

МИРЈАНА БЕЧЕЈСКИ

ПОХВАЛА ВРСТИ: ЕСЕЈИСТИ СРЕТЕН МАРИЋ И ДАНИЛО КИШ

Упркос општој есејизацији културе у последњих сто година, упадљиво мали број радова посвећен је расправи о природи есеја, и то узимајући у обзир и текстове самих стваралаца и текстове филозофа, дакле теоретичара. Покушаји његове дефиниције и типологије делују још скромније ако их упоредимо са обимном литературом о миту, поезији или роману. Изгледа да разлози леже у томе што су супстанцијална одређења есеја увек недовољна, те се есеј дефинише тек у релацијским односима према другим облицима система с којима ступа у међусобне односе; што је дискутабилно питање да ли је есеј жанр, врста или род и да ли уопште припада књижевности; и коначно, што је есеј заиста „фантом са сто лица”, како је тврдио Сретен Марић, па лице које нам приказује бира сâм есејиста у складу са својим циљевима.

У средишту нашег интересовања биће схватање есеја, његове природе и функције у текстовима наших есејиста Сретена Марића и Данила Киша. Настојаћемо да испитамо колико се кључне особине есеја, које су биле полазишта или упоришта најзначајнијим теоретичарима (Лукачу, Адорну, Епштејну и др.) приликом покушаја његове дефиниције и дистинкције од осталих облика, односно „родова”, огледају у есејима Киша и Марића и колико су они на њима експлицитно инсистирали. Притом ће нас највише занимати виђење односа есеја и критике и есеја и по-етике, премда су не мање интересантни релацијски односи есеја и филозофије, посебно за проучавање Марићевог схватања, те односи есеја и белетристике (романа и новеле) за проучавање Кишовог схватања ове форме. Будући да је Киш био и белетрист, занимљиво је пратити процес

есејизације који је обележио читав његов опус. Али то је већ засебна тема.

Поред тога што су обојица били мајстори стила и детаља, крсило их је свестрано образовање и велика интелектуална радозналост за појаве које су тек у повоју, било да се радило о књижевним феноменима, било о кретању идеја. Кишу је, као и Марићу, била ближа „континентална есејистика”, која је спој литерарности и књижевнотеоријске односно филозофске учености него енглеска есејистика са дугом традицијом у часописима за разоноду образоване публике. „Могло би се можда рећи да је есејиста (онај континентални, заражен философијом) на истој страни са мистиком и философом: он је у области идеја. Али за разлику од мистика и философа, који знају бар неке одговоре, есејиста углавном зна само питања”, истиче Марић.¹

Киша и Марића повезује и изузетна упућеност у савремену литературу, тематска интересовања (Сервантес, Пруст, Сартр, субјективистички филозофи) и дубоко уверење да је аутентичан уметник свестан своје вредности. Ове снажне индивидуе различитих темперамената утицале су на културну климу свога доба – Киш директније, а Марић увек некако из позадине, подижући критеријуме и у продукционом и у рецептивном моделу. Есеју су посветили само по један дискурзиван текст – Марић „Пропланке есеја”, који представља суму његовог богатог есејистичког искуства, а Киш један од својих раних радова, кратак прилог у *Студијенију* – тако да ћемо слику о њиховом схватању овог облика формирати и на основу изјава расутих по њиховим опусима.

1

Михаил Епштејн подсећа да је есеј једна од ретких форми која има индивидуалног творца, ренесансног мислиоца Мишела де Монтења, што је умногоме одредило његове особености. Главно обележје есеја било је и остало везаност за субјект, *самодоказивање индивидуалности*, истицање човековог „ја” које је несводиво на образац, на норму.²

Киш и Марић су следбеници управо такве традиције, где су индивидуални дух и лично искуство у средишту пажње. Није случајно њихово често позивање на Монтења као на свог претка, који је овај жанр обележио сталним *колебањем између знања и сумње*. Они сумњају у закључке које изводи систем, али не и у моћ знања

¹ Сретен Марић, *Пројланци есеја*, „Нолит”, Београд 1979, 17.

² Михаил Наумович Епштејн, *Есеј*, прев. Радмила Мечанин, „Народна књига” – „Алфа”, Београд 1997, 8.

и постојање истине. Зато им је одговарала природа есеја, у коме су могли да изразе богато духовно искуство, поникло на образовању колико и на интуитивној спознаји света.

„Сумња је као савест мишљења”, њена свест о сопственој релативности оставља место за бесконачне претпоставке, истиче Епштејн. У том простору могућности налази се есејистичка истина, свесна да се објективност „не постиже одбацивањем субјективности него пуним признавањем и испољавањем субјективности као такве” и да се до правог знања долази „кроз признавање његове непотпуности, кроз мишљење којем се додаје сумња”.³

У есеју „Отпори и догма” (1971), који представља писану верзију разговора поводом књиге *Сукоби на књижевној левници 1928–1952* Станка Ласића, Киш истиче да ову сматра „једном од оних књига које су ме обележиле, јер су ме бацале од сумње до сазнања, и од сазнања до сумње, и јер су ми својим истинама заустављале дах и својим интелектуалним концептом уливале храброст и наду у људску памет”.⁴ Кишове симпатије несумњиво је освојило то што Ласићева књига позива на читалачко трагање за истином, на откривање сопствених заблуда и на полемичке разговоре као „врсту интелектуалне игре”. Она не нуди проста и коначна решења, олаке оцене и оптимистичке перспективе, „кључеве рајске, који ће нас ослободити свих сумњи”, већ побуђује управо радозналост и сумњу, чиме је ставаралачки/сазнајни чин продужен у процесу рецепције. Дакле, Киш је сматрао да је сумња први показатељ слободе мишљења, док је одсуство сумње једначио с догматском свешћу.

Главни парадокс есејистичког мишљења је то што индивидуалност коју треба да докаже доказује – самом собом, подвлачи Епштејн. Мисао полази од себе и долази к себи, крећући се у границама сопственог *расијућењ* искуства. *Саморазвој личности* у есеју подразумева њену „неисцрпивост”, а тиме и неодредивост (као и у разговору), што чини легитимним њено *йраво на йромену сйава*. Личност је та која прихвата и разуме бројне различитости: „У разним моментима ми се разликујемо од самих себе ништа мање него од других”; „Треба запамтити да се моје приповедање односи на одређени час. Ја се ускоро могу променити, и то не само нехотице него и намерно”, писао је Монтењ.⁵ Есејисту прати *свесћ* о *субјективносћ* и *релативносћ* *сојсћивених сазнања*, по чему се и разликује од научника и филозофа.

Марић и Киш се и експлицитно залажу за право мислиоца на кориговање и промену критичког става у складу с новим сазнањима.

³ Исто, 35.

⁴ Данило Киш, *Номо poeticus*, „Просвета”, Београд 2006, 65.

⁵ М. Епштејн, нав. дело, 9–11 и 22.

Још у полемички интонираним есејима „Питање перспективе” и „Отпори и догма” Киш је оштро критиковао оне који знају коначне одговоре на сва могућа питања. Истичући да му је Ласићева књига указала на сопствене младалачке заблуде – на „глас догме” у Лукачевој књизи *Данашњи значај критичког реализма* – Киш у духу свог есејистичког претходника Монтења, као и у духу Сартра (који је говорио да му је најбоља књига она коју *сада* пише), афирмише став да сваки човек има право на промену мишљења уколико је она последица интелектуалног сазревања: нове тачке гледишта, другачијих чињеница, богаћења искуства. У „Прологу” књиге *Ното poeticus* он наглашава да списатељски морал обавезује аутора да читаоца упозна и са својим заблудама и са својим страстима.⁶ Да то није само празна реторика већ мера самокритичности, Киш потврђује тако што корицама својих есејистичких књига *По-ејтика* и *Ното poeticus* обједињује два поменута есеја у којима износи опречна мишљења, откривајући и оне своје ставове који нису издржали пробу времена.

Када Марић истиче да есејиста завирује и у „тмине метафизичких питања” филозофа и теолога, „но добро пазећи да се не изгуби”, он има на уму есејистичку свест да је људско знање релативно и да на вечна питања неће пронаћи трајне одговоре: „Најгоре је што есејистичке истине и у кратком људском веку с временом мењају свој лик, често баш из верности према самим себи. (...) Есеј не говори о вечном и нема претензије на вечност. Ослобођен од апсолутног, његова потрага избија на његове властите истине.”⁷ Дакле, есеј за свој предмет бира оно што је *јојединачно* и променљиво. Онај значај који теорије дају категоријама есејиста придаје *личном искуству*, које му је најбољи водич у трагању за истином и у коме су слика и појам, чињеница и хипотеза недељиви.

У тексту „Есеј као облик” Адорно опомиње да наука и уметност нису супротности и осуђује насиље над језиком које међусобно врше слика и појам у научним дисциплинама. Нити се може о било чему промишљати без појма, нити се најчистији појам може мислити без везе с чињеницом: „Есеј, наиме, не жели наћи оно вјечито у пролазноме и издестилирати га, прије жели овјековјечити пролазно”, истиче он. Есејиста *ишше експериментирати* и у томе је основна разлика између есеја и расправе. Али упркос свести о сопственој погрешивости и релативности, есеј је „оглед”, *јокушај* „да у изабраном или погођеном потезу засја тоталност”.⁸

⁶ Д. Киш, нав. дело, 9.

⁷ С. Марић, нав. дело, 36–37.

⁸ Теодор Адорно, *Филозофско-социолошки есеји о књижевности*, „Школска књига”, Загреб 1985, 24 и 30.

Једно од битних обележја есеја је и *посвојање конкретне теме*. Чак и теме које су „опште” (апстрактне) – као што су Кишови есеји о развоју идеје прометејизма, о симболизму, о превођењу поезије, о национализму, или Марићеви о смећу, о миту, о машти – у есеју су схваћене као посебне, где „губе свеопшност, добијају конкретност самом вољом жанра која ће их учинити детаљима на фонy тог свеобухватног ’ја’, које образује бескрајно широк хоризонт есејистичког мишљења”.⁹ Епштејн скреће пажњу на то да предмет есеја, најчешће у локативу, служи аутору као изговор за развијање мисли и за заклањање право, недефинитивног и неограниченог предмета есеја – самог аутора. Стално присуство аутора у есеју „се открива ’из кадра’, у ћудливој смени тачака гледишта, у изненадном скакању с предмета на предмет (...), оно не може бити обухваћено као целина, управо зато што оно само све обухвата и приближава себи.” Есејиста редовно *прекорачује тему*, подрива њене границе и једино тако остаје веран свом жанру.¹⁰

Марићеви и Кишови есеји и есејистички разговори представљају оличење ових тврдњи: о чему год говорили, они су истовремено и аутопоетички коментари. Чак и они Кишови текстови који развијају теоријске теме, какав је, на пример, „Романи на длану”, инсистирају на аутопоетичким проблемима из његове стваралачке праксе, уносе сликовни језик у појмове и не прерастају у књижевнотеоријске расправе.

Есеј је отворена форма која има *самоекрећачку способност*, као и *разговор*. У њему је нарушена систематичност зарад живог, неусиљеног разговорног тона који извире из личности „говорника” и у коме једна тема може прекидати другу. „Можда је са есејом слично као и са речи, са говором, чија је он непосредна манифестација: не можеш о њему говорити а да ти се не измигољи”, истиче Марић.¹¹ Дијалогичност је у есеју наглашенија него у другим облицима, што не значи да он мора бити ослобођен специјализоване (научне) терминологије. Марићеви и Кишови есеји илуструју начело да есејиста претпоставља вискообразовану публику која дели његове склоности и интересовања, тзв. „идеалног читаоца”. Есеј је, дакле, „дијалoшки” облик у коме је *чишалац* у ствари *слушалац*, односно сабеседник. „Као да је есеј некакав прелазни облик између дискусије на агори или при ’гозбама’ и писменог стварања. Он као да подразумева разговор и по томе што не сме бити предугачак, не дужи но што то подноси оквир једног разговора,

⁹ М. Епштејн, нав. дело, 12.

¹⁰ Исто, 13–14.

¹¹ С. Марић, нав. дело, 10.

и није случајно што је први есејиста, Платон, онај који је морао да се склони са агоре и што су његови есеји писани у облику *дијалога*”, истиче Марић.¹²

За боље разумевање сродности између Кишових есеја и разговора значајно је и Адорново запажање да је есеј по свом односу према читаоцу/слушаоцу историјски сродан реторици, коју је научно усмерење готово укинуло свдећи је на науку комуникације. Есеј се и разликује од научног реферата по настојању да сачува аутономију приказивања, трагове комуникацијског.¹³ У том контексту је јасно зашто половину Кишовог небелетристичког опуса чине разговори, тај „миг Платону”, како је сâм истицао. Поред тога што је говорио о сопственој биографији и поетици, критиковао и тумачио своја дела, у њима је и тематски и стилски варирао или генерисао идеје, форму и проблеме изнете у есејима и белетристичкој прози, критиковао одређене друштвене појаве, расправљао о теоријским темама и новим усмерењима, показујући отворене симпатије према оријентацијама у књижевности које су тежиле дијалектичком јединству стварања и мишљења, а критикујући оне у којима је постојао раскорак између теорије и праксе.

На основу реченог већ можемо издвојити *актуелности* теме, а самим тим и *полемичности* као важна обележја есеја. То је у „Пропланцима есеја” подвукао и Марић, али за разлику од Киша није писао о горућим проблемима већ о тзв. вечним темама књижевности и њеном савременом проучавању. Зато се изазову отворене полемике никада није одазивао, тј. полемисао је само са замишљеним опонентима и опонентима од којих није очекивао одговор.¹⁴ Киш је, међутим, био страстан полемичар, што показују већ његови рани есеји, а поготову полемика око цитатности и оригиналности *Гробнице за Бориса Давидовича* и из ње проистекли *Час анаџомије*.

Још једна одлика есеја која је обележила Кишове и Марићеве дискурзивне текстове је *жанровска њоливалентности*. Епштејн истиче да динамично смењивање и повезивање различитих начина сазнања света, прелажење из сликовног у појмовни, из апстрактног у реалистички ред одржава есеј као целину, док га доминација *једне* могућности руши и претвара у један од његових саставних делова: „... и зато је есејистици страна свака спецификација која

¹² Исто, 22.

¹³ Т. Адорно, нав. дело, 33–34.

¹⁴ Упркос томе, Цацић с правом у Марићу види „притајеног полемичара” и са жаљењем примећује како би било занимљиво да је „бацио рукавицу” нашој критичкој јавности. „Притајени полемичар”, у: Петар Цацић, *Из дана у дан II*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1996, 214–219.

дели створено, као завршен предмет, од његовог ствараоца. Есеј може да буде филозофски, белетристички, критички, историјски, аутобиографски... али, суштина је у томе да он, као по правилу, бива све одједном"; „Есеј није унутардисциплинарни него наддисциплинарни жанр који интегрише својства оних система у које други жанрови улазе као елементи”.¹⁵

Сионшаносиј форме и методолошка недоследност су суштинска обележја есеја и критеријуми за дистинкцију есејистике с једне, а белетристике и науке с друге стране, тврди Марић.¹⁶ Док он наглашава да се „есејисти форма не поставља као проблем” већ искључиво тема,¹⁷ Киш белетриста у анкети/есеју „Ми певамо у пустињи” истиче: „Опседа ме вечни проблем Форме” и у разговору „Доба сумње” децидирано даје могућу дефиницију писца: „Писац је човек који размишља о Форми”.¹⁸ Уметник или филозоф следе закон одабраног жанра или система, а есејиста бира сурови „закон слободе”, у коме се „са сваким пасажом изнова стварају сами критеријуми, било који систем, тек што се појави, мора да сруши себе – иначе ће се срушити сам есеј”.¹⁹ Међутим, есејистичка пракса открила је парадоксалну чињеницу да су најбољи писци, филозофи и теоретичари најчешће били и врхунски есејисти. Епштејн зато греша кад истиче да есејиста не мора да буде ни тако сјајан и маштовит приповедач, ни темељан филозоф, ни искрен саговорник.²⁰

Лукач је запазио да *хумор* и *(само)иронија* у сваком добром есеју потичу од његове блискости са животом, док већина људи сматра да су есеји писани како би објаснили неко уметничко дело. „Раздвојеност изгледа утолико већа уколико је жешћа и болније осетна стварна блискост њихове истинске бити”, што је осетио и Монтењ када је својим списима дао упечатљив назив *Есеји*, „јер

¹⁵ М. Епштејн, нав. дело, 17 и 21.

¹⁶ „Кад мислим о облику код себе, оно што ми се намеће јесте извесно зрење идеје током самог писања, њени неочекивани, али, у ствари, врло доследни обрти, њена скретања испод пера. Говорио бих и о самом перу, које има своје инспирације, своје ђуди, и које, гледајући речи које испод њега наилазе, иде често куд хоће, против свих намера и руке ми и главе”, С. Марић, нав. дело, 10.

¹⁷ „Док ми то други нису нагласили, ни помислио нисам да сам 'есејиста'. У овом веку освешћења свега и свих, чини ми се да је есејиста последњи свестан свог заната. То вам је, у литератури, некаква подврста Господина Журдена. Песник мора да мисли о *сонетију* као таквом, о рими, о ритму, о свом занату; романијер зна да пише *роман*; есејиста никад не мисли: е, сад ћу да пишем *есеј*. Он пише о нечем, пише као што би разговарао или настављајући разговор. А разговор није никакав књижевни род. Мислећи искључиво о оном што има да каже, код есејисте се облик потпуно поклапа са садржином, док се код песника садржина мора да уклопи у облик”, С. Марић, нав. дело, 8.

¹⁸ Д. Киш, нав. дело, 247.

¹⁹ М. Епштејн, нав. дело, 26.

²⁰ Исто, 76.

једноставна скромност те речи јесте охола куртоазија²¹. Ако је иронија – основ свих уметности – једна од најбитнијих особина есеја, онда је разумљиво што га је Лукач дефинисао као „специфичан уметнички род”. Осврћући се на ова запажања, Марић наглашава да је прави есејиста склон самоиронији управо због свести о релативности сопствене истине:

Све више знам да не обухватам све, да су ми увид, па и моја истина, парцијални, дакле проблематични, и не тешим се ни мало што знам да и нико други не обухвата све. И Лукач и Адорно лепо говоре о *иронији* која прожима есеј. Али иронија *добро* есеја је пре свега уперена према самом есејисти; она је нека врста његовог метафизичког црног хумора, свести о немоћи, свести да не види далеко, јер гледа без Адорну мрског „метода”.²²

Противуречности у неким ставовима есејиста често потичу од саме природе предмета и различитог контекста, што је и својствено самом жанру. Тако, на пример, Марић час једначи есеј и критику, час истиче да је есеј посебан „књижевни *род*”. Киш се час залаже за објективност критике, за строгу примену метода и унутрашње приступе књижевном делу, час наглашава да се до истине уметничког дела долази само ако смо прегазили „ђубриште теорија” и у анализи дела не двоји унутрашње од спољашњих приступа. На једном месту критикује биографизам, на другом тврди да је он иманентан делу, не либећи се да завири и у биографије писаца или да одговоре потражи у психолошким, социолошким и другим ванкњижевним чиниоцима. За то се могу наћи примери у свим фазама Кишове есејистике, од есеја „Шарл Бодлер” и „О симболизму” до „Маркиз де Сад”, „Набоков или носталгија” или незавршеног „Серената М. Црњанског”. Киш се оштро противи и психологизму (чак и у својој приповедној прози пародира психолошки приступ – у *Пешчанику* и „Црвеним маркама с ликом Лењина”), а сâм у есејима даје неколико врхунских психолошких портрета, односно скица за портрете песника боема, националисте, писца изложеног цензури и аутоцензури.

2

Киш и Марић су испољили свест да се есеј може одредити тек у релацијским односима према другим формама. „Уводна белешка

²¹ Георг Лукач, *Душа и облици*, прев. Вера Стојић, „Нолит”, Београд 1973, 33–56.

²² С. Марић, нав. дело, 29–30.

о есеју”, као својеврсна „похвала врсти”, пружа нам увид у Кишово схватање ове форме у раној есејистичкој фази. То је и рана аутопоетичка слутња о важности есеја и есејизацији као интегративном процесу у целокупном његовом стваралаштву. Киш наглашава фрагментарност есеја, његову суштинску незавршеност, „рационалистичку језгру”, тј. везаност за стварност и тежњу ка истини – што приручници и појединци издвајају као основне одлике ове форме. Паралела поезија–есеј указује на то да је Киш познавао Лукачев текст „О суштини и облику есеја”, али је до ње могао доћи и сâм, тим пре што је у овом периоду поезија била у центру његовог интересовања:

У свеопштој књижевној политици наших дана есеј заузима оно место које је некад заузимала по[езија]²³ (...) Ова се тврдња може тим пре одржати што и модерни роман показује добрим делом исту експлицитну полемичност (имајмо на уму Мана, Хакслија, Сартра, Крлежу), а ако поменемо још и чињеницу да и савремена поезија, добрим делом нужно херметична и солипсистички усамљена, учурена и некомуникативна, да дакле и поезија комуницира и ишчавује се кроз реч и слово есеја, биће нам сасвим јасно да есеј данас носи ону рационалистичку језгру, сав онај свесни терет који се у белетристици скрива, сав онај мисаони концентрат који модерни роман и поезија носе у себи у мутном раствору речи и израза.²⁴

Киш сматра да је савремена потреба за есејем условљена херметичношћу поезије и да „модерни песник прихвата есеј као велику шансу комуницирања”. То доказује примерима Елиотових, Камејевих, Сартрових, а код нас Крлежених и Ристићевих есеја, који су „само претходница или коментари њихове сопствене литературе у првом реду”, „полемички одраз и мисаоне варијације оних идеја и поставки које њихове прозе имплицитно и у форми лепе књижевности заоденуто скривају”.²⁵ Дакле, Киш је есеј схватао као прагиоца поезије/белетристике, као њену „рационалистичку језгру”, односно као форму погодну за експликацију поетичких начела, што ће постати једна од доминантних црта његове есејистике и есејистичких делова разговора.

Премда запажа да многи песници у есејима дају најбољи део свога талента, Киш истиче да есејистику сматра само „детерми-

²³ Због испуштеног пасуса Мирјана Миочиновић цитира овај текст у „Поговору” књиге *Varia*, претпостављајући да слова која недостају творе реч „поезија”. Међутим, то може бити и „поетика”.

²⁴ Данило Киш, *Varia*, прир. Мирјана Миочиновић, „Просвета”, Београд 2007, 564–565.

²⁵ Исто.

нантом” у односу на поезију („поезија” је његовој поетици синегдоха за читаву белетристику, па и за уметност). Затим наглашава да „тај научни, филозофски, етички и естетички коментар игра данас више него икад улогу комуникатора и посредника између апстракције заогрнуте песничком формом и радозналих интелектуалних читалаца који не остају равнодушни према тој апстракцији и према тој форми”, те предвиђа да ће есеј, „нестрпљив и експлицитан, страстан и комуникативан, да игра све важнију и важнију улогу у том изобличењу света стварности и света идеја”.²⁶ Есеј тако врши функцију посредника између поезије и читалаца, баш као и критика.

За разлику од Марића, Киш је двојио професионалну критику од критике у ширем смислу, у чијем опсегу је видео и есејистику, понекад их схватајући и синонимно. У „Прологу” књиге *Ното poeticus* своје је дисперзивне текстове, од којих је највећи број књижевноаналитичких, објединио уопштеним називом есејистика. Универзитетској критици намењивао је прозаичан посао истраживања извора, методолошку доследност и посредништво између дела и публике, сматрајући њеним задатком да реконструише дело и да тако „превали пут до смисла”.²⁷ Говорећи о писцу, критичару и читаоцу на заједничком задатку – расветљавању поступка и света књижевноуметничког дела – Киш се и у разговору „Не усуђујем се да измишљам” залаже за право писца на самотумачење и тиме за легитимност и равноправност есејистике као неметодичног и недисциплинарног мишљења с дисциплинарним знањем критике.²⁸

Указивање на разлике између есеја и критике у ужем смислу показује да Киш није био професионални критичар већ есејиста; а

²⁶ Исто.

²⁷ У разговору „Доба сумње” он с горчином запажа да је нашој књижевној критици, упркос томе што је о *Пешчанику* говорила много и (углавном) похвално, сâм роман „протицао кроз прсте управо као песак”: уместо да реконструише његову структуру, критика је покушавала да га протумачи неким од спољашњих приступа, показујући суштинско неразумевање самог дела, као и непознавање модерне теорије прозе. Тада још захваћен жаром антипозитивистичке побуне, Киш наглашава да је идеалан метод за тумачење *Пешчаника* формалистички, помоћу „два чаробна кључића”, два формалистичка принципа: *онеобичавања* и *ошешчале форме*, Д. Киш, *Ното poeticus*, 248–249.

²⁸ „Дозволите да се дрзнем у ту светињу: ја мислим да је писац исто толико свестан система свога дела колико и критичар, исто је толико у стању да га рашчини као што је био у стању да га сачини, да је исто толико у стању да га рашчлани колико и критичар или можда још и боље, и они заједно, писац, критичар и читалац, и не треба ништа друго да чине него да реконструишу, *свако на свој начин*, систем једног дела, како би рекао Барт, а не његову поруку. Не видим зашто би ту писац био мање равноправан саучесник. И ту није важно колико се, у коначном рашчлањавању, та три система (пишчев–критичарев–читаочев) међусобно разликују, уколико су, наравно, сувисли”, Д. Киш, *Ното poeticus*, 201.

есеју је, као и критици, критички/полемички дискурс иманентан. Разлику између есеја и критике видео је, као и Марић, у дистанци – есејиста је ближи предмету о коме пише и његова је реч живља, непосреднија и делотворнија од језика стручне критике. То не значи да за тим језиком није и сâм посезао.²⁹ Његов белетристички дар, стална глад за разноврсном лектиром и потреба да паралелно промишља о прочитаном и о животу изванредно су се испољавали у форми есеја. И сâм је био свестан да тај облик више одговара његовој дијалогској природи. Приповедачка самосвест, која је у есеју могла да опстојава заједно са критичком свешћу, несумњиво је један од разлога што се дистанцирао од професионалне критике, премда је поседовао и инвентивност и стручно знање који су нужни предуслови за тај посао.

Модерност Кишових и Марићевих есејистичких ставова се огледа у радозналости за најсавременије теоријске и естетичке токове у проучавању књижевности с једне и отпору догматском спровођењу система с друге стране. Обојица су сматрала да су методе нека врста неопходног критичког полазишта, али не и гарант успеле критике, јер доследно спровођење методе запоставља све оно што њома није уоквирено. Теоријско знање било им је неопходно како би га у примењеној анализи надрасли интуицијом, помоћу које су отварали неограничене просторе дела.³⁰ Есеј је облик њиховог отпора „демону” теорије. Као типичан есејиста, Марић се нарочито противио теоретизацији свести карактеристичној за другу половину XX века,³¹ док је Киш, суочен с непознавањем савремених књижевних токова чак и од стране домаће критике, с једне стране био принуђен да брани систем и методолошка становишта, а с друге да их напада. Штета је што се ниједан од њих, упркос својим полемичким способностима, није укључио у тада актуелну расправу о природи књижевне критике коју су у тадашњој

²⁹ О томе П. Палавистра пише: „Киш није био критичар нити је волео критичаре мада се сам служио критичким поступком и критичким алатом. Кад год је нешто одређеније имао да каже и докаже, да нешто одбрани или оспори, прихватао се критичког алата и критичке реченице”, Предраг Палавистра, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад 2008, 606–607.

³⁰ Сличан став о релативној вредности теорија заузима и Светозар Петровић. Указујући на варљивост интуиције с једне и опасности „слијепог повјерења у моћ теоретског мишљења” с друге стране, он сматра нужним да у сваком појединачном случају размотримо „питање: када је, у којим случајевима, унутрашњи позив да интуитивни став супротставимо рационалном закључку, или обратно (...) глас којему се треба одазвати”, Светозар Петровић, *Природа критике*, „Самиздат Б92”, Београд 2003, 10.

³¹ Сретен Марић, *Разговори*, прир. Зоран Стојановић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986, 147–178.

Југославији водили С. Петровић и М. Солар, јер би нам ти ставови употпунили и слику о њиховом схватању природе есеја.

Већ рани есеји показују многе особине ових есејиста: кад анализирају, они су полемичари и критичари, кад сумирају и размишљају о животу – филозофи, кад описују – белетристи. Епштејн лепо примећује да је за есејисту „најважнија органска веза свих тих способности, та културна вишестраност која би му дозволила да у свом личном искуству центрира све разноврсне сфере знања, да их изводи из професионално завршених и затворених светова у реалност коју непосредно доживљава и посматра”.³²

У *Пројланцима есеја* Марић је себе видео као „типичног есејисту”, износећи неколико супстанцијалних особина ове форме: актуелност теме од општег интереса и афинитет есејисте према теми; солидно познавање литературе; спонтаност форме; бригу о рецепцији; јасност, занимљивост и духовитост излагања, тако да у стилу и изразу постаје препознатљив „лични печат” есејисте итд. Сматрао је да есеј мора остварити „живу везу између тела и духа”, између слике и идеје, живота и литературе:

Целог живота – то сам најзад схватио пред белим листом – ја у ствари пишем есеје, скоро само есеје, то јест краће расправе са некаквом књижевном, историјском, ликовном, философском или друштвеном проблематиком, трудећи се да се о њој што савесније обавестим, али не запостављајући ни субјективни моменат схватања ствари. Теме о којима и пишем, јер ме пасионирају. То је, чини ми се, и школска дефиниција есеја. (...) Дакле, имате право, ја сам типичан есејиста: пишем на двадесет до педесет страна о оном што ме у датом тренутку подстиче, нешто што није наука у правом смислу, јер је сувише са личним печатом, а није ни литература у правом смислу, јер је и сувише учено и дискурсивно, хибрид који се зове есеј.³³

Све ово могу бити и захтеви добре критике, тим пре што је Марић веровао да и једна и друга имају протејску природу. Разлику између есеја и критике он види у томе што за „есеј, за тај други ступањ мишљења после живе речи, после дијалога, потреба за спољним подстицајем је интензивнија, друге природе. Есејиста не може да има асоцијалну нарав. Кад је без саговорника, он је са књигама, а добра књига је језгро човека. Отуд есеј личи на критику, али је суштински различит. Критичар ’говори о...’, есејиста

³² М. Епштејн, нав. дело, 25.

³³ С. Марић, *Пројланци есеја*, 7.

разговара са... Обично производ кризних периода, оних који све стављају у питање не налазећи одговоре, док су велики периоди критике они где се полази од опште прихваћених начела, па се мни да је могуће судити. Отуд је у позадини добре критике увек бар имплицитан систем, у есеју свест о његовој недостатности.”³⁴

Марић најпре замера Лукачу што једначи есејистику и критику, истичући да је разлика „између нашег говора и критике у правом смислу, што ми говоримо *йоводом*, а критика *о туђој речи*”.³⁵ Иако је изгледало да ће дати предност есеју над системом, Лукач га схвата као предигру (филозофском) систему, критикује Марић и осврће се на Адорново виђење есеја. Оно што је Лукач истакао као ману есеја – неметодичност, одсуство система – Адорно сматра његовом највећом вредношћу, дајући му предност над свим другим облицима израза. Есеј је радикална критика система, сумња у искључиво право методе да руководи мишљењем, јер есеј зна да се о естетичком не може говорити неестетички.³⁶ Марић се слаже с Адорном да је есеј белетристика „само упола, по свом стилу”, али се од ње „разликује својим медијем, појмовима и захтјевом за истином без естетичког привида”, што Лукач није довољно узео у обзир називајући есеј „уметничким родом”.³⁷

За разлику од научне расправе која тежи обухватности и континуираном вођењу мисли, есеј одликује фрагментарност – суштинска незавршеност и непоступност.³⁸ Тежећи да појмовима откључа оно непојмовно, есеј одбацује стриктне дефиниције, али сам не може без појмова, истиче Адорно. Марић наглашава да је овакво учење подложно заблудама, као што су недоследност и парадоксалност својствене спонтаној и неспутаној људској мисли.³⁹ Стога есејиста не може да одговори „на то тотално питање” шта значи писати у форми есеја:

³⁴ Исто, 23–24.

³⁵ Исто, 16.

³⁶ „Есеј раздире теорије које су му близу; његова је тенденција увијек тенденција ликвидацији мнијења, па и онога којим сам почиње. Есеј је оно што је био од почетка, критичка форма *par excellence*; и то као иманентна критика духовних творевина, као конфронтација онога што оне јесу с њиховим појмом, као критика идеологије. 'Есеј је форма критичке категорије нашег духа' (Макс Бензе)”, Т. Адорно, нав. дело, 31.

³⁷ С. Марић, *Пројланци есеја*, 31; Т. Адорно, нав. дело, 19–23.

³⁸ „Зашто сам одједном имао осећај да сам рекао што ми је ваљало рећи, и да треба да станем, мада је, материјално, остало још много нереченог, то мени *облик есеја* не казује, већ тема и мој однос према њој”, С. Марић, *Пројланци есеја*, 9.

³⁹ Адорно такође подвлачи да есеј „за свој афинитет спрам отвореног духовног искуства мора платити недостатком сигурности, оним чега се норма етаблираног мишљења боји као смрти”, Т. Адорно, нав. дело, 27.

Есеј је ипак нешто што се *данас* прави у недостатку бољег, не онако како би то хтео Лукач, као предигра Система, ни као што чини Адорно, као кидање с њим већ као слободна игра, игра на конопцу, али без подастрте мреже, са ризиком да се често каже и шта се не мисли, а мисли што се не каже, не успева се казати из простог разлога што се ништа не да домислити. Рекао бих да есеј није никакав понос нашег доба, већ његова неумитна нужда: (...).

Есејисти нема друге, он мора увек да зажмури, да скочи *in medias res*, па шта ухвати. (...) Његова је жеља да се што више преда сугестији богатог тренутка, са неизреченом надом да ће се иза евентуалних диспаратности његових дијалога ипак назрети јединство његове личности, са јединственим животним и спиритуалним искуством.⁴⁰

Марићев став да „упркос свему, критика остаје оно што је одувек била – кад је вредела – на граници између строге мисли, рецимо науке, и литературе. Као и филозофије. То јест, остаје истовремено исказ о ономе о чему је реч, и онога од кога је реч, и истрага и визија света” одговара и есејистици, тако да нам није нимало јасније по којим их је критеријумима одвајао, час их употребљавајући синонимно, час истичући да оне нису исто.⁴¹ На то да се закључци о његовим теоријским опредељењима морају изводити нарочито пажљиво приликом критеријума одвајања *критике* и *есејистике*, јер је обе области сматрао индивидуалним, указао је и Радомир В. Ивановић.⁴²

Марић је термин *критика* углавном употребљавао као композитни појам за науку о књижевности и есејистику. У огледу „Критика данас” он примећује да се појам критике толико проширио да је постао свеобухватан за свако промишљање о односу егзистенције и стварања: „Критика, рефлексивна о уметности, тежи данас да се конституише као једна од грана науке о човеку, да временом постане утока свих других дисциплина о речи и знаку уопште”.⁴³ То широко схватање критике као једне од хуманистичких делатности које испитују уметност и људски дух не разликује се од савремених одређења есејистике, на пример оног које даје Епштејн у својој студији *Есеј*. Расправљајући о проблему уметничког суда и укуса, односно о вредновању уметничког дела, Марић у есеју

⁴⁰ Исто, 30–31.

⁴¹ Сретен Марић, *О критичкици*, Службени гласник, Београд 2008, 68.

⁴² „Машта је извор свих наших мудрости (Књижевнонаучна и критичка мисао Сретена Марића)”, Радомир В. Ивановић, *Амалгам чуда и џируда. Ситуације и огледи*, „Бесједа” – „Арс Либри”, Бања Лука – Београд 2012, 283.

⁴³ С. Марић, *О критичкици*, 7.

„De gustibus est disputandum (О укусу нашег и других времена)“ износи и ставове о природи уметничке критике. Притом се враћа Кантовом принципу из *Критике моћи суђења* да је естетски суд увек субјективан, премда претендује на опште важење. С овим су се естетичари углавном слагали све до експанзије структурализма, када је ојачала објективистичка струја у естетици. Али апстрактна мисао може да мисли само о универзалном, а уметничко дело је творевина индивидуалног духа, чија се вредност не може бранити објективним мерилима, упозорава Марић.⁴⁴

Он је један од ретких есејиста који се у доба превласти структурализма оштро супротставио тези о објективности критике, залажући се за индивидуални приступ и *личности* критичара. Пркосно прибегавајући биографизму као нечему што је делу иманентно, он у есеју „У трагању за Прустом“ истиче да је роман *У трагању за изгубљеним временом* „романсиран пишчев живот“ и да се и Пруст придружује великим писцима који све време пишу једну Књигу.⁴⁵

За разлику од Марића, Киш се ни у једном тексту није прецизно изјаснио о природи модерне критике, којој није спорио, али ни експлицитно потврђивао научни карактер. Сâм се ослањао на структурализам који је највише допринео научном заснивању критике и противио се произвољним тумачењима која су се удаљавала од текста и теорија. За разлику од Марића, помно је пратио достигнућа младих теоријских дисциплина наратологије и генологије, сматрајући их главним ослоном модерне критике прозе. Премда се није систематично бавио теоријским проблемима и о њима је писао на есејистички начин, Киш се као стваралац који озбиљно промишља о проблемима своје прозе повремено укључивао у расправе о приповедној инстанци и фокализацији (тј. о „тачки гледишта“) приступајући наратолошкој анализи сопствених дела, те о прозним жанровима, посебно оним на граничним подручјима.⁴⁶

⁴⁴ То је увиђао и Кјеркегор „кад се онако очајнички супротстављао свепоравнавајућем булдожеру Хегеловог система, свестан да је свако систематско знање које се тиче нечег субјективног и сингуларног, што је индивидуални живот исто као и уметничко дело, лажно знање, убиствено знање, убиствено за оно битно, за ту сингуларност. Отуд и толики, непрестано понављани напори и самих теоретичара да теорију спасу од њених апсурда“, истиче Марић у књизи *Пројланци есеја*, 53.

⁴⁵ У: Сретен Марић, *О љеди*. У *трагању*, прир. Зоран Стојановић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1987, 47.

⁴⁶ На пример, у есеју „Романи на длану“ (у: Д. Киш, *Homo poeticus*, 96–109), у необјављеном интервјуу „О роману“, у интервјуу „Ироници лиризам“ (у: Данило Киш, *Горки шалоџ искушва*, прир. Мирјана Миоциновић, „Просвета“, Београд 2007, 260–261 и 269–279) итд.

Док Марић сматра да су критика и есејистика негде „између” филозофије и књижевности, науке и белетристике, литературе и живота, Киш ту комотну позицију намењује само есејистици. Због свега тога може деловати противуречно закључак да се Кишови ставови о природи естетског/критичког суда начелно не разликују од Марићевих (тј. Кантових). Њих је изнео још у раном тексту „Та грешна, поводљива публика...”.⁴⁷

Упркос чињеници да је и сâм био под утицајем формализма и структурализма и да је те приступе препоручивао и за тумачење сопственог дела (у разговорима „Доба сумње”, „Не усуђујем се да измишљам” итд.), Киш се и у зрелој стваралачкој фази противио слепој вери у моћ теорија. Теоријама, које му нису дале одговор на суштинска питања о уметничком у уметности, он у есеју „Радомир Рељић”⁴⁸ супротставља интуитивно стечено искуство да у делу препозна „печат стваралачке нужности”:

Када сте прегазили, гацајући као по блату, сметлиште свих теорија, помирљивих или међусобно нетрпеливих, (...) да сперете са себе блато и ђинђуве заводљивих теорија које су увек исправне у односу на модел према којем су створене, функционалне јер су другостепене, јер су само јасан опис стваралачког чина и намера, кад сте дакле схватили да се све у уметности може с једнаким правом и једнако ефикасно бранити, доказивати и уздизати до принципа, једино могућног, као што се свака уметничка пракса и из ње произашла (двајуродна) теорија може исто тако рушити и стављати на већ поголемо сметлиште финалних производа људског стваралачког лудила, јер све је једнако подложно ефемеридама укуса, сензибилитета дана и времена... Када сте прегазили, гацајући по блату, сметлиште свих теорија, али само *шата*, доћи ћете, дакле, до те драгоцене способности да разликујете ИСТИНУ од ЛАЖИ – можда јединог искуства које се из уметности извући може.⁴⁹

Свестан да се стваралачки поступак у једном књижевном делу може реконструисати до детаља, али да и тада измиче онај „вишак значења” због кога га називамо *уметничким*, Киш ће у есеју „Париз, велика кухиња идеја” још једном негативно оценити

⁴⁷ Д. Киш, *Varia*, 59–62.

⁴⁸ Иако представља предговор каталогу за сликарску изложбу Радомира Рељића у Љубљани, он не говори о сликама, ни у техничком ни у тематском смислу. Уместо семантици, композицији, митологемама, како би се од текста за ту намену очекивало, Киш је свој есеј посветио једном синтетичком осећању које даје дух изложби – духу *истине*. Дакле, текст је поетички и аутопоетички.

⁴⁹ Данило Киш, *Живой, лијтература*, прир. Мирјана Миочиновић, „Провсета”, Београд 2007, 129–131.

„структуралистичка књижевна квазинаучна мудровања, тај племенит и узалудан напор да се мисао сведе на ајнштајновску формулу”.⁵⁰

У духу њима савремених филозофа (Сартра, Мерло-Понтија, Хајдегера, Витгенштајна, Лакана), Марић и Киш истичу константну људску потребу за уметношћу и филозофијом, за причом и метафором: „Наука нам открива све нове и нове светове и баца нам их пред ноге, али наука не каже шта с њима треба радити, она не зна за вредности. Ми осећамо, вели Витгенштајн, да и кад се одговори на сва могућа научна питања, наши животни проблеми још нису ни додирнути.”⁵¹ Упркос вртоглавом развоју науке, човек није нимало ближи сазнању о смислу свога битисања, јер „уместо у звезде ми буљимо у астролошке календаре”, истиче Киш у есеју „*Пещчаник* је савршена пукотина”. Човека данашњице више занима пресађивање срца него филозофирање и поезија:

Но управо због свих ових чуда науке, и упркос њима, искуство нас уметности учи једином могућном сазнању, учи нас сумњи, уметност је, по Паунду, „антена врсте”, и уметност је, уметничко сазнање, још последња инстанца, последње уточиште људског *духа*. Кад буду сви роктали својим свињским срцима, последњи који ће још гледати људским очима и осећати људским срцем биће они којима не бејаше страно искуство уметности.⁵²

Још је Лукач, једначећи есеј и критику, тврдио да је есеј „суд, али оно битно и за одређивање вредности пресудно у њему (као у систему) није пресуда, него је то процес суђења”⁵³ – што су забораваљали многи теоретичари који су му замерали због заокрета ка систему. Сличан закључак изводи Светозар Петровић за критику (да је у њој кључна интерпретација и контекст у који критичар смешта дело, а не сâм суд)⁵⁴, док Михаил Епштејн за есеј истиче да у његовој „вечитој садашњости” постоји једино сâм процес, не и „результати”⁵⁵. Будући да ова одлика зависи од нашег схватања природе и функције критике, она нам не може послужити као дистинктивни критеријум есеја и критике, али може објаснити зашто многи Кишови и Марићеве есеји привлаче читаоце чак и онда када су ставови у њима анахрони или када се са њима не слажу.

⁵⁰ Д. Киш, *Ното poeticus*, 156–157.

⁵¹ С. Марић, *Пројланци есеја*, 29–30.

⁵² Д. Киш, *Ното poeticus*, 215.

⁵³ Г. Лукач, нав. дело, 53.

⁵⁴ С. Петровић, нав. дело, 46, 124–125, 345.

⁵⁵ М. Епштејн, нав. дело, 22.

Тако смо још једном на почетку – покушаји дефиниције есеја показују да њихови аутори говоре о есеју са гледишта сопствене праксе и циљева које имају пред собом: „Есеј – торба у коју свака гура своју робу – оно је што од њега учини есејиста.”⁵⁶

⁵⁶ С. Марић, *Пројланци есеја*, 21.