

УДК 821.163.41.09-31 Киш Д. ;
821.163.41.09 Киш Д.

Мирјана БЕЧЕЈСКИ*

ПОРУКА У БОЦИ И „САВРШЕНА ПУКОТИНА“^{1**} (*Пешчаник* Данила Киша у контексту савремених естетичких и поетичких проучавања)

*„Подстиакнувши вријолавицу која нас води ивици бездана
– јер свака идеја доведена до краја јесте мисао смрти –
ионово нас рука мајстора задржава
и открива нам ‘хармонију свећа који нас окружује’.“*

Данило Киш

Апстракт: На примеру *Пешчаника* Данила Киша аутор показује да између модернизма и постмодернизма нема оштрог прекида. То илуструју два приповедна завршетка – један утемељен на идеји писања као отимању од ништавила, а други на одбрани хуманистичког ангажмана литературе, што је једна од „великих нарација“ коју постмодернизам оспорава. *Пешчаник* тако практично показује противуречну природу постмодернизма, јер руши све приповедне конвенције и постоји у систему који оспорава, утврђујући оно што тежи да оспори. *Пешчаник* истовремено остварује шифрирано писање за поетички писменог читаоца у духу Манделштамовог захтева – „поручу у боци“; представља деридијанску „савршену пукотину“; остварење Бартовог сна о литератури метајезику, посебно есејистички ток романа, у коме је кроз пародију и иронију стално присутна свест о статусу личног дискурса.

Кључне речи: *Пешчаник*, *Отац*, *Син*, разлика, деконструкција, етика, смрт, писање, метајезик, *укоштина*.

* Истраживач-сарадник, Институт за српску културу – Приштина / Лепосавић, becejski@ptt.rs

** Рад је написан у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Метохије* (ев. бр. 178028), који је одобрило и финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1 Овај оглед замишљен је као практична провера (на примеру *Пешчаника*) теоријских ставова изложених у раду „Дијалог са оцем’ или ‘парадоксални -изам““, који је објављен у претходном броју *Баштине*.

Одмах по објављивању Кишов роман *Пешичаник* заокупио је пажњу наше књижевне и културне јавности, што због своје необичне и сложене структуре којом је упутио изазов владајућим књижевним и естетичким конвенцијама, што због чињенице да је овенчан престижном НИИ-овом наградом за роман године 1972. Бројни су критички, теоријски и полемички текстови који су му посвећени, укључујући и тематске зборнике, ауторске монографије и поглавља у монографијама. У националним оквирима готово да нема озбиљнијег проучаваоца савремене књижевности који није оставио неки запис о овом роману.

Пешичаник се сматра великим делом и у наднационалним оквирима, о чему сведочи пажња коју му и данас поклањају познати светски слависти и савремени писци. Пјотр Равич, писац предговора за престижно „Галимарово“ издање (1982) овај роман оцењује као „датум у историји савремене књижевности“. Ако томе додамо вишеструко индикативну пишчеву бригу за његову рецепцију (највећи број Кишових аутопоетичких интервјуа односи се на *Пешичаник*), можемо закључити да литература о овом роману данас чини богату полицу у библиотеци савремене књижевне критике.² Упркос мишљењима неких критичара да Киша треба препустити књижевној историји, ни данас није престало стручно занимање за његово дело, само што је оно више усмерено на проблемско проучавање, на аналитички кључ и „нова читања“, што и даље даје сјајне резултате.

Кишова поетика већ две деценије представља актуелан парадигматични пример заговорницима постмодернизма код нас (неки критичари и историчари књижевности томе се противе, попут Предрага Палавестре, који везује Кишово име за појам „критичка књижевност“). То није тешко потврдити ако једноставно набројимо оне особине које сматрамо карактеристичним за овај феномен. Ако направимо паралелу Кишове поетике са поетиком Х. Л. Борхеса, који се сматра претечом и главним представником постмодернизма у светској књижевности, лако ћемо схватити због чега је Киш наш најзначајнији „борхесовац“. Делић минуциозном анализом проверава „једну Кишову тврдњу: да је био борхесовац и прије него што је упознао Борхесову литературу, а да је послје тога сусрета дијелио цјелокупну књижевност на ону до Борхеса и ону посилије њега“. Ову тезу

2 У литератури на крају рада налази се селективна литература о овом роману. Детаљна библиографија до 2005. посебна је драгоценост зборника *Сјоменица Данила Киша* (Бранислава Стојановић, „Библиографија Данила Киша“, САНУ, Београд, 2005, 453–791). Други значајан библиографски извор налази се у првој књизи монографије о Кишу Јована Делића (*Књижевни њољеди Данила Киша. Ка њољици Кишове њрозе*, Просвета, Београд, 1995, 34–48). Највећи познавалац Кишовог целокупног дела (пored незаобилазне Мирјане Миочиновић) критички се осврће на појединачне критичке и полемичке текстове и ауторе који су дали допринос осветљавању *Пешичаника*.

потврђује већ на примеру првог Кишовог објављеног дела, песме „Биографија“ (1955), у којој проналази трагове борхесовске поетике.³

Међутим, како још увек није дефинисано шта подразумева појам постмодернизма и какав је његов однос према модернизму (што је била тема прве целине овог рада), настојаћемо да издвојене постмодернистичке поступке и практично проверимо на примеру *Пешчаника*, односно, да утврдимо какве је структурално-формалне новине донео овај роман и какви су његови домети у контексту савремених естетичких и поетичких проучавања. Истовремено са чињеницом да у Кишовом делу доминирају одлике постмодернизма, писцу се не може спорити ни атрибут модерног књижевног класика.⁴ То значи да су постмодернистички оквири за Киша превише уски.

Киш је био изузетно образован и самосвестан писац, есејиста префињене читалачке културе и полиглот (светски признат преводилац) радознала духа, што му је омогућило да се на самим изворима информира о најсавременијим књижевним и естетичким збивањима, да прати појаве које су тек у повоју, да учествује и суди о њима. Спреман да коментарише све радикалне новине на пољу књижевности и уметности и теоријске мисли о њој, о чему сведочи његов значајан есејистички опус, Киш експлицитно не говори о појму *постмодернизам* (колико је нама познато, ова реч чак није била ни део његове терминологије), нити о новом дискурсу или парадигми. Упркос мишљењима да га је смрт (1989) спречила да експлицитно изнесе свој суд о постмодернизму, сматрамо да је за то имао довољно времена, јер су за његова живота главне идеје и поступци постмодернизма углавном били и теоријски формулисани и практично проверени, а неки и превазиђени. Како то није учинио, можемо закључити да је постмодернизам посматрао као део културне парадигме модернизма, односно да је на кључне теоријске ставове постмодернизма гледао као на варијације, модификације и критичка препитивања модернизма.⁵ Иако нигде не помиње неки драматични прекид,

3 Јован Делић, „Фрагменти о Х. Л. Борхесу у српској књижевности“, у зборнику: *Хорхе Луис Борхес*, приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић, Завод за уџбенике и наставна средства – СКЗ – Југословенско удружење латиноамериканиста, Београд, 1997, 118.

4 Слободанка Владив Гловер, која је две деценије проучавала постмодерне особености у словенским књижевностима, истиче да је Кишова поетика „препуна одјека европске авангарде касног модернизма“ (Хабермас за тај неоавангардистички „реп“ модернизма из педесетих и шездесетих година употребљава термин „пост-авангарда“). Истина, ту додаје и теорију француског постструктурализма из 60-их и 70-их, али би се могло полемисати око тога шта конкретно подразумева под „каским модернизмом“ – у чему се он разликује од модернизма уопште, с једне стране, и од постмодернизма, с друге. *Постмодернизам од Киша до данас*, Просвета, Београд, 2003, 77.

5 Петер Биргер сматра да су „кључна места“ постмодернизма најјаснија у архитектури, а најмање јасна у књижевности, где поменуте промене нису нешто сасвим ново у односу

његова „пост-Аушвиц поетика“ почива на етичком ставу да се после Аушвица и Хирошима не може писати исто, јер ни човек више није исти.⁶

Владив Гловер запажа два извора Кишове поетике: *морални ѿлан* (теме које су га „интелектуално и морално“ опседале, како сâм истиче) и *форму*, на шта указује наслов његове књиге *Ното ро-eticus*. Кишово дело дубоко је одређено холокаустима двадесетог века; то је „пост-Аушвиц поетика“, по којој писац више нема задатак да даје психолошки профил својих ликова (психолошки приступ Киш пародира у својим делима), већ „да изрази *фанѿиасѿичну сѿварносѿ* глобалног села, у чијем је средишту Хирошима, „призор до каквог је средњовековна (ишак) фантазија једног великог песника могла dospети једино снагом најсмелије уобразиље, замишљајући сличан призор само негде изван овог света, у далеким пределима вечне казне и испаштања“ (*Час анаѿомѿе*, 61).⁷ „Шизоопсихологија“ нове постаушвичке реалности је, по Кишу, поетичка парадигма модерне књижевности. Израз је позајмио од Артура Кестлера (као и позиције „јогија“ и „комесара“) како би указао на немоћ фројдовске психологије пред овом фантастичном реалношћу. Идеја „шизо-текста“ постоји и код Лудвинга Витгенштајна, који је био заокупљен *ѿукоѿином* између света и језика, идеално оличеном у кафкијанском свету ноћних мора, у коме живи и главни јунак *Пешчаника*, Е. С. Пример адузије на витгенштајновску *ѿауѿолоѿију* у *Пешчанику* је глава 35, где Киш, пародично мешајући изворе, парафразира Витгенштајнов став из *Tractatus Logico-Philosophicus*, приписујући га Кафки: „Све што је могућно *ѿо* се догоди; могућно је само оно што се догађа“.⁸

Поборник методолошког плурализма и противник робовања методолошким обрасцима, Киш је у пракси из сваке стваралачке парадигме усвајао само оно што је сматрао њеним позитивним искуствима, односно трајним тековином књижевне уметности. Позивао се на Сартра, Елиота, Џојса и Мана, Шкловског, Ејхенбаума, Бахтина, Башлара, Хусерла, као што је познавао књижевну и естетичку мисао Барта, Дериде, Фукоа, Рикардуа, Ека, Борхеса, Витгенштајна, Кристеве, Иглтона, Маклуана, Лангерове и других значајних теоретичара чије су идеје уграђене у темељ постмодернизма.

на модерну. Филиберто Мена на постмодернизам гледа као на варијације и критичке транскрипције модернизма, залажући се за критичко преиспитивање модернизма са свешћу о нужној трансформацији модерног субјекта. Види: Драган Жунѿић, „Модерна и постмодерна“, у: *Соѿиолоѿија умеѿносѿи*, Универзитет у Нишу – Филозофски факултет, Ниш, 1995, 358–364.

6 С тим у вези Фредрик Дејмсон истиче да постмодернизам превазилази културни аспект и подразумева и политичко-идеолошко одређење.

7 Сва Кишова дела цитирали смо према *Сабраним делима Данила Киша* у редакцији Мирјане Миочиновић (Просвета, Београд, 2006–2007), па ћемо даље наводити само наслов дела и број странице.

8 У: Слободанка Владив Гловер, *нав. дело*, 64 (нап. 17).

Ставови које заступа у тексту „Идиоти и мартини“ (1980) показују директни утицај Лиотарових идеја. Писац сматра да је мит о књижевности као Једном, Целини, „великој нарацији“, нестала с Флобером да би уступила место фрагментарности: „Као да Флобер није схватио да је свет разбијен у парампарчад, да се модел, све дотле непокретан и статичан, покренуо, да је време фиксног штафелаја заувек прошло“. Флобер је покушао и да на основу фрагмената, „реконструише тај разбијени крчаг“, односно да комбинацијом докумената и домишљања, факције и фикције, поново досегне „изгубљени рај“, „велику нарацију“, „фиксну тачку у овом свету непостојаних структура“, постајући тако и „родоначелником оне књижевне струје коју Фуко назива ‘*фантасмичком библиотеке*’“ (овој Фуковој синтагми Киш ће се вратити и у *Часу анајомије*). Несрећа те декадентне књижевности, чији је духовни отац Флобер, а једна од упоришних тачака – Џојс, јесте управо у тој свести о „изгубљеном рају“, истиче Киш (*Ното poeticus*, 21).

Владив Гловер сматра да је постмодернистичка парадигма у југословенској литератури симбиоза београдског надреализма и *љезије ствари* Васка Попе, чије теме – једноставни предмети стварног света – деконструишу метафорични језик и откривају структуру процеса означавања. По Витгенштајну, конкретне ствари указују „на просторну природу језичког знака и на релациону структуру ствари у простору. [...] свака ‘ствар’ егзистира у простору могућих стања (релација). Овај простор може да се замисли као празан простор, али ниједна ствар не може да се замисли изван овог простора. [...] Релациона природа знака или ствари у простору указује на релациону природу језичког система, као система у коме се значење производи из *разлике* између знакова (ствари). Тако један знак значи нешто зато што не значи оно што значи други знак. Значење се на тај начин производи на основу чисте *разлике*.“ *Поезија ствари* одвела је југословенску послератну књижевност до тзв. „*that* књижевности“ (овом показном заменицом Витгенштајн је указивао на транспарентност језика), а обе су присутне у поетици Д. Киша: од прве користи предмете као означитеље, а од друге описивање *грујо* као основе субјективне личности.⁹

9 У: Слободанка Владив Гловер, *нав. дело*, 36–37. Владив Гловер је понудила другачији приступ делу Д. Киша, посматрајући га искључиво у контексту постструктуралистичког дискурса, по принципу знака и означитеља (који је у модернизму повезан с приказом објекта, а у постмодернизму с приказом субјекта). Упркос томе што је указала на нове паралеле с естетиком постмодернизма и изнела бројне значајне ставове, у анализи *Пешчаника* она тенденциозно тумачи неке стваралачке поступке и семантику појединих одељака, не увиђајући од сопствене методологије да јој се роман отима. Слабости које су се овде откриле за нас су драгоцене, јер показују да је постмодернизам шири појам од постструктурализма, као и недовољност семиотичког, па и сваког критичког метода у сурету с делима као што је *Пешчаник*.

Киш објашњава да се у *Пешчанику* ослободио класичне фабуле, ликова и дијалога који су били у служби развијања сужеа како би трагао за формама које обезбеђују објективност. Такву „непристрасност“ могуће је постићи ако се ствари сагледају са разних аспеката, под различитом светлошћу, као што то чини филмска камера. Писац говори о сродности поетике *Пешчаника* с филмом: „Виђење ствари и догађаја из разних перспектива и кроз разна осветљења, изискивали су и смењивање тачке гледишта, као и смењивање места камере“ (*Ното poeticus*, 184–185). Тако је техника филмског кадрирања препознатљива у фрагментарним нивовима, „резовима“, монтажном поступку, понављању сцена, итд. У „Сликама с путовања“ пратимо чак и „успорени снимак“ неме камере, док је у почетној сцени акценат на *ипросјорним* односима: „Све почиње, као при стварању света, библијским мраком, где се само назире предмети и ствари; развијање сужејног тока јесте нека врста ‘стварања света’, романеског, дакако“, истиче Киш (*Ното poeticus*, 183).

Динамично око објектива не може, међутим, да разликује фигуру *ипешчаника* од *ипишира* или *ивазе*, оригинал од копије, Ја од Не-ја, одраз од сенке, *иклейсигру* од *идвосјрукој ипрофила* (*Оца* и *Сина?*). Тек виртуелно око субјекта запажа да је „други“ реплика, настала *ипонављањем*, да је њихова идентичност оптичка варка, а њихов однос успостављен на начелу *разлике*. Сцена из „Пролога“ постаје кључна за разумевање структуре (засноване на *феноменолоији иприказа*) и семантике целог романа.

Позајмљујући израз из једне филмске критике Р. Барта, Владив Гловер наглашава да је сцена у „Прологу“ прва у низу *фотографија* или статичних „сличица са филмске *ипраке*“, које чине структурну доминанту романа. То важи и за личну јунакову перспективу, дату у „Белешкама једног лудака“.¹⁰ Интересантно је да многе од тих *сличица* из „Слика с путовања“ постоје на „старим фотографијама“ које Е. С. посматра у поглављу 35 као „посматрач и посматрани истовремено“. Оне, међутим, нису састављене (само) од фрејдовских „трагова сећања“ и постструктуралистичке асимилације („метоу трасе“), како тврди Владив Гловер, већ од стварних, материјалних докумената. Породичне фотографије које ислеђени Е. С. описује нису ништа друго до транссемиотички цитати: опис одговара фотографијама Кишове уже породице, објављеним у *Сабраним делима* 2006–2007. Овим поступком писац мајсторски остварује (*консируише*) и уједно пародијски превазилази (*деконсируише*) авангардни захтев за стапањем уметности и живота.¹¹

10 Слободанка Владив Гловер, *нав. дело*, 43–44.

11 Када говори о типично постмодерном прекорачењу граница: појединих уметности, жанрова, граница уметности (литерарних и визуелних, литерарних и музичких, између романа и збирке кратких прича, између романа и аутобиографије, романа и биографије), Хачион као најрадикалније издваја прекорачење граница између фикције и нефикције, тј. уметности и живота. Као пример радикалне новине узима

Киш у *Пешчанику* уздиже на уметнички ниво жанрове популарне културе, што је један од парадокса постмодернизма. Техника кадрирања позајмљена је из филма, док је у основи два од четири његова приповедна тока *исцртајни љукојинак, дејективска љрича* (као и у основи *Гробнице за Бориса Давидовича*). Градећи такав мост између елитне и популарне културе, тачније, користећи моћ масовне културе, писац наглашава улогу читаоца и открива бригу за рецензију свога дела. То је карактеристика постмодернистичке „комуникативности“ у духу Умберта Ека.

Пешчаник је сјајан пример постмодернистичке децентрализације, на супрот Маклуановој идеји „глобалног села“, као и свести о гашењу Гутенбергове и успону Гејтсове галаксије. Фусноте, заграде, маргине, поенте, иницијали, који код Киша имају кључну улогу за разумевање текста, одраз су померања центра, оспоравања изнутра. Већ почетна сцена романа заснована је на новој феноменологији љриказа. „Рука која се ближи пламену“ појављује се из „библијског мрака“, из празнине, из сећања. Она представља децентрирани постмодернистички „нулти субјект“ (пореклом од омиљене модернистичке теме, теме *Друјои*), означен иницијалима, који постоји само као *одсућносћ*. Драган Бошковић истиче да „*Пешчаник* не жели да сугерише јасну визуелну слику, него да је поништи, да све конструисано деконструисше, да нас, умножавајући их [приповедне поступке], појачавајући и потискујући их, усложњавајући из више углова и са више метафора, доведе до извора *не-изрецивог*, да досегне *не-виђено и не-описиво*. Киш, дакле, ствара један оквир од поступака, од мноштва окрета, у чију празнину може да се смести слика ‘неизрецивог’. У *Пешчанику* поступци су употребљени да би се убила свака метафоричност, миметичност, пластично дочаравање ствари, али и свако ‘дословно’ значење, како би се отворио пут ка неименованом, ‘паралелном’ или протеклом свету“.¹²

Транслитерарни цитат *љешчаника* (или *вазе, љујира, двостљрукој љрофила*, итд.) у „Прологу“ има широко семантичко поље. Може симболизовати

Јержија Косинског, који је у часопису *Esquire* за 1986. годину у рубрици „Документарно“ објавио чланак/љричу „Смрт у Кану“; играјући се конвенцијама, одбацио је ауторијалног приповедача, увео дијалог наративног гласа и читаоца, те транслитерарне цитате – фотографије себе и предмета о којима говори. (Линда Хачион, *Поетика љосћмодернизма: исљорија, љтеорија, фикција*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996, 28.) То, међутим, није новина; у тежњи за стапањем уметности и живота слично колажирање афирмисали су још (руски) авангардисти (Види: Дубравка Ораић Толић, *Теорија цљиљљностљи*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1990). Киш је несумњиво познавао и примењивао те поступке бар две деценије пре Косинског: у *Башљи*, *љейелу* уз литерарни опис машине за шивење ставља и саму машину, тј. фотографију, а потом сличну игру понавља у *Пешчанику*.

12 *Иследник, сведок, љрича. Исцртајни љосцљујци* у *Пешчанику* и *Гробнице за Бориса Давидовича Данила Киша*, Плато, Београд, 2004, 126.

време, осипљивост и пропаљивост свега овоземаљског, *оїмедало* као људску свест и свеопшти дуализам у природи и Космосу, као и ешеровску и борхесовску „игру огледала“, иза које стоји *двојник* (*одраз*) као метафора демитологизације мита о Нарцису (Е. С. расправља о Ја и Не Ја, двојећи себе – писца, ствараоца од оног *друїої*: „Шта ли тај други ради док се ја бријем?“). У модернистичком кључу бинарних опозиција, та фигура двоструког профила може симболизовати и живот и смрт, јер трагање за двојником није само трагање за бесмртношћу, већ смрт сама; или две неодојиве природе човекове, светлу и тамну, добру и злу, два бића, опречне тежње, „два непомирљива брата близанца у сталном сукобу без предаха“. ¹³ Сџам Киш описује поглед на *пешчаник* са три различита аспекта – један у „Прологу“, из перспективе „неутралног“ посматрача (можда писца, јер и он је у роману радикално оспорен)¹⁴, други из „Слика с путовања“, са аспекта лудог-луцидног Е. С.-а, а трећи у „Испитивању сведока“, где је *пешчаник*, очигледно „рад песника“, описан као заштитни знак фирме:

1) „[...] а да поређење са ослепелим огледалом није игра духа него игра светлости, јасно видљива у округлом огледалу које стоји усправно иза цилиндра и у којем се види други пламен, пламен-близанац, готово нестваран, али пламен; и ако га око све досад није примећивало, то је било само стога што се *дух* опирао тој варци, што дух није хтео да прихвати привид (као на оном цртежу где око види белу вазу, вазу или пешчаник, или путир, све док дух – воља? – не открије да је та ваза празнина, негатив, дакле привид, а да су позитивна и, дакле, стварна она два идентична профила, она два лика окренута лицем један према другом, тај симетрични *en face*, као у огледалу, као у непостојећем огледалу, чија би оса пролазила кроз осу сад већ непостојеће вазе-пешчаника, путира, сасуде, двоструком заправо огледалу, како би оба лика била стварна, а не само један, јер у противном онај други био би само одраз, одјек оног првог, и тада више не би били

13 Да бисмо поткрепили тезу о континуитету модернизма и постмодернизма, цитат смо узели из романа *Необични случај др Џекила и његовог господина Хајда* Р. С. Стивенсона (иако се савршено уклапа у *Пешчаник*) – ако не најуспешније, оно уз *Слику Доријана Греја* Оскара Вајлда, несумњиво најпознатије књижевне обраде теме „Другог“. Истој теми Борхес је посветио више дела: „Борхес и ја“ из *Творивљења* (прича која проблематизује однос два непомирљива међузависна ентитета, писца и читаоца/критичара), збирка *Друји, исјии* и у њој песма „Други“, *Пешчана књија* и у њој прича „Други“, и др.

14 Када је Фуко 1972. године „запазио“ да су, заједно са појмовима субјективне свести, доведени у питање и период, тема, оригиналност, традиционална представа о перспективи, свезнајућем приповедачу и када су „Фуко и остали сугерисали, са оспоравањем јединственог субјекта повезана је општија упитаност над сваким тотализујућим и хомогенизујућим системом“ (Линда Хачион, *нав. дело*, 30), *Пешчаник* је већ увелико „сакупљао ловорике“.

симетрични, не би били чак ни стварни; како би, дакле, оба лика била равноправна, оба платоновски праузори а не само један, јер у противном онај други би био нужно само *imitatio*, одраз одраза, сенка; па стога та два лика, после дужег посматрања једнако се приближавају један другом, као у жељи да се споје, да потврде своју идентичност“ (*Пешчаник*, 11).

2) „Огледало ствара два пламена близанца, два гребенаста пламена који стоје један наспрам другог, равноправно, без обзира на то што један од њих, онај у огледалу, онај што се зрцали, живи захваљујући само варци и привиду, милости првог пламена“ (*Пешчаник*, 17).

3) „На тамној површини бакелита исцртана је бела ваза, ваза или пешчаник, или путир, све док не откријете да је та ваза празнина, дакле привид, а да су позитивна и, дакле, стварна она два профила окренута лицем један према другом, као у огледалу, и који се исцртавају по ивицама вазе-пешчаника. Тај исти знак, који је по свој прилици требало да представља *срећну симбиозу и равнојравносћ њарџнера* Шлонски–Штраус, стајао је и на заглављу њихових писама у виду меморандума“ (*Пешчаник*, 189; Курзив М. Б.).

Цитирана фигура може симболизовати профиле *Оца* и *Сина*, коаутора романа, „два пламена-близанца“. У кључу постмодернистичке симболике, одсутни отац оживљава кроз језик (писање) и претвара се у „нову присутност“ прустовски, путем нарације, у релацији с *Друјим* – што је однос заснован на *разлици*.¹⁵ У „Писму или Садржају“ Киш се такође поиграва питањем ауторства, имплицирајући тему *Друјој*. Та игра-скривалица означитеља и означеног чини да у контексту поменутих Портогезијевих речи да је однос постмодернизма и модернизма нужни „дијалог са оцем“,¹⁶ цео роман можемо схватити као дијалог *Сина* (који може симболизовати и Киша и постмодернизам) са *Оцем* (који може симболизовати и оца и модернизам). Како је Делић приметио, Кишова опсесија ликом *Оца* могла би значити и трагање за сопственим идентитетом – приватним и књижевним, јер одсутни отац синоним је за (пост)модернистичко одсуство ауторитета, које се надомешћује борхесовским – документарним и метатекстуалним доказима легитимности.¹⁷

Киш у *Пешчанику* наставља да следи ставове руских формалиста о *љод-муклом деловању биографије*, које је усвојио и Борхес истичући да смо ми сами „наше памћење“, односно да смо заточници сопствене историје/биографије.

15 О том односу писали смо у поменутом теоријском огледу (стр. 98).

16 *Исјо*.

17 Јован Делић, „Књижевност као тема умјетничке прозе“, у зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*, уредник Радомир Ивановић, Културно просвјетна заједница Подгорице – Средња школа „Данило Киш“ – Будва, Подгорица – Будва, 1994, 25–46.

Да би биографија „ушла“ у литературу, мора претходно да се ослободи мемоарске патетике, да постане објективна попут истражног поступка, а тек потом да домаши „милост уобличења“, уметничку форму:

„Књиге и нису ништа друго до пишчева лична и породична архива. И ако су формалисти пришли делу занемарујући у њему удео биографског, они су тиме хтели да кажу да је биографско иманентно делу, па стога занемарљиво. Изучавајући дело ми заправо истовремено изучавамо и један од пишчевих докумената; *биографија њисца налик је на палимпсест*. Све зависи од тога који нас слој рукописа интересује. На томе су засноване све критичарске школе, на том опредељењу за један од слојева палимпсеста. Формалисти су, пак, били први који нису хтели да дрљају и бришу последњи слој рукописа. Знали су оно што и Сартр зна: за то подмукло дејство биографије. (Што се мене лично тиче, ја у својим прозама срамно лежим на психијатријском отоману и покушавам да кроз речи доспем до својих траума, до изворишта своје сопствене анксиозности, загледан у себе. Кад све то што кажем не би било речено ‘на изванстан начин’, то би била само тзв. исповест. Овако, то је проза. Проза живота. Проза света.)“ (*Ното poeticus*, 224; Курзив М. Б.).

Кишово целокупно књижевно дело представља изванредан пример посмодернистичке само-референцијалности и борхесовске поетике: *књижевности која се рађа из књижевности*, опседнутости темом писања и тежње ка енциклопедијској свеобухватности.¹⁸ Тема *Пешчаника* је очево писмо, односно *њисање*, у оквиру кога је Е. С. аутор и *Реда вожње* и *Кондукџера* (Малог и Великог Завештања, или „Прафауста“ и „Фауста“), као и „Слика с путовања“ и „Бележака једног лудака“, које су у стври есејистички ток романа:

„Писмо (узгред буди речено – аутентичано), јесте ‘тема’, фабула, ако хоћете мотив, музички, и романескна грађа истовремено, а мото, на начин глосе, стављен је на крај, извучен из магме целокупне прозне грађе романа. Ми смо у Пешчанику заправо присуствовали једном стваралачком чину, испитивали смо свест и свет и биће једног човека зарођеног у таму ноћи, нагнутог над листом хартије за писма. Пешчаник је, дакле, антрополошки роман у том смислу што он покушава на основу тог једног јединог писма, тог штурог документа,

18 Зоран Милутиновић истиче да су иронија, пародија, палимпсест и пастиш, парафраза, цитат и апокриф, као и теоријска и практична деструкција конвенција главне одлике постмодернизма у књижевности, због којих се и назива „књижевношћу из књижевности“. Не можемо се сложити да постмодернизам полаже апсолутно право на овакво одређење. Види: Зоран Милутиновић, *Нејивна и позитивна њоејика*, Матица српска, Нови Сад, 1992, 71–75.

да реконструише читав један свет, ‘јучерашњи свет’, на начин на који научници реконструишу флору и фауну далеких геолошких раздобља а на основу једне једине кости. У овом случају, та кост – то је то писмо“ (Номо poeticus, 2006,186).

Киш истиче да је *Пешичаник* „антрополошки роман“, јер илуструје трагање за човеком несталим у новом „панонском потоцу“. Стога се противи критици када због „говора предмета“ његов роман упоређује с француским „новим романом“ и истиче да је *Пешичаник* полемички изазов француском „новом роману“ који „рашчовечује“ литературу протерујући из ње човека.

Е. С. је писац по рођењу, који (као и Киш) пише само о темама које га опседају: „Ако пишете о крвавом срцу или ако вам срце просто менструира, мастило мора постати црвено, а ту више није реч о углу из којег пада светлост петролејке на ваш рукопис“ (*Пешичаник*, 60). Делић је скренуо пажњу да Е. С. прави белешке на свим могућим местима, чак и у полусну,¹⁹ јер зна да је писање *ошимање од нишијавила* и да је свака прилика можда једина прилика:

„Али тај га концепт мами, упркос снажној жељи да га принесе пламену и да легне да спава. Ипак му се не да да све то баци у ватру, сад када је већ начинио први корак и отео од празнине тих првих неколико страница. Без обзира на тренутну клонулоост и сумњу, у њему се јави, на граници сазнања, слутња да можда тај мали исечак породичне историје, та кратка хроника, носи у себи снагу оних летописа који када изиђу на светлост дана, после дугог низа година, или чак миленија, постају сведочанство времена (и ту је неважно о ком је човеку била реч), попут фрагмената рукописа нађених у Мртвом мору или у развалинама храмова или у зидовима тамница“ (*Пешичаник*, 16).

Е. С. је и писац изузетног образовања, изражене стваралачке самосвести и полемичких способности, као и Киш. Њихове поетике се и имплицитно поклапају, јер Е. С. је аутор ненаписаног романа *Парада у харему*, у ствари „Прапешчаника“, чији приказ наводи на захтев истражитеља, тако да читалац чита и роман и његов приказ из „пера“ главног јунака. Он је „борхесовац“ који тежи енциклопедијској сажетости, обухватности и прецизности, интертекстуалности и интердисциплинарности, театарности. Одликује га брига за *форму* и спинозијанско уверење у повезаност догађаја која им даје неки „фаталистички карактер“ – сваки живот је испуњавање „једног великог пророштва“. *Ошац* и *Син* „болују“ од истих опсесивних тема; деле интересовање за „књигу-убицу“, тј. фалсификат назван *Прошхоколи сионских мудраца*

19 Јован Делић, „Књижевност као тема уметничке прозе“, 25–46.

(што ће постати тема Кишове приповетке „Књига краљева и будала“); Слични су им ставови о самоубиству, о сну и пијанству, о животу и уметности. Код Е. С.-а психијатар дијагностикује „моћ опсервације и иронични патос“, што је варијанта Кишовог „ироничног лиризма“. ²⁰ Занимљива „случајност“ је сродност зодијачког знака *рака*, у коме је рођен Е. С, са *рибом*, зодијачким знаком *Сина* (и писца). У одељку у коме говори о зодијачким карактеристикама, демонстрирана је игра значења и означитеља: „Зачети у истом елементу, рак и риба имају многе заједничке црте, узајамно се допуњују и *кайикад* имају *исџи* *рукойис*. Интуитивно се разумеју и теже заједничком идеалу лепоте. Њихова је заједница страсна, дубока, и трајна. Зачараност и луцидност“ (*Пешчаник*, 116; Курзив М. Б.).

Читав ток романа „Белешке једног лудака“ јесу есеји и забелешке Е. С.-а. Значи, поред различитих видова тематизовања књижевности (цитата, парафраза, самоцитата, алузија на поједина књижевна дела или јунаке, њихове пародије), *Пешчаник* тематизује естетичке и књижевнотеоријске проблеме: књижевне конвенције (у сну цени „непоштовање хронологије и класичног јединства радње, места и времена“), приступе, методе и технике, рецепцију и процес читања. Доминирају пародије: наука, приступа, метода, религија, јеврејског тврдичлука, бројних људских заблуда. „Белешке једног лудака“ П јесу све саме пародије. ²¹ На пример, психоанализе, која у уметничком стварању види „неживљене“ бруталне сексуалне нагоне (сцена сна „мозга доктора Фројда“; „тумачење“ сопствених кошмарних снова јунака – „сањача“, „посматраног посматрача“). Е. С. прави рекламе за „Чаробне наочари фирме Е. С!“ кроз које се на свет гледа очима животиње, што је један од видова (пародије) формалистичког „очуђења“ и отварање проблема перспективе; „Када би променио оптику својих наочара, могао би постати пас“, запажа Е. С. (*Пешчаник*, 45). ²² Јунаково откриће „како подићи своју несрећу у висину. Бити посматрач и посматрани истовремено“ све до лета „у небо чисте апстракције“ кроз ремитологизацију мита о Икару, у ствари је откриће четврте димензије, другачијег аспекта. Током процеса самопосматрања јунак доживљава удвајање сопствене свести, долази до *расцепа субјекта* или означитеља.

20 *Исџо*.

О филозофији Баруха де Спинозе види: Берtrand Расел, *Историја западне филозофије: и њена повезаност са политичким и друштвеним условима од најраније до данас*, Народна књига – Алфа, Београд, 1998, 516–526.

21 Л. Хачион закључује: „У извесном смислу пародија је савршен постмодерни облик, пошто она на парадоксалан начин и укључује у себе и изазива оно што пародира. Уз то, она присиљава на преиспитивање идеје порекла оригиналности, што је повезано са осталим постмодерним испитивањима претпоставки либералног хуманизма“. *Нав. дело*, 29.

22 Јован Делић, „Књижевност као тема уметничке прозе“, 36–37.

Тако успева да „изађе из себе“ и да догађај сагледа очима *gruioi*, да посматра лице и наличје, дело и структуру/поступак, да буде јунак и писац, и да истовремено метафорично указује на огољене приповедне поступке и на паралелно постојање више приповедних токова (перспектива).

Различитим приповедним токовима *Пешчаник* се поиграва нашом перцепцијом, откривајући, попут Ешерових слика, њену немоћ да симултано опажа више планова. Делић је први указао на аутопоетички значај Кишовог кратког есеја „Ешеров уврнути ваљак“,²³ а Бошковић је проучио како је та сликарска поетика транспонована у поетику *Пешчаника*: приповедни поступак се уврће за пола кружнице, као *Медијусова ѿрака*, показујући тако своје лице и наличје и демонстрирајући *јоеишчку моћ* (Е. С.-а и писца).²⁴

Пешчаник илуструје постмодернистичку игру на маргинама жанра: преплитање и стапање дискурса теорије (филозофије, естетике, науке о књижевности) и књижевне праксе.²⁵ Најзанимљивије је да је Е. С. (пост)модеран писац-критичар-есејиста, који не само да познаје и примењује најсавременије књижевне и естетичке теорије (сцена са *адресанџима* и *адресаџима*), него под своју аналитичку лулу ставља и сопствени дискурс. Сталним

23 Есеј „*Le tonneau tordu d'Escher*“ Киш је објавио на француском језику. У постхумно објављеној књизи *Живои, лиџераџура* појављује се у преводу М. Константиновића. Приређивач М. Миочиновић у поговору напомиње да је радни наслов овог есеја гласио: „*Меџафизичар Тлона: М. К. Ешер*“, а испод наслова био је мото који је директно указивао на борхесовску парадигму у делу холандског уметника: „*Тлон је можда лавиринџ*“. (Х. Л. Борхес)“.

24 „Знаменито ‘Писмо’ из *Пешчаника* поседује функционалну одредницу ‘Садржај’, и оно, дакле, представља семантички план романа. Семантички план, занимљиво је, измешта се изван ‘сижеа’, у посебно поглавље (посебан поступак), не стоји иза/испод формалног плана (вертикално) него паралелно са њим (хоризонтално), и тако ствара пукотине на свим другим плановима. Наличје форме, оно иза/испод, које је било доступно само посредством оног испред/изнад, сада постаје раскривено и непосредно доступно; материјализацијом ‘Садржаја’, парадоксално, ми видимо и спољашњу и унутрашњу страну романа. Овим ешеровским окретом, семантички план романа добија сопствену жанровску форму (форму писма), као што формални план романа добија засебну семантику, независну од ‘Писма’. Роман постаје форма ‘Писма’ или ‘Садржаја’, метафора већ одређене, обликоване и представљене форме. Роман као знак, поцепан је на независне означитеље, поступке (означено – ‘Писмо’ – прераста у посебан поступак), са потпуно сепаратним семантикама (означенима): семантику поступака, такође, можемо додатно разумети посредством ‘Писма’ и обрнуто, семантику ‘Писма’ посредством семантике осталих поступака. Ако је *Пешчаник* роман без (или са минимумом) означеног, без (или са минимумом) референта, *Пешчаник* је дакле *означиџељ љо себи*.“ *Нав. дело*, 122 и 115.

25 Теодор Зилковски истиче да у постмодернизму „‘поетика неизбежно уступа пред општом естетиком’“. У: Линда Хачион, *нав. дело*, 26–27.

критичким преиспитивањем аутопоетичких принципа, *Пешчаник* постаје остварење Бартовог сна о литератури као *мејџајезику*.

Киш у *Пешчанику* оспорава још једну од „великих нарација“ човечанства, схватање историје као „историје спасења“, произашло из теорије о линеарном и прогресивном историјском развоју. Овом схватању супротставља Фукоову теорију о „крају историје“, односно о *историјачности* као „генеалогји“ или „археологији“: култура је ризница „докумената“, у којој се сваки текст критички осветљава другим текстом, „деконструише“. Овај поступак Фуко је назвао „археологија“. *Пешчаник* илуструје схватање да историја може постојати *само као њексџ*, тј. да јој можемо приступити само посредством текста (на чему је инсистирао Барт). У најслободнијем смислу, *Пешчаник* је постмодернистичким „методом“ читано очево „Писмо“.²⁶

Крај метафизичког схватања историје као „учитељице живота“ је и за Киша и за Е. С.-а, као и за главног јунака Е. С.-овог романа, симболично означен као крај веровања у Бога. Све велике трансценденталне идеје нестају пред *фанијасџичном реалношћу* холокауста, пред *историјом ојшџеј дешчаџћа*. У поглављу 34. Е. С, скептик, полемише с Гаванским, који оправдава утопистичке идеје марксизма „позивањем на Прогрес, на Еволуцију, на Демократију, на Хуманизам“. Е. С. сумња у све универзалне покрете и велике пројекте – биле то уметничке или политичке револуције, у снагу индивидуалног стваралачког субјекта да утиче на промену друштвеног система, свестан „да ће људи из његове генерације (они који буду преживели) деловати у новом свету као фосили неке далеке, предидувијалне историје“ (*Пешчаник*, 89). „Тај ‘нови свет’ је *њостмодерни свей*“, истиче Владив Гловер.²⁷ *Пешчаник* пародира утопистички карактер великих хуманистичких идеја модернизма (нарочито оне авангардне, да се револуција и уметничка акција могу објединити у циљу стварања бољег друштва, као и марксистичких идеја о прогресивном напретку друштва), а да и сам, парадоксално, не напушта веру у хуманистички смисао литературе и уметности уопште.

Лакановски „расцеп субјекта“ и *криза њемјоралности*, као директне последице слабљења историцизма, припадају доминантним постмодернистичким одликама *Пешчаника*. Роман оспорава хронолошко време и три „реалне“ временске димензије: категорија времена (доминантна у модерном) је избрисана, пародирана у корист категорије простора.

26 Како смо већ нагласили у теоријском огледу, Владив Гловер сматра постмодернизам *новим начином чџања и сџварања њексџова*, егзегетским поступком“ који се може применити и на најстарије цивилизацијске текстове; методом у најширем смислу или „новим моделом дискурса“.

27 *Нав. дело*, 58.

Синхронија је такође доминантна, о чему сведоче четири паралелна тока приче. Бројне временске референце које је писац дао, нарочито у самом том „Писму“, нису нам од помоћи за утврђивање хронологије, а сваки покушај да се у њима снађемо само умножава дилеме.²⁸ Временски парадокси у ствари представљају још једну пишчеву „добро намештену замку“ (што је наслов једног његовог интервјуа) у циљу стварања илузије самоприповедања и симултаног бескрајног понављања сваког од четири тока приче, попут мултипликатора, зупчаника који повећавају број обртаја до самих граница издржљивости система у коме се налазе. Циклично схватање времена, које Киш такође пародира, јесте и време сна, мита и поезије, али и време тоталитарних режима.²⁹

Сам Киш истиче: „То писмо на крају романа, по мени, заиста и јесте садржај романа, не можда и садржина“ (*Ното poeticus*, 185), док последње поглавље носи наслов „Писмо или Садржај“. Владив Гловер сматра да „Писмо није само по себи одредиво у спољашњем, објективном времену или спољашњем, објективном простору. Писмо дели судбину *џрајова*“, пореклом из Несвесног. То је, по Дерида оно „друго“ знака, увек одсутно, „апсолутни почетак смисла“, а не супротност свесном. Значи, и роман потиче из *џраја* (сећања): он „нема почетак изван себе, управо као што *писање/писмо* или *значење*, што је исто, нема *јочейак* изван себе, односно изван језика.“³⁰

28 Бошковић се „позабавио“ овим референцама, показавши да је свака од њих странпутица. *Нав. дело*, 112.

29 „Једна од првих ствари која је у модерном роману разбијена, заједно са психолошким клишеима јесте управо та творевина *низа* заснована на календарском, праволинијском и једнодимензионалном временском смењивању догађаја: сећање, међутим, није хронолошко (него асоцијативно), па је и временска релативност почела да се схвата, с правом, пре као верна слика реалности, дакле као елемент психолошког реализма, него као пуко формално истраживање, како се често мисли. У *дезинџирисаном свеју инџирација* је немогућна и на нивоу *стваралачкој писмој*, а *писац* *покушава само да слику* *јој дезинџирисаној свеји* *испољи у свом делу средствима која неће деловати лажно*“ (*Ното poeticus*, 98–99; Курзив М. Б.).

30 По Дерида, „писање“ или „писмо“ (writing) је инскрипција (запис) процеса несвесног, који региструје трагове сећања. Европска филозофска традиција све до Ничеа заснива се на трансценденталном значењу (значење производи трансцендентално означено, које је одвојено од означитеља), где говор (parole) претходи писму. Дерида деконструира ту традицију тврдећи да „писмо“ (writing) претходи говору, јер је говор већ заснован на ‘писму’ несвесног и само је ‘превод’ те инскрипције трага памћења.“ Своју концепцију о *писању* или *писму* Дерида је развио на основу Фројдових концепата, а из Фројдовога текста „Тумачење снова“ преузео је дефиницију несвесног као „друге позорнице“ или „сцене писма/инскрипције“. У: Слободанка Владив Гловер, *нав. дело*, 67–68 (нап. 40 и 41). Види и: Марио Перниола, *Есјејика двадесетог века*, превели Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић, Светови, Нови Сад, 2005, 245–250.

Занимљиво је да у поглављима под насловима „Истражни поступак“ и „Испитивање сведока“, где доминира *свесћ*, Е. С. показује *лудило*, док „Слике с путовања“, а нарочито „Белешке једног лудака“ парадоксално откривају његову *луцидносћ*. Повратак у свесност сликовито је представљен као више кроз *џукојшину* или прекид, што је наслов поглавља у Деридином делу *О ђрамајлолојији* (*десћрукијурирање* или *деконсћрукија* за Дериду је исто што и свесност):³¹

„Пешчаник је, чини ми се, савршен као *techné*,³² у њему нема пукотине; *Пешчаник* је цео једна пукотина, а та пукотина јесу ‘тесна врата’ кроз која се улази у ту књигу, та пукотина је њена ‘савршеност’, њена затвореност, њена неактуелност, њена хибридносћ. И сама реч *пешчаник* у свим својим значењима јесте заправо метафора за пукотину, пешчаник као стена од песка јесте производ геолошких потреса и напуклина, пешчаник као клепсида јесте пукотина кроз коју протиче песак-време; *Пешчаник* је слика једног напуклог времена, напуклих бића и њиховог напуклог творца. *Пешчаник је савршена џукојшина!*“ (*Ното poeticus*, 216).

Пешчаник је дело које радикализује романескни поступак потпуно га оголивши, тј. одвојивши га од семантике („форму“ од „садржине“), дело у коме је фабула измештена у посебно поглавље тако да фабула и сиже стоје једно поред другог; истраживање на плану форме, како писац истиче, „*џолифоничносћ*“ форме, јер се у њему смењују чак четири различита „рукописа“ (регистра, теме). *Пешчаник* руши све приповедне конвенције, па и ону о језику, због чега Бошковић примећује да би „Жак Дериде био потенцијално идеални читалац *Пешчаника*“: *Пешчаник* је „бескрајна игра приповедања као налицје деридијанске бескрајне игре значења, литерарна метафора празнине

31 Слободанка Владив Гловер, *нав. дело*, 50. Ослањајући се на Лаканове ставове, она подвлачи да и у његовом моделу Несвесног постоји идеја *џукојшине*: „‘несвесно није скуп амбивалентних поступака, будуће знање за које се већ зна да је незна-но, већ празнина, одсечено, прекинуто, исписано у извесну одсутност’“ 68–69 (нап. 45).

32 Модернизму и постмодернизму заједничко је схватање уметности као артефакта, а уметника као „мајстора“ који поседује технику – *techné* (слоган Шкловског да је „уметност као техника“). Владив Гловер упозорава да *techné* не треба схватити као „уметност“ или „вештину“, већ у контексту Хајдегеровог поимања – као „*моћ*“, „*знање*“, што омогућава нову поетику уметности као суштине бића: „*Techné* не значи ни уметност ни вештину, а још мање технику у савременом смислу. Ми преводимо *techné* са ‘знање’ ... Знање овде значи не само резултат пуке опсервације претходно непознатих чињеница ... Знање у аутентичном значењу речи *techné* је првобитна и трајна потрага за оним што превазилази дато у сваком моменту.“ У: Слободанка Владив Гловер, *нав. дело*, 24 (нап. 5).

насупротив филозофске метафоре празнине, алогична конструкција насупротив логичкој деконструкцији³³. То је дело које тежи енциклопедијској сажетости и садржајности (ослањајући се на форму библијских парабола – набрајање, редуктовани сиже и схематичност), у коме нема граница међу појединим дисциплинама:

„*Пешчаник* је то и још много тога. Али ја бих највише волео да *Пешчаник* буде то што сам ја хтео да буде, и што ми се у ретким тренуцима озарења чини да јесте: књига налик на *Кабалу*, са истим оним детерминантама које је овој последњој приписао *Борхес*: ‘Књига у којој нема места случају, механизам с бесконачним бројем планова, с непогрешивим варијацијама, с вишеслојним посветљењем, чије нам откривање предстоји, књига, дакле, која се да испитивати до апсурда, до нумеричког бескраја...’“ (*Ното poeticus*, 242).

Попут Бодлера, Малармеа, Борхеса, Киш је тежио да овом свом делу да значење Свезнадара, „Књиге знања“ неисцрпног метафоричког значења, чији контекст задире у мит и у религију, у историју и у фантастику – чији је контекст шири од саме цивилизације: „*Све на свету постоји да би се написала једна књиџа, а свака написана књиџа постоји да би се испунила једна судбина*“. Тај толико често цитиран Малармеов став дубоко је укорењен у Кишову поезију. Писац сам наглашава да се његови романи *Породичној циркуса* „узајамно поништавају“ (односно „поправљају“): „*Рани јади су садржани у роману Башџа, њејео, дакле анулирани овим другим, а обе те књиге, пак, садржане су у трећој, у Пешчанику, дакле, такође анулиране!*“ (*Ното poeticus*, 244). Тако он све време пише Једну књигу.

Е. С. посматра смрт као нешто бивше на више места у роману, и то у варијантама. (Давање варијанти је Кишов омиљен поетички поступак, којим, уз стално позивање на различите „поуздане“ или „сумњиве“ сведоке, на документе и квазидокументе, читаоца жели да наведе да сумња у све истине, осим у објективност и истинитост своје приче.) Док је током Новосадске рације чекао ред на залеђеном Дунаву, Е. С. покушава да превари смрт посматрајући је као нешто бивше, односно посматрајући себе са аспекта неког другог. За луцидног-лудог Е. С.-а смрт не може победити ничим, па ни уметничким стварањем: смрт је коначно ништавило.

Из оптимистичне перспективе лудог-луцидног Е. С.-а смрт је „спокојни *post festum* кад тело више не робује“. Нашавши се „у дубоким митским пределима смрти, у стравичној долини оностраног“, он покушава да отме „сурогат неке речи“. Смрти духа и коначности може се пружити отпор писањем, креацијом. Писање је схваћено као *акција* којом се

33 Драган Бошковић, *нав. дело*, 164.

Харонова барка може претворити у Нојеву барку, у којој има места само за најбоље семе, корабља спаса за Оца и Сина:

„Желео сам, дакле, и још увек желим, да одем из живота са специменима људи, флоре, фауне, да све то сместим у своје срце као у корабљу, да их затворим под своје капке када се они последњи пут спусте. Желео сам да прокријумчарим у ништавило ту чисту апстракцију која ће бити у стању да се у тајности пренесе кроз врата једне друге апстракције, ништавне у својој неизмерности: кроз врата ништавила“ (Пешчаник, 265).

Дакле, „Писмо“ је *архи-ѿраї* очевог света, *семе* за Пешчаник. Упркос трагици вечитог незадовољства оствареним, Е. С. зна да „све што надживи смрт јесте једна мала ништавна победа над вечношћу ништавила“. Речником модернизма, он пише „читаоцу у потомству“, „тајанственом адресату“, или речником постмодернизма – „археологу“, за кога своје цитате дубоко шифрира, а структуру усложњава до граница херметичности; попут Мандељштама, који је и поставио прагматичку тезу о „поетски писменом читаоцу“, тзв. „поруку у боци“.³⁴

Други приповедни завршетак је талмудски цитат: „Боље је ако се налазимо међу прогоњенима, него међу прогонитељима“. Семантички, овај параболнични закључак романа јесте сажетак Кишове етике и *хуманисѿички анијажман дела* – што је терен „неоствареног пројекта“ модернизма. С друге стране, он има композициону улогу да ствара илузију понављања и осипања саме приче, попут песка у *пешчанику*. Тако Пешчаник постаје „савршена пукотина“ која гута и све методолошке обрасце.

Литература

- Барт 1971: Р. Барт, *Књижевност, мифологија, семиологија*, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд.
- Белси 2010: К. Белси, *Постѿрукѿурализам: сасвим крајњак увод*, превео Зоран Милутиновић, Службени гласник, Београд.
- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, ѿрича. Исѿражни ѿсѿуѿци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, Плато, Београд.
- Владив Гловер 2003: С. Владив Гловер, *Постмодернизам од Киша до данас*, Просвета, Београд, 7–93.

34 У поменутом поглављу 35 помиње се рукопис у запечаћеној боци, скривеној у темелима куће, који је преживео имагинарну „експлозију“. То може бити алузија на Мандељштамову „поруку у боци“, јер је Киш овог песника ценио, преводио и познавао је његову поетику.

- Делић 1994: Ј. Делић, „Књижевност као тема умјетничке прозе“, *Ноттаге Данилу Кишу*, зборник радова, уредник Радомир Ивановић, Културно просвјетна заједница Подгорице – Средња школа „Данило Киш“ – Будва, Подгорица – Будва, 25–46.
- Делић 1995: Ј. Делић, *Књижевни њољеди Данила Киша. Ка њољици Кишове* прозе, Просвета, Београд.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз њрозу Данила Киша. Ка њољици Кишове њрозе II*, БИГЗ, Београд.
- Делић 1997: Ј. Делић, „Фрагменти о Х. Л. Борхесу у српској књижевности“, *Хорхе Луис Борхес*, зборник радова, приредили Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић, Завод за уџбенике и наставна средства – СКЗ – Југословенско удружење латиноамериканиста, Београд, 112–130.
- Жунић 1995: Д. Жунић, „Модерна и постмодерна“, у: *Социологија умљиносји*, Универзитет у Нишу – Филозофски факултет, Ниш, 357–373.
- Јеремић 1976: Љ. Јеремић, „Роман као методологија романа“, *Проза новој сји*, Просвета, Београд, 138–195.
- Лиотар 1988. Ж. Лиотар, *Посјмодерно сјање*, Братство–јединство, Нови Сад.
- Луси 1999: Н. Луси, *Посјмодернијичка тиерија књижевносји*, превела Љиљана Петровић, Светови, Нови Сад.
- Миливојевић 2005: И. Миливојевић, „Отац и син, Едуард Сам“, *Сјоменица Данила Киша: њоводом седамдесетјојодишњице рођења*, зборник радова, уредник Предраг Палавистра, САНУ, Београд, 155–164.
- Милидраговић 1973: Б. Милидраговић, „Пешчаник: роман Данила Киша“: Књига 72, „Недељне новости“, (31. XII 1972 – 1-2. I 1973), 9.
- Милутиновић 1992: З. Милутиновић, *Нејајивна и њозијивна њољика*, Матица српска, Нови Сад.
- Митровић 2005: М. Митровић, „‘Родно’ право и по-етика“, *Сјоменица Данила Киша: њоводом седамдесетјојодишњице рођења*, зборник радова, уредник Предраг Палавистра, САНУ, Београд, 117–130.
- Ораић Толић 1990: Д. Ораић Толић, *Теорија цијајносји*, Графички завод Хрватске, Загреб.
- Пантић 2000: М. Пантић, *Киш*, „Филип Вишњић“, Београд.
- Перниола 2005: М. Перниола, *Есјетика двадесетјој века*, превели Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић, Светови, Нови Сад.
- Пецер 2005: Т. Пецер, „Бескрајна уврнута трака. Суплементарно писање Данила Киша“, *Сјоменица Данила Киша: њоводом седамдесетјојодишњице рођења*, зборник радова, уредник Предраг Палавистра, САНУ, Београд, 91–115.
- Пијановић 1992: П. Пијановић, *Проза Данила Киша*, Јединство – Дечје новине – Октоих, Приштина – Горњи Милановац – Подгорица, 1992.
- Расел 1998: Б. Расел, *Исјорија зајадне филозофије: и њена њовезаносји са њољичким и друштивним условима од најранијеј доба до данас*, Народна књига – Алфа, Београд, 516–526.
- Росић 2005: Т. Росић, „Писати оца“, *Сјоменица Данила Киша: њоводом седамдесетјојодишњице рођења*, зборник радова, уредник Предраг Палавистра, САНУ, Београд, 131–154.

- Стојановић 2005: Б. Стојановић, „Библиографија Данила Киша“, *Сјоменица Данила Киша: њоводом седамдесет њодинаињице рођења*, зборник радова, уредник Предраг Палавестра, САНУ, Београд, 453–791.
- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поеиика њостимодернизма: исѡорија, ѡеорија, фикција*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад.
- Џацић 1976: П. Џацић, „Шум времена“, *Из дана у дан II*, Раd – Просвета, Београд, 219–224.

Mirjana BEČEJSKI

**THE MESSAGE IN THE BOTTLE
AND “PERFECT CRACK”³⁵**

**(*Freestone* of Danilo Kiš in the Context of
Contemporary Aesthetic and Poetic Studies)**

Summary

In the spirit of post-modernism, *the Freestone* is one of the pioneer novel which practically, by its form, and its essayistic course and meta-narrative commentaries contests a numerous totalistic “great narrations” of our culture: calls into question the images on subjective consciousness, author’s originality and authenticity (Borhese’s attitude that all had already been told); on the steady aesthetic values, on the separation of aesthetic, economic and political; traditional image on the time and methods etc. (in the same year when *the Freestone* was published Fucho expands these theses theoretically). This novel highlights the paradoxes of its own: by contesting the authority it promotes the idea on author’s geniality at the same time (through madness-lucidity of the hero E. C.), denies the existence of one unique truth by numerous points of view and Asher’s conception while, at the same time, assures the truthfulness of the own story. The *Freestone* practically illustrates a controversial nature of post-modernism since it determines what it wishes to contest and exists within the system it contests: „Bart’s anti-authorising authority”, “Liotard’s great narrativisation of our doubt in great narrations” (awareness that each knowledge is necessarily linked with some meta-narration or “the truth”), “master’s denial of mastery”, how the paradoxes of post-modernistic theory was greatly named by Linda Hatchion in the book *Poetic of Post-modernism*.

In *the Freestone* some paradoxes of post-modernism are present; for example, elitist need for the order and radicalization of form, need for writing despite the consciousness on the insignificance of writing etc. Founded on self-reflection’s, parody and irony, contest of realistic conventions, fragmentation, interest for history, *doubt* – which are common features of modernism and post-modernism – this novel shows there is no a break between them, but the

35 This essay was designed as a practical check (in the example of *the Freestone*) of theoretic attitudes exposed in the paper “Dialog with the father’ or ‘paradoxal-ism” published in the previous issue of “Baština”.

relationship based on the principles of dependency, difference, problematizing. As per its techniques and narrative resources it is completely in the spirit of post-modernism, while its basic idea represents a defence of humanism whose existence is contested.

Key words: Freestone, Father, Son, difference, deconstruction, ethics, death, meta-language, crack.