводи до нових открића, избегавајући, колико је то могуће, демонстрирање сопствене ерудиције и општеприхваћеног сцијентистичког насиља над Белетром. Њему је, претпостављамо, била позната књига Жана Бофреа *Увод у филозофије еџзисџенције* (1974), у којој овај историчар филозофије најпре пише: „Систем је увек само један начин да избегнемо проблем. Он већ унапред садржи све одговоре на сва могућа питања. Исувише често срећемо, на пример, та смешно неадекватна објашњења која један теиста од система, као један систематски атеиста, може са ароганцијом да пружи поводом било чега, само ако за то дамо прилику. Систем значи да ништа више није неизвесно” (стр. 43), а потом додаје: „Када манифестација блешти у свом богатству, оно неманифестно достиже пуноћу властите тајне.”⁶

Као полиглота, који је овладао мађарским, француским, руским, енглеским и немачким језиком, Киш је био упознат са два дисциплинама у немачкој филозофији: *Wissenschaftsgeschichte* (као најшири круг проучавања идеја и идеографама) и *Problemgeschichte* (као уско одабрани круг проучавања). Истина, због болести Киш

у последњим годинама није ни могао користити енормну „поплаву знања” у духовним дисциплинама које су га превасходно занимале, али он није ниједног часа губио креативну и интелектуалну радозналост за све врсте новина које доноси савремена тематика, проблематика и апоретика. Претпостављамо да је Киш могао усвојити једно од водећих начела немачке науке о књижевности – *Umwertung aller Werte* (преоцењивање свих вредности), јер је био заговорник теорије вредновања. Такође је могао бити сагласан са мишљењем Романа Ингардена који нуди прихватљиво решење: „Ниједно научно приказивање неког индивидуалног књижевног уметничког дела помоћу извесног система судова *није адекватно* сâмом овом уметничком делу, није ни *еквивалент* уметничког дела и уопште га не може заменити.”⁷ Међутим, веома критичан и сугестиван у излагању, Киш је тешко потпадао под утицај топоса „завођења читаоца”, нарочито када су у питању филозофеме и идеографеме.

Писац је дубоко свестан постојања стваралачких метаморфоза током троиподеценијске белетристичке и литературолошке делатности (1953–1989). Веома поуздани кишолози, као што су Јован Делић и Петар Пијановић, у првим монографијама о писцу уочили су три пишчеве стваралачке метаморфозе: прву (1953–1962), другу (1963–1972) и трећу (1973–1989). У свима њима доминантно је пишчево залагање за *модернизацију* књижевне уметности (чији је репрезент Џ. Џојс), а мање за процес *иновације* (чији је репрезент Т. Ман) и *радикализације* (чији је репрезент Ф. Кафка). Трагање за „новим формама”, „новом прозом” и „новом критиком” (при чему мислимо на француску „нову критику”, чији су репрезенти Ролан Барт, Серж Дубровски и Ален Роб-Грије, између осталих), Киш је сажео на крају „Пролога” књиге *Ното poeticus* (1983): „Извесне противречности у ставовима као и неке формулације које бих данас изрекао без сумње с мање смелости и сигурности, морале су – без обзира на неке нужне стилске исправке и скраћивања – остати и овде, такве какве јесу. *Несрећа је човекова у њој, каже Борхес, што му чинјав животић пролази у исправљању онога што је раније написао.* Тако ове текстове треба сматрати неком врстом змијског свлака који сам одбацио, у грчу. Али ако одбацимо све своје змијске кошуљице, не хајући више за њих, шта ће остати од наше коже, од нашег бића?” (стр. 13).⁸

На крају првог дела рада издвојићемо само нека од глобалних филозофских, естетичких и поетичких опредељења Данила Киша. Најпре бисмо закључили да се ради о писцу који је до крајњих граница творачких моћи предан трагању за смислом живота, уметности и науке (1); да се ни једног часа не завашава могућношћу аподиктичког откривања животне, уметничке и научне истине, јер,

како каже француски филозоф Ален Бадју, појам истине се мора користити само у множини (2); да је у потпуности усвојио програм који су на почетку века прокламовала Серапионова браћа, која су захтевала „да уметничко дело буде оригинално и стварно, да живи својим особеним животом” (3); да буде, како би рекла умна Исидора Секулић, „независан од свих зависности” (4) и да у обе сфере, певању и мишљењу, ствараоци и мислиоци буду ослобођени од сваке врсте политичког притиска и научне догматичности (5). То му даје за право да већ наведену студију заврши поетском апофтегмом: „Литература осмишљава живот онога који пише и човека уопште.” Таленат обавезује и ствараоца и мислиоца, утолико више уколико је исказан у више сфера духовности, јер „Таленти су ретки, а медиокритети су милиони”, пише Киш тим поводом.

ИНТЕРАКЦИЈА УМЕТНОСТИ И НАУКЕ (О односу *продукционог* и *рецептивног* модела)

У занимљивом прилогу „Интерпретација и историја” Умберто Еко предлаже тријаду интенционалних лукова: *intentio operis*, *intentio auctoris* и *intentio lectoris*, о којима занимљиво пише Соња Томовић Шундић у књизи *Рецепција у савременим естетичким теоријама* (1998). Ауторка интуитивно сазнање претпоставља интелектуалном и емпиријском, јер интуиција омогућава „крајњи домет сазнања”, а уједно служи као путоказ у освајању „чистих суштина”. То јој омогућава да закључи: „Са открићем укуса естетика постаје парадигма модерног доба са ауторитативном субјективацијом свијета, ауторитет субјекта заснива се на повлачењу и разарању објективног система вриједности утемељеног на вишој метафизичкој инстанци. Кључни проблем: како помирити субјективацију вриједности и објективно утемељити критеријум њиховог важења и универзалност остаје отворен” (стр. 10).

У покушају да избалансира субјективна и интерсубјективна искуства и сазнања, Киш у највећој мери користи резултате *естетике* (опште, компаративне и посебне), потом *јоетике* (тријада: поетика, аутопоетика и метапоетика), сучељавајући имплицитну поетику дела са експлицитном пишчевом поетиком; најзад и *критике* (теорија књижевне критике, историја књижевне критике и текућа критика) – као плодове интерсубјективних искустава и сазнања. С друге стране, писац више пута и различитим поводима инсистира на „субјективним вредностима”, на процесу *индивидуализације* стваралачког бића, као што то чини у песми написаној у Стразбуру 1963, из које издвајамо само дистих са издигнутим значењем:

а нигде крова и нигде оїкрића,
само щїто изнесеш из своѡ давноѡ бића.

Објашњавајући пишчева глобална опредељења, навешћемо две неопходне напомене. Идеографеме *есїейїшка*, *їоеїїшка* и *криїїшка* Киш употребљава као композитне појмове, а често и као синоним за литературологију уопште, ослоњен на познати принцип – „залеђе разумевања” и теоријску праксу. Професионално припреман за студије компаратистике и теорије књижевности, писац од самог почетка белетристичког (1953) и критичког рада (1954) континуирано прати развој ове научне области, од прекретничке *Теорије књижевности* Р. Велека и О. Ворена, преко истородних дела Б. В. Томашевског и Т. Иглтона, до *Есїейїчкѡе їїеорије* Т. Адорна, *Теорије књижевне компаратистичкѡе* Д. Ђуришина и *Теоријске їоеїїшке* М. Р. Мајенове (1979). Такође је потребно споменути да је Киш неколико година пре Ека писао о дијади интенционалних лукова, изостављајући трећи лук (*intentio lectoris*), јер су у његовој стваралачкој визији читалац и критичар спојени у једно биће, које постојеће и латентне вредности књижевног дела посматра најмање из две „тачке гледишта” („Point of view” или „Point de la vie”).⁹ Писац је „питијски трагач”, а критичар „картезијански дух”. У познатој апофтегми „Амалгам чуда и труда”, коју је Киш преузео из писма Марине Цветајеве упућеног Борису Пастернаку, први појам („питијски дух”), оличава *чудо*, а други појам („картезијански дух”) оличава *їїруд*.

Попут Ека и Иглтона, и наш је писац заступник идеје о неискрпној „мрежолности значења”, те „процеса опализације или опалесценције”, или „треперења значења”. О томе Тери Иглтон веома занимљиво пише у *Књижевној їїеорији*: „Значење никад није посве присутно у знаку; оно је више нека врста сталног треперења истодобне присутности и одсутности (...). Кад читам реченицу, њезино значење увијек некако лебди у зраку, увијек је нешто што се одгађа, што тек има доћи. Један означитељ предаје ме другоме, а овај идућем означитељу; првотна значења мијењају се под утицајем наредних, па премда реченица може доћи крају, процес језика никад не завршава” (стр. 142).

Пређемо ли из теоријске у примењену раван расправе, најпре морамо указати на бинарну опозицију: *їїродукициони модел* (белетристика) – *рецеїїивни модел* (критика). У другом моделу највише пажње посвећено је *їоеїїшци*, с обзиром на то да она нема утврђене границе и да, као што тврди Цветан Тодоров у познатој *Поїїшци* (1986), она доприноси основном захтеву: да се са више ваљаних објашњења боље допринесе тумачењу и разумевању дела, било

Киш се залаже за превласт формалистичке, структуралистичке и стилистичке, модерно засноване „нове критике” над превазиђеним методима и поступцима које он препознаје у традиционалној психолошкој, социолошкој, догматичкој и импресионистичкој критици. У крајњој линији, сматра писац, свака од аутентичних белетристичких књига заслужује посебан, ако не и идеално примерен метод приступа, да би се превазишле бројне слабости и ограничења постојећих аналитичких метода. О томе Киш у наведеној књизи пише: „Критика је узела на себе не само прерогативе цензуре и власти него је својим махинацијама искључила једном заувек и читаоца као једног од могућних арбитра: не негацијом, не порицањем, не *вредновањем*, него уравниловком, тим свесним и упорним обезвређивањем и релативизацијом”.¹²

Начин пишчевог размишљања упућује аналитичаре на то да буду веома пажљиви у интерпретацији и реинтерпретацији сопствених и пишчевих судова, мишљења и претпоставки. Киш више пута инсистира на многозначности и сложености звучења и значења књижевне уметнине, процеса и појава. Као предуслов без кога се не може он истиче таленат, сензибилитет, развијен укус, знање и умење, при чему *шаленај* сматра супраординираним *знању*, док *форму* сматра супраординираном *садржини* (то објашњава и чињеницом да је у епохи реализма доминирала индукција, а у епохи модернизма дедукција).

Аутор такође веома често инсистира на „личном печату”, јер је, како сâм каже, вођен „диференцијалним осећањем” или „осећањем различитости”. У том погледу он веома сугестивно прецизира нијансе сопственог *їевања* (као „првог основа”) и *мишљења* (као „последњег рачунања”), хајдегеровским речником речено, па тим поводом тврди:

Доћи до оваквог сазнања, до овакве или овако формулисане поетике (коју сматрамо основом и своје сопствене поетике) не имплицира никакву квазинаучност, никакву опасну (по игноранте) интелектуалистичку и спекулативну методу из које се накнадно рађају дела, већ је ова врста приступа књижевним феноменима, једнако на плану теорије као и у књижевној пракси, иманентна појму књижевног сензибилитета уопште и за овакво сазнање довољан је један, макар и летимичан увид у историју дела и идеја, па и до њега може доћи без икакве теорије, просто напросто талентом (С. Марић би рекао „здравим разумом”).¹³

Као присталица закона филијације („сродства по избору”) и као стваралац који је уместо Фројдовога индивидуално несвесног

и Јунговог колективно несвесног изабрао Сондијево фамилијарно несвесно, чији је званични назив „schicksal-analiza”, Киш настоји да непрекидним креативним и интелектуалним напорима усаврши и продукциони и рецептивни модел, да их учини што занимљивијим и аутентичнијим. Таква опредељења еманирају неки од репрезентативних есеја, као што су: „О симболизму”, „Питање перспективе”, „Шарл Бодлер”, „Пол Валери”, „Сви гени мојих лектира” и књига *Час анаџомије* у целини узета (осим непотребних инвектива). Они у најбољој светлости указују на високо развијени *џо-лемички дар* Данила Киша, који је он временом такође неговао и усавршавао, тако да се може говорити о *рођеном џо-лемичару* и у области стварања и у области промишљања о оствареном.¹⁴

Елаборација тема о *Кишу-џо-лемичару* свакако захтева посебну студију. Овом приликом рекли бисмо укратко да у његовом опусу постоје две врсте полемика. Прва је намењена познатим опонентима (као што су Ђ. Лукач, Р. Зоговић, Љ. Јеремић, И. Фохт, Д. М. Јеремић и други). Њу теоретичари називају *neikos*. Друга је намењена непознатим опонентима (као што су О. Давичо, М. Богдановић, Ж. П. Сартр и други). Њу теоретичари називају *diatriba*. Временска дистанца или „суд времена” неминовно захтевају валоризацију и ревалоризацију обеју врста полемика – и оних које заступају *кишолози*, али и оних који заступају *антикишолози*, јер се објективношћу судова о полемикама и полемичарима смањује брдо неспоразума између писца и реципијента, како је писао И. Андрић, а уједно се одвајају *несјоразуми* од *проблема*, како је захтевао Киш, тврдећи да је већи број неспоразума него стварних проблема.

При томе имамо у виду пишчеве предиспозиције, као и жестоку полемику коју су годинама водили представници старе и нове критике у француској литератури.¹⁵ Међутим, то сâмо по себи не значи да су сви пишчеви полемички судови и мишљења прихватљиви а priori, јер да је то тако – онда би била оспорена појава полемичара-антикишолога, чија се ваљана аргументација мора усвајати у истој мери и по истим методолошким принципима. На то је међу првима указао Јован Делић, као водећи кишолог. Он пише да је *Час анаџомије* „наша прва и једна од најзначајнијих књига по питањима интертекстуалности, интермедијалности и креативног односа према традицији”,¹⁶ али му то не смета да види вредности Јеремићеве књиге *Нарцис без лица*, која је „скраћивала нам пут до многих информација”.

Ни под каквим изговором или ваннаучним притиском не може се пренебрегнути и омаловажавати допринос филозофа, естетичара и критичара Д. М. Јеремића, за чију књигу М. Ломпар тврди да је то „књига велике наративне вредности”, док је Р. Микић

недавно изјавио (децембра 2014) да је Јеремић остварио „подробно истраживање цитатне подлоге у прози Данила Киша”, додајући томе: „Сигурно ће доћи и дан када ће се на књигу Драгана М. Јеремића гледати и изван, и у овом тренутку, доминантне оптике, што значи општег притиска једнообразног читања.”¹⁷

На крају, хтели бисмо да читаоцу скренемо пажњу на још неколико идеографама у Кишовом начину промишљања о стварању, које увелико премашују оквире расправе о односу продукционог и рецептивног модела, јер оне задиру у друге сфере студија, као што је „студиј културе” и „студиј постколонијализма”. У најширем контексту тумачења ради се о сусрету културних модела Истока, као аморфне, и Запада, као кристалне цивилизације. Насупрот мишљењу Ж. Ф. Лиотара, који у књизи *Постмодерно сјање* (1979) оспорава потребу за Великом причом или Великом нарацијом, Киш се свесрдно залаже за модел *Древне њриче*, која се у широком планетарном простору може поделити на две подврсте: *Левантинску њричу*, која настаје у подручју Леванта (Источног Медитерана), чији је репрезент У. Еко, и *Каријске њриче*, која настаје у подручју Кариба (Карипског мора и архипелага), чији је представник Г. Гарсија Маркес. Митолошки модел приче (попут оне о Симону Чудотворцу) представља суштину приповедања, слушања и пре-приповедања у најмодернијој врсти реализма – „магијском реализму”, чији су представници Х. Л. Борхес и Г. Гарсија Маркес, за разлику од „фантастичног реализма”, чији су представници Т. Ман и Х. Хесе.

Индивидуална имагинација се у овом случају храни исконским соковима колективне имагинације, при чему смо прву врсту књижевних дела назвали *џоеџемама*, а другу *миџемама*. Укрштај двеју стваралачких имагинација назвали смо *миџоџоеџемама* и као репрезентативно дело анализирали *Докџора Фаусџуса* у књизи *Миџеме и џоеџеме Томаса Мана* (2007). Том приликом закључили смо да сваки од аутентичних стваралаца сања о *свекњизи*, која би заменила све друге књиге, док Гарсија Маркес као естетски идеал предлаже више десетина књига које би се читале увек испочетка и тумачиле према захтевима новог времена (такве су књиге *Библија*, *Кабала* и *Талмуд*). При томе не треба заборавити упозорење које је саопштио К. Гиљен – да жанр а ригор усмерава књижевну анализу.

У Кишовом схватању *Прича*, као модел обликовања стварности („Прича је једно од могућих виђења и осећања света”, каже писац), постаје паралелни, латентни свет у односу на постојећи, реални свет. Међутим, идеографему *Прича* Киш није ни изблиза генолошки дефинисао. У постојећем редоследу прозних врста и жанрова о којима пише Јудит Лајбовиц (*елементарна секвенца*,

крајка крајка њрича, крајка њрича, новелета, њријовейка, њовесѝ и роман), Киш се најмање огрешоо о теорију романа, али се крупни пропусти могу убицирати у генолошким дефиницијама *њријовейке* и *њовесѝи*, као и у расправи о стилској формацији *реализам*. Доста додатних аргумената било би потребно да би се усвојило следеће Кишово мишљење из огледа „Романи на длану (Уз један хипотетички избор француске кратке приче)”: „А када је реч о причи, приповеди (и ми не желимо да потежемо старе дистинкције, увек недовољне, између *њриче*, *њријовейке*, *новеле* и *њовесѝи*), прво читање које се намеће јесте, наравно, питање разграничења, постављања граничне линије између кратког романа и дуже приче (јер је остале дистинкције пракса укинула)” (стр. 114). Као што се види, Киш је обухватну и разноврсну генолошку расправу свео само на један однос врста и жанрова (однос који га тренутно интересује: *њријовейка*, *њовесѝ* и *роман*).¹⁸

Вишедеценијска аналитичка пракса указује на то да постојеће дистинкције генологија није укинула, него их је, напротив, обогатила и учинила изазовним до крајњих граница, о чему веома занимљиво пишу М. М. Бахтин у студији посвећеној теорији жанрова, а у нашој науци Павао Павличић у књизи *Књижевна генологија* (1983), Т. Брајовић у *Поетници жанра*, В. Матовић у *Жанрови у српској ѡериодици*, група аутора у двотомном зборнику *Жанрови српске књижевности* и други. Такву констатацију потврдиће и сѡм Киш реториком поднаслоа *Гробница за Бориса Давидовича – Седам ѡглавља једне заједничке ѡовесѝи*, при чему остаје нејасно да ли је одредница *њовесѝ* употребљена у овом случају као „термин-индикатор” или као „чврст термин” (у генолошком контексту)!? Да се ради о веома сложеној тематици, проблематици и апоретици најбоље ће потврдити обимне целине наше монографије *Лавиринѝи чаробног реализма Габријела Гарсије Маркеса* посвећене *њовесѝима* („Други део”, стр. 101–159) и *романима* („Трећи део”, стр. 161–258).¹⁹ Тога је свестан и сѡм Киш, који је цитирао Солжењѝина, његову дефиницију *њовесѝи* као књижевне врсте: „Роман [се] разликује од повести не толико по обиму, нити по распрострањау у времену (он се одликује густином и динамиком), колико по плурализму судбина које обухвата, по просторној ширини и мисаоној вертикали.”

Кишово залагање за *роман*, као врсту којој је будућност наклоњена, његово залагање и образложење *ѝеорије ѡиѝајѝности*, уз свесрдну помоћ Силвије Молој, донело је писцу највише признања, и у теоријској и у практичној равни расправе. То најбоље илуструје монографија *ѡиѝајѝности* (1987) Дубравке Ораић Толић, као и њено друго издање, на немачком језику – *Das Zitat in Literatur*

und Kunst. Versuche eine Theorie (Wien, 1996), а потом и књиге *Inter-tekstualität und Markierung* (Heidelberg, 1994) Јерга Хелбига и *Интeр-тeкcтуална компаративистика* (2002) Зорана Константиновића. Од тада надаље, општеприхваћена је подела на аргументалне и орнаменталне цитате, у ширем, односно подела на цитат, аутоцитат, метацитат и фактоцитат, у ужем смислу. За Киша је најсложенији проблем представљао моменат када било који од цитата који припадају некњижевној форми стекну статус књижевне форме, јер у процесу преласка из једне у другу форму лежи одговор на процес настајања „амалгама чуда и труда”.

Киш је поседовао истанчани естетски укус за најсложеније премисе филозофије и психологије стварања. То је показао инсертом из рада Мишела Фукоа, који је алхемијски процес стварања књижевног „чуда” показао дефиницијом *имагинарно*: „Имагинарно не настаје као противност реалности, да би је порекло или да буде њеном надокнадом; имагинарно се простире од знака до знака, од књиге до књиге, у међупросторима понављања и коментара; и рађа се и обликује у интервалу између два текста. Имагинарно је феномен библиотеке” (стр. 194–195). Истоветне теоријске финесе садржи дефинисање поступка *усаосећавања* (Einfühlung) у белетристици и критици, као и дефинисање премиса теорија асоцијација које хармонизују француски *bel-esprit* и англосаксонску картезијанску јасност и строгост мисли. Тако је временом конституисано водеће естетичко и поетичко опредељење Данила Киша – да сваку врсту наративне прозе прожме поступком *есејизације* (Einfündungstheorie), чиме остварује есејистичку прозу, као и да сваку врсту есеја прожме поступком *наративизације*, покушавајући да избрише границе међу њима и да од дијаде створи монаду. Све те и многе друге стваралачке проседее прожима поетска идеја о трагању за коначним смислом стварања и промишљања о оствареном, што се може илустровати његовом поетском апофтегмом:

„Живот је бесконачно многозначан и многосмислен”.

Б Е Л Е Ш К Е

ИЗБОР МЕТОДОЛОШКИХ ПРИСТУПА

(О односу *системско* и *проблемско*)

1 Потпуна *Библиографија Данила Киша* објављена је као додатак волуминозној *Сјоменици Данила Киша* (САНУ, Београд, 2005, стр. 453–789). Њу су саставиле Бранислава Стојановић и

Милена Марковић. Кишову *Библиографију* од 2005. до 2015. године допунила је Мирјана Бечејски у докторској дисертацији „Есејистика Данила Киша” (Филозофски факултет, Ниш, 2015). Ауторка је навела нове монографије Наташе Глишић, Марка Чудића, Давора Бегановића, Јасмине Ахметагић, Але Татаренко, Мирослава Радовановића, Татјане Росић, Марка Томпсона и Небојше Васовића. Специјалистичке монографије објављене су на немачком, мађарском, енглеском, француском и пољском, а зборници радова и тематске целине на француском, мађарском, енглеском, немачком, италијанском и другим језицима.

2 У књизи *Обнова ѿоетског зовора* (1995) најпре смо објавили студију „Тешке игре писане речи” (Свест о модернитету или рана есејистика Данила Киша). *По-етика*”. Потом смо у књизи *Виђење и сновиђење (Књижевна дела између конвенције и инвенције)*, 1999, објавили још две сродне студије: „Имагинативна и контекмплативна упоришта (О процесу фрагментације и интеграције у Кишовој приповедачкој прози). *Енциклопедија мртвих – Лаутиа и ожилци*” и „Књижевност се храни читањем” (Кишов говор између анаграма и криптограма)”. Студија о Кишовој филозофији и психологији стварања писана је на захтев уредника (П. Палавестре), а намењена је објављивању у *Сјоменици Данила Киша* (стр. 419–435).

3 О бројним изазовима филозофије, психологије, естетике и поетике писали смо систематично у монографијама: *Мишме и ѿоетме Томаса Мана* (2007), *Анаграма и криптиограма у романима Умберта Ека* (2009), *Лавиринти чаробног реализма Габријела Гарсије Маркеса* (2011) и *Снови и судбине у нарајивној прози Михаила А. Шолохова* (2013).

4 О Миљковићу као припаднику стваралачке критике писали смо у студији „Трокраки свећњак Бранка Миљковића (Естетика, поетика и критика)”, објављеној у књизи *Сунчаном сјраном књижевности* (Нови Сад, 2013, стр. 89–108). У њој смо прецизно одвојили основне карактеристике Миљковићеве књижевне праксе и теорије, указујући на однос пишчеве поетике, аутопоетике и метапоетике.

5 У уводној студији *По-етике (I)* Киш тим поводом пише: „Не постоји непеснички поглед на свет, непеснички филозофски систем. Материјалистичка концепција света инспирисала је исто толико песништва колико идеализам – криза метафизичке поезије не лежи дакле у кризи метафизике: сваки је песник заправо ’метафизички песник’” (стр. 16).

Но, без обзира на спољашње и унутрашње подстицаје, тип стваралача попут Киша мора остављати „лични печат” на свакој казаној или написаној речи, управо онако како је то чинио Витолд Гомбрович у *Дневнику, I (1953–1956)*: „Али пишући о себи, пиши тако да твоја личност добије у значају, у важности и у животу – да постане твој одлучујући аргумент. Значи, не као псеудонаучник, него као уметник. Критика мора да је исто тако напрегнута и вибрантна као оно чега се дотиче – јер у противном случају постаје само испуштање гаса из балона, постаје клање тупим ножем, распад, анатомија, гроб” (стр. 121–122).

6 Истоветно мишљење саопштава литературолог Сретен Марић у књизи *Пројланци есеја* (1979). На почетку фрагмента „О љубави” аутор пише: „Скоро сваки филозофски систем говори увек о истом, о две-три идеје које се рачвају да све обухвате, где ново долази да поткрепи већ речено, да га осветли новом светлошћу, не мењајући га у бити. Отуд би се један систем дао сажети у мали број речи, да тако буде осиромашен до безначајности, јер идеје нешто значе само уврежене у разноликост света” (стр. 226–227). Истоветно становиште брани и Антоан Компањон у књизи *Демон теорије* (1999). Он тврди да се сваки систем заснива на методи која обавезно садржи „неколико упутстава, вештина и лукавстава”. Занимљиво је напоменути да оба наведена аутора предност дају „здравом разуму”, било да је реч о теоријској било о примењеној равни анализе.

7 О односу бинарне опозиције: *умење* (вештина) – *знање* (наука), а поводом књиге као што је *Историја српске књижевне критике 1768–2007* (2008), као и зборника радова *Теорија књижевности у XX веку* (2004) и *Српска књижевна критика и културна историја у другој половини XX века* (2013), у коме смо објавили студију „Стваралачка критика Исидоре Секулић (прилог теорији књижевне критике)”, писали смо у студији „Историја критике као историја идеја” и огледу „Књижевна критика у контексту теорије тумачења и теорије сазнања”. У њима смо опширно расправљали о односу субјективних и интерсубјективних знања, умења и искустава.

8 У књизи *Филозофија* (2004) Иван Коларић резигнантно закључује: „Сведоци смо антропологије без човека, социологије без друштва, психологије без душе, педагогије без детета” итд. Томе бисмо додали и „књижевности без дела”, јер је процес теоретизације у XX веку у толикој мери преовладао друге могућности приступа књижевном делу да је ову врсту духовне делатности скоро

обеспредметио. Та се констатација односи на поетику постмодернизма. Теоретичари овога покрета Киша сматрају *иконом* постмодернизма, док он сâм, попут Ека и Гарсије Маркеса, има о томе сасвим супротно мишљење: „А осим тога, у последње време још ме убрајају у постмодернизам. Ја, додуше не знам шта та реч покрива, али се плашим да је нису измислили читаоци већ критичари како би негде могли да утрпају и оне које према политичким мерилима нису могли нигде сместити”, што се никако не може схватити као топос „афектиране скромности”.

Упутно је видети књиге *Поетика постмодернизма. Историја, теорија, фикција* (1988) Линде Хачион, *Илузије постмодернизма* (1997) Тери Иглтона и *Постмодернизам* (1998) Михаила Епштејна. О сложености појма *модернизам* илустративно сведоче процеси непрекидног усавршавања и тежње ка некој вишој форми модерности, коју теоретичари дефинишу као *неомодернизам*, *авангардизам*, *постмодернизам*, *постпостмодернизам* и слично. Видети о томе књиге *Формализам авангарде у Русији* Игњација Амброђија и *Теорије авангардне уметности* Рената Пођолија, као и најновији број ревије *Злајна брџа* (155–156/2014) посвећен авангардизму.

ИНТЕРАКЦИЈА УМЕТНОСТИ И НАУКЕ (О односу *продукционог* и *рецептивног* модела)

9 Велики број специјалистички рађених књига посвећен је *критици* као композитном појму, почевши од књиге *Анаатомија критике* Н. Фраја, *Критички појмови* Р. Велека, *Проблеми модерне критике* П. де Мана, *Начела тумачења* Е. Д. Хирша и *Чему нова критика?* С. Дубровског, све до низа истородних књига наших теоретичара и историчара критике: *Теоријске основе нове критике* Н. Кољевића, *Природа критике* С. Петровића и *Књижевна критика и филозофија књижевности* М. Солара.

У Српској академији наука и уметности чува се Посебна библиотека Данила Киша, састављена од близу 2000 деценијама сакупљаних књига, које је библиотечки пописала Оливера Голубовић. Она илустративно сведочи о широкој пишчевој заинтересованости за различите националне књижевности, различите научне области и различите профиле аутора.

10 О вишегодишњој опсесији *поетиком* и *критиком* сведочимо реториком наслова низа сопствених књига: *Поетика Косије Раџина* (1979), *Поетика Блажа Конеског* (1983), *Поетика Аце Шојова* (1986), *Поетика Славка Јаневског (I–II)*, 1989, *Поетика Рисиа*

Рајковића (1990), *Поетика Душана Костића* (1994), *Поетика Михаила Лалића* (1994), *Поетика и естетика Владана Деснице* (2001) и *Његове поетика и естетика* (2002), с једне, као и: *Критички методи* (1975), *Поетика и кријика* (1988) и *Књижевна кријика као десета муза* (2007), с друге стране.

11 Више пута су издавана изабрана и сабрана Кишова дела, која су зналачки приредиле Мирјана Миочиновић и Паскал Делпеш, као и уредници издавачких кућа: Иван Сор, Милисав Савић, Љубиша Јеремић, Радослав Братић, Александар Лазић, Предраг Јаничић, Александар Гогих, Небојша Васиљевић, Милена Марковић, Бранислава Стојановић и други:

– *Дјела Данила Кица* у 10 књига (Загреб–Београд, 1983),

– *Изабрана дела Данила Кица* у 6 књига (Београд–Сарајево, 1987),

– *Поетички сјиси* у 3 књиге (Сарајево, 1990),

– *Породични циркус – Рани јади, Баџија, њејео и Пеџчаник* (Београд, 1993),

– *Сабрана дела Данила Кица* у 14 књига (Београд, 1995) и

– *Сабрана дела Данила Кица – диск, софтвер, библиографија* (Београд, 2003).

Приређена су и два избора есејистике: *Есеји: аутопоетике* (приредио Јован Зивлак, 2000) и *Најлепши есеји Данила Кица* (приредио Иван Миливојевић, 2003).

12 Киш понекад уопштава судове и мишљења до границе када они постају дискутабилни, јер аутор не прецизира однос решивих проблема и нерешивих апорија. Негирајући, у југословенским оквирима, домете психолошке, социолошке, догматичке и импресионистичке критике, Киш испушта из вида низ репрезентативних естетичара, поетичара и критичара који највећим делом своје продукције измичу пишчевој озлојеђености стањем критике. Такви су: Тарас Кермаунер, Јанко Кос, Јоже Погачник у словеначкој, Миливој Солар, Владимир Висковић, Виктор Жмегач и Станко Ласић у хрватској, Зоран Мишић, Светозар Петровић, Сретен Марић, Никола Милошевић и Славко Леовац у српској, Георги Старделов и Ферид Мухић у македонској књижевности. Сâм Киш издвојио је књигу Станка Ласића, стављајући је изнад књига Ћ. Лукача и Р. Гародија о реализму.

13 Неки од наших компаратиста (Владимир Висковић, на пример) указали су на омашке Кишових тумачења Борхесових естетичких и поетичких опредељења. Посебну грешку писац је

начинио испуштањем појединих одређења којима Борхес противречи самом себи, као на пример: „Ја уопште немам естетику” или „Мислим да теорије, заправо, не служе ничем”. Много ближе истини је Кишово мишљење да *Гробница за Бориса Давидовича* представља *прошвикњиџу* Борхесовој *Ојшћој истјорији бешчашића*.

14 О интересовању читалаца за *полемику* сведоче бројни избори у хрватској, српској и бугарској књижевности, о којима смо писали у две студије: „Полемика као вид кристализације естетичких, поетичких и креативних одређења (Полемички нагон Владана Деснице)”, 2007. и „Полемика као вид кристализације књижевне критике (О Шантићевом дјелу и дару)”, 2011. Директну полемику о Шантићу водили су Б. Поповић и М. Цар, продужену полемику В. Стајић и В. Ђоровић, а аутополемику, смирену и продужену полемику И. Секулић и П. Слијепчевић. Особито су занимљиве полемике које су водили П. Поповић и М. Решетар о Његошу и његошологији.

15 У инструктивном предговору књизи „Дубровски и његова студија о француској новој критици” (стр. V–LXI) С. Витановић детаљно описује сукоб полемичара, представника традиционалне (Ремона Пикара, Шарла Марона и Лисјена Голдмана) и нове француске критике (Ролана Барта, Сержа Дубровског и других), који је завршен потпуном победом нове критике. Занимљив је однос Дубровског према Бартовом структурализму, Мароновој психокритици и Голдмановој социолошкој критици, које Дубровски оспорава, али уз пуно поштовање саговорника и похвале за њихов укупни допринос развоју науке. Киш је упознат са овом полемиком. Он се определио за домете и методе нове критике, те му је наведена полемика у француској науци о књижевности послужила као охрабрење за полемику са српском универзитетском критиком у монографији *Час аналјомије*.

16 Други део монографије *Час аналјомије*, назван „Мала хрестоматија (Textes à l'appui)” (стр. 115–212), састављен од инсерата једномишљеника, као претекста (С. Молој, Р. Кајоа, Х. Визлинг, М. Шамић, два пута, Т. Ман и М. Фуко), а након навођења појединог предтекста следи дуг и темељно образложен Кишов ауторски коментар, саопштен у виду двоструког дијалога: прећутног дијалога са предтекстом, као и полемичког дијалога са Д. М. Јеремићем. Уношењем аутора у „Малу хрестоматију” аутор није толико демонстрирао сопствену ерудицију колико је настојао да за своју естетичку и поетичку расправу обезбеди аутентични тематски и

методолошки контекст, преузимајући мишљења познатих стваралаца и мислилаца.

17 У српском и југословенском културном ареалу Јеремићево монографије и књиге студија и огледа дочекиване су махом добродошлицом и признањем стручне критике: *Прсти неверно̄ Томе*, *Криичар и есјејски идеал*, *Доба антијуметности*, *Лице и наличје*, *Пером као скалелом*, *Сновање и стварање*, *Три стиуиња йоређења*, *Нарцис без лица* и *Есјејика код Срба: од средње̄ века до Свејозара Марковића*. Оне свакако не заслужују квалификације које им Киш упућује, најчешће прекорачујући границе уобичајене академске полемике.

18 У Другом делу монографије о Г. Гарсији Маркесу – „Повест као жанровска непознаница” – бавили смо се пишчевим *йовесјима* веома детаљно: „Повест као продуктивно средиште” (*Охараска*), „Повест као потврда даровитости” (*Пуковнику нема ко да йище*), „Повест као реконструкција стварности” (*Хроника најављене смрти*) и „Повест као исповест” (*Сећање на моје йужне курве*). Њих смо генолошки одвојили од романа: *Зла коб*, *Сйо̄ година самоће*, *Пајријархова јесен*, *Љубав у време колере*, *Генерал у свом лавиринџу* и *О љубави и дружим демонима* (стр. 181–258).

У завршном делу монографије о М. А. Шолохову бавили смо се компаративним проучавањем светски признатих *йовесји*: *Бисером* Ц. Стајнбека, *Сйарцем и морем* Е. Хемингвеја и *Човековом судбином* М. А. Шолохова. Генолошки посматрано, њима се могу придружити још две веома познате и признате *йовесји*: *Смрт у Венецији* Т. Мана и *Проклеја авлија* И. Андрића.

19 Словеначки литературолог Јоже Погачник саставио је и објавио тротомну антологију *Sodobni jugoslovanski esej* (Љубљана, 1980). У другу књигу избора *Sodobni srpski esej* Погачник је уврстио 16 српских есејиста, од И. Секулић до Д. Ређепа. Киш је заступљен есејем „Charles Baudelaire” (стр. 471–483), заједно са Д. Матићем, М. Ристићем, С. Марићем, Р. Константиновићем, О. Давичом, М. Павловићем, П. Цацићем, Н. Милошевићем и другима.