

Како би истакла пионирски значај Кишовог дављења логорским искуством у контексту југословенских књижевности, Викторија Радич у књизи *Данило Киш* примећује: „Иначе, књижевност логора, тема систематског уништавања Јевреја у то време била је потиснута из југословенске књижевности. ‘Те су теме биле у апсолутном несагласју са оним што се у југословенској литератури писало о рату, не само тематски, него и стилски’, рекао је Киш у једном интервјуу из 1984.“⁸⁵ Нажалост, иза наведене Кишове изјаве не стоје никакве чињенице. Није тешко доказати да Киш не познаје литерарну историју јеврејских писаца на југословенском тлу. У књизи *Јеврејски њисци у српској књижевности*, Предраг Палавестра истиче следеће јеврејске ауторе који су се бавили логорском тематиком. Тек што се рат завршио, Ото Бихаљи Мерин објавио је роман *Довиђења у октобру* (1947), у којем се бави својим заробљеничким искуством. Јожеф Дебрецини (изворно Brunner), јеврејски писац из Војводине, објављује роман *Хладни кремајџоријум* (1951) у којем је пишчево искуство из Аушвица насликано у облику дневника. Иако писан на мађарском, овај је роман био преведен на српски језик и сматра се „једним

85 Викторија Радич, Нав. дело, стр. 47.

од најзначајнијих дела у књижевности војвођанских Мађара⁸⁶. У осврту на дело преводиоца и писца Ивана Ивањија, Палавестра пише: „Већ у свом првом роману *Човека нису убили* (1954. – *йрим. Н. В.*) Ивањи је покушао да искористи и транспонује лично логорско искуство из логора смрти Аушвиц и Бухенвалд.“⁸⁷ Ако би Кишова тврдња о потискивању логорске тематике била тачна, онда бисмо могли очекивати да писци који се том тематиком баве буду у немилости ондашњих власти. Али, не само да нису били у немилости, већ је Иван Ивањи са положаја помоћника управника „Народног позоришта“ у Београду „отишао у дипломатску службу и ту, *као човек великој љовећења*, неко време био лични преводилац тадашњег Председника Републике Јосипа Броза Тита“ – како то у поменутој књизи пише Предраг Палавестра.⁸⁸ Од јеврејских аутора који су се бавили логорским искуством познат је и Ђорђе Лебовић који је са Александром Обреновићем написао драму *Небески одред* (1956) у којој се бави моралном разградњом логораша у Аушвицу. Дакле, од првих поратних година па до Тишминог романа *Ујошреба човека*, објављеног у истој години кад и *Гробница за Бориса Давидовича*, теме јеврејског страдања биле су итекако присутне и добродошле у контексту српске књижевности. Док је свако сећање на српске жртве у Јасеновцу и на Голототоу било забрањено у нашој литератури, тематика јеврејског страдања *никада* није била забрањена, нити је на било који начин била „у неслагласју“ са званичном комунистичком историјом Другог светског рата. Отуда наведену Кишову тврдњу можемо схватити или као катастрофално непознавање

86 Предраг Палавестра, *Јеврејски љисци у српској књижевности*, Београд, 1998, стр. 119.

87 Исто, стр. 137.

88 Исто, стр. 136, *йовдв. Н. В.*

јеврејске литературе на српском језику, или као намерно искривљавање њене историје зарад рекламе сопственог дела, тобоже пионирског у приказивању трагике холокауста. Јеврејске писце српског језика који су о логорском искуству писали на основу личног искуства, Киш је прогласио непостојећим како би своје дело прогласио круном логорске литературе.

Киш је у *Часу анатомије* и у интервјуима тврдио да су српски националисти имали некакав посебан интерес у негирању јеврејске историје. Но, ако је тако, где су онда реакције тих националиста на све оне књиге које су се бавиле јеврејском историјом пре *Гробнице за Бориса Давидовича*? За дивно чудо, ни књиге јеврејских писаца објављених на српском језику после Кишове смрти нису изазвале никаква оспоравања. Логорској литератури припада роман Макса Еренрајха *Последњи шабањ* (1992), као и *Кайија ојкладе* (1995) ауторке Илди Ивањи, док се Јудита Шалго бави јеврејским сеобама у роману *Пућ у Биро-диџан* (1997). Све ове књиге баве се историјом јеврејских страдања и ниједна од њих није била оспоравана, иако су објављене у периоду који је проглашен „златним добом“ српског национализма. Иако неке од поменутих књига нису биле и значајна књижевна остварења, оне су ипак од српске критике биле прихватане с толеранцијом и разумевањем, као документ о једном времену. За разлику од већине јеврејских аутора српског језика који се нису конфронтирали са матичном средином, Киш је јеврејску тематику свог књижевног дела представио као основни разлог његовог сукоба са српском књижевном критиком и српском културом уопште. А брзина с којом су издавачи и критичари на Западу прихватили ову Кишову тврдњу као неоспорну истину више указује на постојање једног већ ухотаног модела рекламе него на стварне чињенице пишчеве биографије и његове књижевне каријере.

Како би се приказао невином жртвом српске средине, Киш је у једном интервјуу из 1988, поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, рекао: „Наравно, писао сам у Југославији, у земљи у којој су били присутни неки видови стаљинизма. Ја сам имао прилике да их видим и искусим. Док сам писао *Гробницу за Бориса Давидовича*, знао сам да ћу имати проблема да дело уопште објавим. И био сам у праву.“⁸⁹ Већ смо документовали да нико ниједног тренутка није ни покушао да омете објављивање ове књиге. Но, оно што је Киш користио у циљу рекламе, прихваћено је као коначна истина. Тако у књизи *Cyclopedia of World Authors*, R. M. Day пише: „Када је коначно објављена 1976, *Гробница за Бориса Давидовича* изазвала је буру протеста од стране конзервативних стаљиниста и проруских, антисемитских националиста. Иако су оптужбе за плагијат биле одевене у рухо књижевног језика, њихово политичко значење било је несумњиво.“⁹⁰ Ако је веровати овом стручњаку, Киш се у свом делу давио историјом, а историја „може да буде опасна тема у било којој земљи, а готову у оној у којој царује једна специфична идеологија“.⁹¹ Господин R. M. Day који тобоже не воли идеологије и сам је у њима до гуше. У маниру најприземнијег политиканта који користи фразеологију из времена хладног рата, „стручњак“ за Кишово дело изједначаје стаљинизам са проруским антисемитским национализмом, тврдећи да друге критике Кишовог дела, осим оне идеолошке, није ни било. R. M. Day је енциклопедијску јединицу о Кишу написао не познајући ниједан од полемичких текстова о овом писцу. Како би се прикрила ова очигледна рупа у његовој стручности, његов енциклопедијски бисер је

89 Danilo Kis, *Homo Poeticus, Essays and Interviews*, New York, Farrar.Straus.Giroux, 1995, стр. 264.

90 *Cyclopedia of World Authors*, Revised Third Edition, Edited by Frank N. Magill, Pasadena, California, Englewood Cliffs, New Jersey, Salem Press, 1997, стр. 1149.

91 Исто.

„у име славистике“ одобрио и потписао професор Васа Михајловић, по забитима Северне Каролине познат као „велики Србин“.

Да у основи вредносних судова о Кишовом делу није друго до најобичнија политичка пропаганда, може се видети и на основу предговора Јосифа Бродског и поговора Вилијема Т. Волмана у енглеском преводу *Гробнице за Бориса Давидовча, A Tomb for Boris Davidovich*.⁹² Издања уметничке прозе са предговором и поговором су веома ретка, али Киш је толико генијалан да у два текста треба објаснити и зашто, да неком не би промакло. Предговор Бродског је свакако најгори текст из пера овог аутора, јер Бродски – што за њега није типично – у овом случају не познаје тематику о којој пише. Ако се имају на уму сви они озбиљни и занимљиви есеји овог аутора, прво што нам пада на памет јесте да је овај текст однекуда наручен у циљу одбране „угроженог аутора“. Ако је веровати Бродском, чим је објављена Кишова *Гробница*, она је постала предметом хајке „стаљинистичких“ елемената, а на Кишову књигу су се окомили „српскохрватски националисти који су традиционално проруски и анти-семити, јер су већина ликова у овој књизи Јевреји, као и сам аутор.“ Још тврди Бродски да су „српскохрватски националисти“ (одједном се удружили да би под заједничком фирмом гонили Киша?) овог писца довели до нервног слома. Дакле, за потребе рекламе Кишове књиге, Бродски измишља „српскохрватске“ националисте као некакаву компактну и моћну организацију у времену југословенског комунизма, а ондашњу Југославију слика као стаљинистичку земљу у којој су сви ствараоци, а пре

92 Danilo Kis, *A Tomb for Boris Davidovich*, Dalkey Archive Press, 2001.

Сви наводи Бродског који следе узети су из његовог предговора, стр. IX – XVII. Наводи из пера Вилијема Т. Волмана су из поговора исте књиге, „Afterword“, стр. 136 – 145.

свега Јевреји, били прогањани на дневној бази. Само нам не каже како су у тој истој Југославији превођена, објављивана и слављена и дела Господина Бродског, поготово ако се има на уму да је он познат и као Јеврејин и као антикомуниста?! Бродски се осврће и на критичаре који су сумњали у Кишову оригиналност, па брани Киша од оптужбе (коју никада нико није ни изрекао!) да је Киш, поред осталих аутора, плагирао и Солжењицина! Где је Бродски нашао овај податак, остаје да нагађамо. Бродски је нешто начуо о полемици, али погрешно. Већ из овог детаља види се да он не познаје полемику поводом *Гробнице за Б. Д.*, а и како ће је познавати кад критичке текстове о Кишу није читао. Ниједан од текстова које проглашава „стаљинистичким“ Бродски није читао јер су ти текстови до дан-данас остали непреведени на „светске језике“. А српски, или било који језик бивше Југославије, Бродски није познавао, као ни културну политику земље о којој пише с висине попут америчког новинара. Питање је да ли је читао и *Гробницу*, јер он говори о „антихеројској природи њених архетипова“, упркос чињеници да је главни лик ове књиге насликан као оличење хероја који претендује на „савршену биографију“. Начуо је Бродски нешто и о Кишовом преузимању из Џојса и о Џојсу, али опет недовољно и погрешно. О Кишовим критичарима, он каже следеће: „Разумљиво је, на пример, зашто они потезу Џојса. Један од ликова Кишове књиге је Ирац, а чак и за југословенске партијце, Џојс је синоним Ирске, као и синоним западне културне декаденције“. Да је имао познавао југословенску средину, Бродски би знао и то да Џојс никада није у Југославији стекао ауру политичког писца. Напротив, „декадентни“ писац Џојс је превођен, хваљен и слављен. Ваљда и зато што је по Титову диктатуру био „јако опасан“. Тим опаснији јер га је увек читала, а и данас га чита тек шачица студената англистике.

Као највећу вредност Кишове књиге Бродски истиче чињеницу да је Киш „велики стилиста“, да више има заједничког са Бруном Шулцом и Францом Кафком него са било којим аутором *Трећеј свећи*. Иако је сам Киш више пута истицао и утицај југословенских писаца на своје дело, Бродски сада тај утицај потпуно брише јер он смета „светској репутацији“ Данила Киша. Такви утицаји су добри за домаћу употребу, у свету они не значе ништа. Што се тиче Шулцовог утицаја на једну фазу Кишовог стваралаштва – он је већ документован, али помињање Кафке опет не иде у прилог познавању Кишове литературе и његовог стила. По Бродском, Киш је толико велики стилиста да је његова књига *Башић, њејео* „прави бисер лирске прозе, најбоља књига написана у Европи у послератном периоду“! До које мере су овакви хвалоспевни бесмислени говори и то да се чак и наши острашћени кишолози стиде да их цитирају. Говорећи о *Гробници за Бориса Давидовича*, Бродски истиче да се овај „роман“ бави судбинама људи који су нестали у периоду Великог Терора тридесетих година: „Са *шездесет милиона мртвих* (Њов. Н. В.) у грађанском рату, колективизацији, времену Великог Терора, и ономе што је било између, Русија је у овом веку произвела довољно историје да запосли неколико генерација светских писаца“, примећује Бродски. Овде је свакако занимљиво да Бродски не помиње које су националности и вере били они из масе од шездесет милиона убијених. Ствар занимљива јер се за неке много мање цифре од ове мора назначити верска и расна припадност жртава историје, иначе ћемо се одмах наћи на оптуженичкој клупи. Предговор Кишовој књизи, Бродски завршава речима: „Само су имена у овој прози фиктивна. Прича је, на жалост, *ајсолућно истиниј*, иако би човек пожелео да није тако.“ (Њов. Н. В.) Али, зашто је важно да „прича“ (која је сама по себи фикција) – буде

истинита? Није ли ово очигледан доказ да књижевни квалитети нису довољни за успех код великих светских издавача, потребна је и идеолошка подобност, приврженост званичној и једино могућој верзији историје? Зашто би у једном уметничком делу ишта било „апсолутно истинито“ и обавезујуће за друге, Бродски не каже. То се ваљда подразумева ако човек жели да има успех на тржишту светске књиге.

Пошто предговор Бродског није био довољан, ангажован је још један стручњак да нам, овога пута у поговору, објасни значај Кишове *Гробнице*. Пре него што ће приступити овом обреду, Вилијем Т. Волман ће исхвалити Бродског као најбољег познаваоца литературе „Друге Европе“. Елем, из његовог поговора сазнајемо да је господин Волман одрастао у америчкој провинцији где су га баналност живота и одсуство историје толико пекли да је једнога дана открио писце „Друге Европе“ и одушевио се њима. А међу тим писцима открио је и Киша. У низу општих места у овом поговору, најзабавније је оно у којем Волман примећује: „Замислити да би др. Таубе и Верскојлс у неком другом контексту могли бити, на пример, мексички националисти или амерички борци за права животиња не значи умањити њихов значај. *Гробница за Бориса Давидовича* није дело о комунизму-као-идеологији. Др. Таубе и Верскојлс су убедљиви ликови и изван идеологије – као што је то, на пример, Пјер у *Рају и миру*. Пјер жели да буде добар и да чини добро. У току свог често ометаног развоја, он испробава многе улоге: обожавалац Наполеона, верни али невољени супруг, слободни зидар, Наполеонов непријатељ, и коначно – срећан породични човек. Да је живео у двадесетом веку, он би несумњиво флертовао са комунизмом.“ Ако је овако како каже Волман, не би ли онда и сви остали ликови светске књижевности у чијем се карактеру може

уочити нека романтична црта такође били комунисти, само да се нису родили у погрешно време? Не, Господин Волман не разуме оно о чему пише. Књижевни ликови које он овде пореди не само да нису слични, већ су анти-подни. Толстојев Пјер је човек који се непрекидно мења, па самим тим мења и своју идеологију. Ликови Кишове *Гробнице* су људи *једне идеје* чију исправност никада не преиспитују. То се најбоље види на примеру Бориса Д. Новског. Шта је друго идеја „савршене биографије“ овог лика, ако не доказ непроменљивости и „савршенства“ оне идеје (читај идеологије) у коју је Новски целог живота веровао и које се никада није одрекао? Свој поговор Волман закључује тврдњом да ће Кишова књига, иако везана за одређени историјски период, бити читана и „када све марксистичке државе буду потпуно заборављене попут цивилизације Етрураца.“ Другим речима, Кишово дело носи ванвремена значења која не зависе од историјске епохе у којој је настало и коју је хтелo да сведочи. Шта је овакво схватање књижевног дела него потпуно неразумеване поетике документа на коју се Киш толико позивао?

2.

Да бисмо разумели удео политике и политичке манипулације који су сама основа Кишовог успеха у иностранству, ваља нам да се подсетимо историје Кишовог присуства на француској књижевној сцени. У тексту „Принц Данило, витез уметности и књижевности и ‘њено височанство’ француска критика“, Миливој Сребро је објективно приказао све етапе у рецепцији Кишовог дела на француском језику. Кишови почеци у престоници француске културе нису обећавали много. Миливој Сребро пише: „Прво представљање Данила Киша француској публици није било јако охрабрујуће за тада младог писца: његова прва књига објављена у Француској 1971. годи-

не, *Башића, њејео* ... била је веома скромно прихваћена.“ Иако су неки критичари попут Ремона Шабоа позитивно приказали Кишову књигу, „ова прва реаговања – пише М. Сребро – нису била довољна да би увела Киша на француску књижевну сцену. *Томе је доказ ћуиња, која је током низа јодина окруживала овај роман и њеној аутору; ћуиња која ће бити прекинућа њек објављивањем Гробнице за Бориса Давидовича, 1979, и три јодине касније Пешчаника – књића које ће коначно извући Данила Киша из сенке анонимности.*“⁹³ Дакле, иако је књига *Башића, њејео* писана модерним књижевним поступком у којем се препознају и утицаји неких француских писаца, иако је могла бити егзотична воћка на шароликој трпези француске књижевне продукције, иако се бавила тематиком јеврејског страдања – једном од најпопуларнијих тема модерне литературе, све то није било довољно да би се озбиљније привукла пажња француске критике. Киш је несумњиво схватио да чисто књижевним средствима неће успети да оствари успех који је прижељкивао. Потребан је био скандал пун крупних речи и препознатљивих политичких клишеа (стаљинистичка средина – прогоњени дисидент, угрожени Јеврејин – антисемити који му раде о глави и сл.) да би се створила атмосфера која би Кишову књигу ставила у фокус јавности. Прилика за стварање такве афере указала се када је неколико наших писаца истакло неоригиналност *Гробнице*. Нема никакве сумње да неколико негативних критика које су се појавиле поводом те књиге, колико год биле непријатне за Киша, не би могле да угрозе његову репутацију на нашој књижевној сцени на којој највећи ауторитет никада није

93 Сви наводи Миливоја Сребра, као и француских критичара које он у свом тексту цитира (укључујући и навод америчког критичара Едмонда Вајта), узети су из текста: Миливој Сребро: „‘Принц Данило’ и ‘њено величанство’, француска критика“, *Летойис Мајице српске*, мај 2005, стр. 753 – 781, превела с француског Вања Манић, курзив у свим цитатима, Н. В.)

био Господин Критичар већ Госпођа Инерција. Још мање су те критике могле да угрозе његов скромни статус у Француској, тим пре јер је шанса да оне буду преведене и примећене била никаква. Киш је могао да једноставно држи полемику у оквирима књижевности, и у том случају не би било ни крупних речи, ни исконструисаних ани-мозности, не би коначно било ни потребе за *Нарцисом без лица*. Но, Киш је хтео скандал по сваку цену. Данас је више него очигледно да је Кишов обрачун са његовим критичарима имао за сврху да стварањем политичког скандала („угрожени јеврејски писац у канџама српских стаљиниста“) стекне извесне предуслове за пласман његовог дела у Француској где су политичке афере с окусом реторике хладног рата увек биле популарне. Прави плодови ове Кишове стратегије видеће се убрзо по објављивању француског превода *Гробнице за Бориса Давидовича*. Говорећи о пријему ове књиге у Француској, Миливој Сребро сведочи: „Прихваћена одмах од критике, срдачно и са похвалама, *Гробница за Бориса Давидовича* није прошла непримећено ни у круговима који се баве књижевним наградама. Само неколико месеци по објављивању ове књиге на француском, Данило Киш ће бити награђен ‘за целокујно дело’ Великим златним орлом града Нице, наградом чији је престиж већ био осигуран угледом претходних лауреата, нарочито Ернста Јингера и Октавија Паз.“ Ако је Киш све до објављивања *Гробнице за Бориса Давидовича* био практично непознат у Француској, како је онда и зашто за само три месеца након објављивања ове књиге добио награду за „целокупно дело“, дакле за дело које до тада није било ни примећено? Док су други лауреати награде града Нице, као Ернст Јингер и Октавио Паз, били итекако цењени писци у Француској и пре добијања ове награде, Киш је за само три месеца успео да од непознатог писца постане значајно књижевно име! Као

већ признат писац, Пруст је у родној му Француској морао да води читаву кампању да би добио „Гонкура“, Киш у страној земљи добија значајну награду за „целокупно дело“, до добијања награде непримећено! Шта је тајна овог вратоломног успеха? Нема никакве сумње да је Кишова слава у Француској била више резултат политичке афере коју је Киш вешто оркестрирао по изласку *Гробнице за Бориса Давидовича*, него резултат озбиљне критичке рецепције која у тако кратком року није ни била могућа.

Како би се Киш пласирао као дисидентски писац, читав Југославија је – преко ноћи – проглашена стаљинистичком земљом, упркос томе што је од свих комунистичких земаља уживала највећу подршку Запада, упркос томе што је на Западу хваљен њен раскид са совјетским стаљинизмом. Кишови критичари проглашени су антисемитима пре него што је иједан њихов текст био преведен и доступан светској јавности. Уместо да буде круна критичке рецепције његовог дела, награда града Нице постала је нека врста упутства за вредновање Кишових књига, свих па и оних до јуче непрочитаних, или прочитаних а недовољно хваљених. На миг моћника француске културне сцене, француски критичари почињу да се посипају пепелом по глави, хвалећи све што је Киш икада написао. Поводом превода Кишове *Мансарде* који ће уследити после добијене награде, Миливој Сребро пише: „Једно је, дакле, јасно: сва изложена запажања имају један заједнички циљ: да ово дело сагледају полазећи од касније установљеног контекста. [...] Ова помало парадоксална перспектива је вероватно одабрана начелно јер су, говорећи о *Мансарди*, критичари такође искористили прилику да сачине неку врсту биланса, да дају један сумаран преглед Кишовог дела.“ Дакле, иста она критика која није ни приметила *Башићу, њејео*, сада чак и једно почетничко дело какво је *Мансарда* уздиже у небеса, а

све то зато јер је Киш овенчан „Великим златним орлом“ града Нице. Шта је ово ако не паланка на делу: тријумф накнадне памети над чињеницама, тријумф литерарне афере над књижевношћу, тријумф институције награде над критичким мишљењем, тријумф политике над културом?

Да бисмо видели каквим се аргументима и каквим речником служила француска критика у промовисању Кишове књижевне величине, задржаћемо се на поментом тексту Миливоја Сребра у којем он даје преглед критичких одзива на Кишово дело у Француској. Поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, Патрис Болон ће у *Либерасион*у, у тексту под насловом „Хроника обичног стаљинизма“, писати да је Киш створио фикцију која је „истинитија него сама реалност“! Другим речима, историјски стаљинизам је мачји кашаљ у односу на Кишову слику о њему. Али, ако уметничко дело може бити истинитије од стварности, чему онда Кишово позивање на документе? Ако се пак тврдња да је Кишово дело „истинитије него сама реалност“ схвати као похвала естетској вредности дела, онда се то исто може рећи и за било које друго успело књижевно дело. Оно што Болон истиче као посебност Кишовог дела, само је опште место књижевне критике.

По Пјеру Морелу, *Гробница за Бориса Давидовича* је „софистицирана имитација стварности коју покушава да докучи. Другим речима, она од ове стварности позајмљује њене сопствене механизме функционисања, и управо ту лежи оригиналност поступка Данила Киша“. Морел вероватно жели да каже да Киш није опонашао спољашњи изглед ствари, већ механизам функционисања стварности узео за саму основу обликовног поступка у својој прози. Тиме је Киш, по веровању овог критичара, постигао двоструки ефекат: уверљивост приповедања и

демистификацију самих механизма једног политичког режима. Иако жели да миметичку функцију у Кишовом делу издигне на виши ниво, Морел ипак не успева да објасни у чему је „модерност“ Кишовог реализма и пишчевог позивања на документе?

Оригинална књижевна дела обавезују критику да напусти већ познате обрасце, да понуди озбиљне аргументе и дубину увида. Окићено наградом, Кишово дело је изазвало праву поплаву општих места, неодрживих, каткада до комичности гротескних тврђења. Поводом *Гробнице за Бориса Давидовича*, Жорж Семпрун пише: „Али тај очај, или, боље речено, потпуно одсуство илузија [...] врло су ефикасни на моралном плану.“ Али, ако је морал ствар слободне воље и непрекидног суочавања личности са собом и са друштвом, како онда у њему ишта може бити „ефикасно“, једном и заувек, малтене попут прашка за буве, како то наивно замишља Семпрун? Сводећи Кишово дело на димензију морала, тврдећи штавише да је суштина морала у одсуству илузије, Семпрун је показао да није уочио суштину Кишове песимистичке интерпретације историје. Тако Семпрунову критику можемо схватити или као неразумевање Кишовог дела, или као похвалу нечега што у том делу није најважније.

Критичар Пол Нотом пише да је *Гробница за Бориса Давидовича* „један од најзначајнијих романа“ [...], једно од оних дела какво „већ одавно нисмо прочитали“. После оваквих фраза, човек се пита шта је то Господин Нотом уопште прочитао од великих дела светске књижевности и зашто нам не понуди неко конкретније поље поређења?

Кишов париски пријатељ, писац Пјотр Равич, написао је предговор за француско издање Кишовог *Пешичаника*, у којем предвиђа да ће Кишово дело „представљати значајан догађај у историји савремене књижевности“. Када пријатељ исписује хвалоспев своме пријатељу, као што то

чини Равич када пише о Кишу, то би у културној средини требало да се узима с резервом. Но, као што ћемо видети, француска критика није отишла даље од овог панегирика. Да бисмо видели којим се књижевно-критичким речником служи Равич, навешћемо само неколико примера. Кишов роман је – тврди он – „моћно изграђен“, он представља „врхунску поезију“ и књижевни „подвиг“! Бавећи се темом холокауста, Киш – пише Равич – додирује „саму утробу бића“! Читалац остаје у недоумици да ли да „биће“ схвати као теолошки или књижевно-критички појам, да ли да генитивну метафору „утроба бића“ схвати као лошу поезију или као књижевну критику? Да један човек жели да похвали дело свога пријатеља, то можемо разумети као људски гест. Али, да француска критика не уме да понуди барем два различита мишљења о једној књизи, да се сва њена мудрост своди на рециклажу идеја из предговора дотичне књиге, заиста је поражавајуће. На то указује и Миливој Сребро: „Одушевљење овог усхићеног писца предговора (*Пешчаника* – *йрим Н. В.*), одушевљење које се приближава фасцинацији, није остало без одјека. Напротив, оно је освојило већину кријичара који су *йисали о овој необичној књизи*“ (*йодв. Н. В.*).

Пишући о *Пешчанику*, Ж. В. Ришар долази до закључка да је ово дело „више од догађаја“, „више од ремек-дела, то је „РЕМЕК-ДЕЛО И ПО“! Ово је несумњиво један од златних тренутака светске кишологије, сазнање да Киш није писао ремек-дела попут Дантеа или Шекспира, то би за њега био мајчи кашаљ, не – овај миљеник француске критике – писао је „*ремек-дела и йо*“. За разлику од Кафке, Броха или Канетија, који су се „изблиза или издалека, уплели у Историју“ како би се са њом ухватили у коштац, Киш – по мишљењу овог критичара – „делује као спољашњи демијург“. Како се гротескни појам „спољашњег демијурга“ може уклопити у Кишову поетику у

којој се инсистира на моралном ангажману и сведочењу људске трагике у историји, остаје нам само да нагађамо. Ж. В. Ришар такође истиче да Кишово дело „избегава све сувишне ефекте, одриче се сваког патоса, одбија сваку театралност“. Пошто Ришар до оваквог закључка долази поредећи Киша са поменутих писцима Средње Европе, нема нам друге него да поверујемо како дела Кафке, Броча и Канетија пате управо од „сувиших ефеката“, „патоса“ и „театралности“?!

По Алену Боскеу, композиција *Пешичаника* је заснована на психоанализи и пост-кубизму, и усмерена „ка једној неееуклидовској архитектури.“ Но, то није све, Боске поручује читаоцима: „Требало би готово *пре-чићати* ову књију *пре него што је будешће чићали први људи*.“ Боскеова платонистичка досетка да књигу треба „пре-читати“ пре него што је будемо читали, једна је од највећих бесмислица коју је књижевна критика успела да изнедри. Штета што нам овај критичар није рекао како је он лично „пре-читао“ Кишово дело пре него што га је прочитао. У којим астралним перивојима се одвијало то пре-читавање? И док нам Боске поручује да Кишову књигу треба „пре-читати“, дотле нам критичар *Нувел Обсервајера*, Жан Франсоа Жослен, поручује да ову књигу морамо читати два пута: „*Пешичаник* је веома мучна књига, тешка за читање. У свет трагедије улазимо изосола, наслепе, наглуве, скоро као отупели. Првих педесетак страна не разумемо ништа, наредних педесет почињемо да назиремо скицу грађе, а затим [...] (на крају – М.С.), све је јасно, бистро. Не преостаје нам ништа друго него да, сада већ *знајући у чему је ствар*, поново прочитамо *Пешичаник*, од првог до последњег реда. Друго читање, да ли је то превише за једно ремек дело?“ – пита овај критичар. Свакако да није, само мораћемо да се правимо да не знамо „у чему је ствар“. И критичар Ги ле Клеш (као да се плаши да пуб-

лика неће делити његово усхићење књигом о којој пише) подучава потенцијалне читаоце Кишове књиге као што учитељ у некој провинцији подучава своје ђаке: „Да ли познајете много романа који данас могу да издрже друго читање, а да при том понуде нова, неочекивана богатства?“ Другим речима, Кишову књигу у руке, па читајте поново и поново, све док њена „неочекивана богатства“ не постану очекивана. Посебно богатство Кишове књиге по овом критичару јесте у лиризму. Какав је Кишов лиризам? То је – истиче овај критичар – „*лиризам оној који їледа*“, за разлику – претпостављамо – од лиризма оних писаца који не гледају, већ живе и стварају жмурећке.

Критичар Жак Лакаријер посебну пажњу посвећује сличности између Борхеса и Киша. Та сличност састоји се у томе, тврди он, што су ова два аутора „вероватно једини писци који умеју да се служе деликатним и драгоценим инструментом који бих ја назвао симулографом.“ А симулограф је инструмент који омогућује да се „по слободном нахођењу смишљају фиктивни и паралелни светови.“ Оно што је опште место и својство васколике уметничке фикције, способност имагинације да ствара фиктивне и паралелене светове, Лакаријер приписује само двојици писаца у историји литературе: Борхесу и Кишу, изричући тако невиђену бесмислицу. По Лакаријеру, Киш пише „попут каквог теолога који минуциозно описује унутрашњу анатомију анђела“, а то остварује стилским варијацијама које час подсећају на „трзаљку за лиру“, а час на „скалпел“! Критичар Жан-Пјер Ан додаје да приче у књизи *Енциклопедија мртвих* имају снагу „од које нам се врти у глави“. Из сасвим непознатих разлога, овај критичар своју сопствену вртоглавицу проглашава колективном.

Хвалећи уметничке домете Кишове *Мансарге*, Антоан де Годемар истиче сличност између извесних елемената

Кишове прозе и дела Бретона, Коктоа, Гомбровича, Вијана, Перека. Овај критичар нас такође подсећа да Киш није познавао поменуте писце пошто они у то време нису били преведени на „српскохрватски језик“. Авај, пре него што је Киш и почео да се бави књижевношћу, наши надреалисти су не само преводили неке од овде поменутих аутора већ су и активно учествовали у надреалистичким круговима и то у Паризу, о чему Господин Годемар очито нема појма. Да ишта зна о Кишу, знао би Годемар и то да је Киш дипломирао светску књижевност, да је преводио са француског и да је поменуте ауторе могао читати у оригиналу и бити под њиховим утицајем, односно да није ни изблиза онолико оригиналан како то на основу једне произвољне претпоставке тврди овај критичар.

У студији „*Metamorphose de l'eau dans l'oeuvre de Danilo Kis*“ („Преображавање воде у делу Данила Киша“), Илма Ракуса се ослања на Башларову студију *Вода и снови* како би објаснила трагични лик Едуарда Сама. Како би доказала да је овај лик насликан „као биће воде“, Ракуса се позива на то да је Кишов јунак рођен у знаку рака, и да у својим сновима често „плива у дубокој води“! У свом осврту на поменуту студију Миливој Сребро пише: „Заправо, кроз овај необични лик који такође испољава извесне опсесије типичне за жене, Киш развија ‘женску симболику воде’ која је ‘доведена у везу са јудаизмом’“. Како је Ракуса извршила херменеутички скок из Башларове феноменологије у јудаизам, остаје само да нагађамо, као и да се питамо какве све то везе има са историјском трагиком Кишових ликова, и коначно – са књижевном вредношћу његовог дела? И у овом случају, критичар Кишовог дела ствара илузију да се бави нечим значајним, а на тој илузији заснована је и илузија релевантности критичарског увида у дело које анализира.

Трагично искуство у *Раним јадима*, амерички критичар Едмунд Вајт тумачи тврдњом да лик оца у Кишовој књижи представља „необичан спој Чарлија Чаплина, Дона Кихота и лутајућег Јеврејина“. Како се Чарли Чаплин или Дон Кихот, чак и на најапстрактнијем плану, могу довести у везу са жртвама холокауста, то зна само Господин Вајт. Ако неко мисли да модерна критика нема смисла за месечину, вара се. Ево како Едмунд Вајт тумачи преображаје главног књижевног лика у Кишовој породичној трилогији: „У *првој књижи трилогије, отац се јојављује као танки полумесец, виђен усред бела дана; у другој, као њун крвави месец из сезоне жетве; у последњој, као убоји, бледи месец изрижен облацима*“ (одгв. Н.В.).

Песник и критичар Клод Роа у Кишу види месију исцелитеља који спасава душе угњетених. По овом критичару, Киш „оживљава сан сваког истинског писца: да буде творац Судњег дана, који би спасио све оне што су проживели живот под јармом неправде“. Да је пажљиво читао Кишово дело, Клод Роа би видео да се Киш не бави људима уопште, већ једном специфичном групом људи, па га отуда не занима трагика оних који су били против револуције, већ само трагика оних који су дизали револуцију да би потом страдали од ње. Књижевни ликови попут Новског, на чијој трагици инсистира Киш, нису само жртве историје, већ су и сами револуционари, одговорни за милионе живота које је однела револуција. Но, Киш се одговорношћу Новског и сличних усрећитеља човечанства нигде не бави, он се бави *само* оним трагичним аспектом њихове судбине, која је фрагмент историјске истине о њима, али никако и цела истина.

По Миливоју Сребру, један од најозбиљнијих тумача Кишовог дела је Гиј Скарпета. Полазећи од неких теза Ролана Барта, који је указао на парадоксалну ситуацију реалистичког представљања стварности у медију „пис-

ма“, Скарпета закључује: „ [...] стварност бежи, она је неухватљива... свет у својој свеукупности се не да за-творити у одређени и линеарни поредак писма.“ И овде се, по ко зна који пут у опису Кишовог дела, срећемо са општим местима критичког дискурса. Ако би се ова Бартова теза узела дословно, онда бисмо морали да признамо да ниједна књига не дотиче истину историје, будући да је свако писмо линеарно. Другим речима, ако би неко сведочио у форми романа о логорском искуству, он би управо линеарношћу самог „писма“ био исто тако удаљен од стварности као и писац научне фантастике који описује непознату галаксију. Увиђајући да би Бартова теза о немогућности реалистичког представљања стварности поништила битну димензију Кишовог дела, ону која инсистира на документу и сведочењу људске трагике у историји, Скарпета покушава да нађе излаз из херменеутичког ћорсокака позивањем на Кишову оригиналност. Да би приказао истину стаљинизма који се служио триковима, преварама, симулирањем, фикцијама, Киш је – тврди овај критичар – преузео „од непријатеља његове сопствене форме“. „То је – додаје Миливој Сребро тумачећи француског критичара – и начин који омогућава да се зло третира злом“. Ако на тренутак оставимо по страни асоцијацију на познати слоган „око за око, зуб за зуб“, коју у нама буди тумачење француског критичара, остаје ипак нејасно по чему је Киш оригиналан као писац. Преузимајући „форме“ једне сулуде стварности у којој се меша стварно и фиктивно, Киш је по француском критичару остварио већу дозу реалистичности него писци реалисти. Али, зар мешање стварног и фиктивног не налазимо и у делима других аутора? Има ли иједног дела фикције у којем нису преплетени стварно и фиктивно?

И док су многи критичари настојали да докажу да је Киш значајан писац Средње Европе, па чак и значајан

светски писац, критичар Ив Лаплас је у кичерском надметању суперлатива отишао најдаље од свих. Он је тврдио да *Енциклопедија мртвих* представља неку врсту „камена мудрости“, штавише – „минерал са неке друге планете“! Овде је важно истаћи да је Миливој Сребро поштовалац Кишовог дела, о којем је писао и у својој књизи *Роман као њосиуиак у савременој српској књижевности* (Б. Ђосић, Д. Киш и М. Ковач). Немамо никаквог разлога да сумњамо да је у свом приказу рецепције Кишовог дела у Француској имао икакав други циљ осим да издвоји оно најоригиналније што је француска критика о овом писцу рекла. Проблем је само у томе што су ова „најбоља места“ француске критике о Кишовом делу колекција отрцаних фраза, произвољних тврдњи и кичерских суперлатива, који француским критичарима не служе на част. Што нас доводи до закључка да је кишологија свуда мање-више иста, фабриковање култа и вредносних судова иза којих не стоји снага аргументације и критичког мишљења, априорно убеђење да је реч о значајном писцу који пише о темама и садржајима у које се не сме ниједног тренутка сумњати.

3.

А сада пођимо у Британију, један од нових центара светске кишологије, из које нам стиже магистарски рад нашег истраживача Владимира Зорића који је своју тезу о Кишу одбранио на универзитету у Нотингему 2003. Зорићева књига *Киш, лејенда и ѝрича* (Народна књига, 2005) резултат је озбиљног истраживачког труда. У поднаслову ове студије стоји: „Преобликовање и преношење предања у *Гробници за Бориса Давидовича* и *Енциклопедији мртвих*“. Зорићев циљ био је да се подједнако бави формалним и садржинским аспектима Кишовог дела, инсистирајући на „консупстанцијалности живота

и уметности“ у опусу аутора којег анализира. Научна апаратура је ту, а да ли има и научне коректности, новине у интерпретацији, вредносног суда о Кишовом делу који би происходио из анализе која нам је презентована? Или се вредносни судови рециклирају као по некој обавези и неvezано од критичке анализе која би морала да их потврди? Коначно, да ли је Зорићева анализа која се бави превасходно књижевним аспектом Кишовог дела идеолошки неутрална чему би права наука требало да тежи, или и она робује истим оним клишеима којима робује и васколика кишологија?

Није незанимљиво да се име Драгана Јеремића у овој књизи помиње само једном, и то поводом једног његовог запажања које није неважно, али је далеко од тога да би било кључно за његову критику Киша као писца. Осврћући се на једну једину критичку примедбу из *Нарциса без лица*, Зорић ствара илузију да је са Јеремићем рашчистио по кратком поступку. Да видимо како. У питању је оно место у *Нарцису без лица* где Јеремић пребацује Кишу због одсуства „оног чудесног оптимизма и вере у будућност толико присутних у делима људи који су описивали своје властите муке у концентрационим логорима“.⁹⁴ Киш је својевремено ову Јеремићеву примедбу назвао „малоумном“, а Зорић је, цитирајући Киша, индиректно и крајње „научно“, и сам постао стручњак за стања померене свести. На поменути Јеремићев приговор Киш је још додао: „Оптимизам и вера у будућност јесу вјерују сваког тоталитаризма, и сваки тоталитаризам убија у име оптимизма и вере у будућност“.⁹⁵ Овде је очигледно да Киш, а са њим и Зорић, уопште не дотичу Јеремићеву критику, јер Јеремић не говори о нади и оптимизму као средству идеологије тоталитарних режима,

94 Владимир Зорић, Нав. дело, стр. 93-94.

95 Наведено према: Владимир Зорић, *Киш, лејенда и њрича*, стр. 94.

већ о томе како су људи са искуством лојорској животи о њом искуству сведочили. Чињеница је да у многим делима логорске литературе (од мемоара до романа) налазимо један витализам који се понекад чини необјашњивим, готово непримереним. Исто тако је чињеница да Киш тај контраст између тоталног безнађа и жеље за опстанком, тај сукоб између инстинкта и интелекта у граничним ситуацијама људске егзистенције није успео да ослика у свој његовој сложености. То се најбоље види на примеру Новског коме је спасавање сопствене биографије као револуционара који није издао револуцију важније и од сопственог живота, боље рећи његовог суочавања са смрћу, па му основни проблем није доживљај сопствене смрти – већ шта ће потоње генерације о њему као о револуционару мислити! Кишово дело истиче патетику патње, што је разумљиво из угла етичког ангажмана, али је уметнички једнодимензионално и неуверљиво. Киш гранична искуства човека описује из угла политичке коректности као да она нису друго до готови производи свести; истовремено – он нема довољно имагинације да у слику таквог искуства унесе икакву динамику. Имагинација може макар да флертује са сликом смрти, интелект („хумани ангажман“) не може ни то.

Киш је својевремено тврдио да је главни разлог за издијање полемике био у томе што је *Гробница* „књига у којој нема утехе“.⁹⁶ Својом тврдњом да се у историји све понавља па и насиље, Киш је на ивици једног иморалистичког становишта које се коси са његовим хуманистичким ангажманом. „Тај фаталистички тон – истиче Зорић – суштински утиче на аксиолошки систем *Гробнице*. Ако нема наде, нема ни одговорности.“⁹⁷ И даље:

⁹⁶ Исто, стр. 94.

⁹⁷ Исто.

Што се приповедач више труди да као интерпретативни оквир *Гробнице* наметне радикално песимистички мит о цикличности времена, то му се мање тај мит чини морално прихватљивим.⁹⁸

На једној страни, суочавамо се са потпуним нескладом Кишовог начела о моралној улози књижевности у стварности (и стварности у књижевности) и његовог детерминистичког схватања историје којим се, у крајњој линији, сваки појединац ослобађа личне одговорности.⁹⁹

Али, ако је тако, зашто би онда Јеремићева критика била „малоумна“, кад је Јеремић указао на исти овај несклад између радикалног песимизма и етичког ангажмана на који сада указује и сам Зорић? Као коначно решење за Кишове контрадикције које му се намећу и које ни сам не може да заобиђе, Зорић нуди следеће објашњење: он тврди да ће у *Енциклопедији мртвих* Киш прибећи „критици легендарних парадигми“!¹⁰⁰ Кад год се у својој студији суочи са Кишовим контрадикцијама, у овом случају с Кишовим неуспехом да на убедљив начин повеже смисао етичког ангажмана са једном радикално песимистичком визијом историје, Зорић посеже за аргументом форме, мењајући тако и сам предмет своје анализе. Такву стратегију у анализи Кишових контрадикција понудио је већ Ласло Вегел, на кога се Зорић и сам позива:

[...] Ласло Вегел сугерише да је једини поступак који Киш као писац може да супротстави предетерминацији и историјском понављању злочина уметничка

98 Исто, стр. 96.

99 Исто, стр. 102-103.

100 Исто, стр. 103.

форма, кохерентна суштаствена целина која симболизује један морално супериорни свет. [...] „Морал овој њисца долази до изражаја ујраво у форми.“¹⁰¹

Али, није ли морал сваког аутора управо у форми, у снази уметничког израза, а не само у предмету (садржају) од којег полази? Сама чињеница да Вегел Кишову уметност тумачи једном тврдњом која би се могла односити и на било ког другог уметника, показује да се оваквим апстрактним позивањем на форму нимало не приближавамо схватању специфичних проблема у прози Данила Киша. Ако је Кишов морал пре свега у уметничкој форми, зашто је онда овај писац рекламиран као шампион морала, антистаљиниста, и слично? Истина, Зорић напомиње да се са Вегелом слаже само делимично, будући да је сам Киш покушао „да поткопа фаталистички фикционални свет који је сам створио (поступком парадигматског преобликовања), али не очувањем форме, њего управо њеним растакањем у иронијској дистанци.“¹⁰² Колико у овој Зорићевој оцени има елементарне логике? Ако се Киш бавио разградњом сопствене уметничке форме уз помоћ иронијске дистанце, како је онда могао очекивати да његова литература буде доказ неких непобитних историјских истина? Киш је истовремено слављен и као велики стилиста и као писац који се иронијски односио према савршенству књижевне форме у име неких истина које нису само књижевне природе. Очекивати од кишолога да се одреде за један од ова два мита било би заиста превише, њима је сваки мит о Кишу подједнако драгоцен.

Већ на почетку своје књиге, у одељку под насловом „Проблематичност позивања на ставове руских форма-

101 Исто, стр. 102. Реченица у курсиву је цитат из текста Ласла Вегела.

102 Владимир Зорић, Нав. дело. стр. 102.

листа“, Зорић с правом указује да је Кишово позивање на руске формалисте којем је он прибегао у *Часу анаџомије*, а у нади да ће тако објаснити уметничку оригиналност *Гробнице за Бориса Давидовича*, више него проблематично. За дивно чудо, научник Зорић се прави да не зна да је Драган Јеремић у *Нарцису без лица* посветио читаво поглавље овом проблему, под насловом „Неколико позајмљених термина у улози ‘теорије’“. И не само да је посветио пажње овом проблему, већ је изнео исту ону тезу коју нам сада нуди Зорић. Дакле, и Јеремић и Зорић истичу да Кишово позивање на руски формализам не може објаснити његов књижевни поступак, чиме је овај писац махао у свом *Часу анаџомије*, а што је код нас прихваћено као пример Кишове ерудиције и бисер његове поетике. Задржимо се најпре на Јеремићевим аргументима.

У већ поменутом поглављу *Нарциса без лица*, Јеремић истиче да је Киш у *Часу анаџомије* показао недовољно разумевање формалистичке теорије и њене еволуције. Неки од појмова формалистичке теорије временом су од њихових твораца били ревидирани, па и одбачени, а Киш се на њих позивао као на нешто дефинитивно. Јеремић примећује да је сличну примедбу на рачун Кишовог коришћења неких термина руских формалиста имао и Велимир Висковић: „Киш се врло често користи раном формалистичком синтагмом ‘отежана форма’ коју су већ и сами формалисти у каснијим радовима одбацили [...]“.¹⁰³ Али, научник Зорић не само што не помиње Јеремићеву критику, већ ни наведену Висковићеву примедбу. Како би показао да Киш никада није имао осмишљену поетику којом се толико хвалио, већ да је поетичке ставове мењао према прилици, Јеремић даје следећи пример: док је у својој *По-еџици* истицао штетни утицај Тенове теорије

103 Наведено према Драган Јеремић, *Нарцис без лица*, фуснота страна 99.

на савремену прозу, дотле је у *Часу аналџомије* тврдио да је у причи „Крмача која прождире свој окот“ „применио теновску (И. Тен) формулу *расе и средине (моменатџ* је у причи дат иманентно, ‘моменат’ је, заправо, ту део сижејне грађе) [...]“.¹⁰⁴ Док су формалисти одбацивали биографи-зам у тумачењима уметничких дела, дотле се – истиче Јеремић – Киш у *Часу аналџомије* детаљно бави својом биографијом као неопходним предусловом за разумевање његовог књижевног дела. И не само да се бави својом биографијом, већ и биографијама својих критичара тражећи у њиховим приватним животима (професијама, укусу, веровањима, политичком опредељењима...) порекло њихових критичких судова. Киш је такође тврдио да се елементи формалистичке теорије књижевности могу наћи још код Аристотела, у оном одломку *Поеџике* у којем грчки философ говори о дикцији. Не разумевајући контекст у којем се јавља овај Аристотелов фрагмент, заборављајући да Аристотел о дикцији као елементу трагедије говори тек пошто је обрадио причу (фабулу), карактере и мисли, Киш је – истиче Јеремић – дошао до погрешног закључка да се у овом Аристотеловом одломку „налазе се сви основни елементи формалистичке поетике: *онеодичавање, оџешчала форма, џријом...*“¹⁰⁵ Кишово неразумевање Аристотела, Јеремић је сажео у једној реченици: „Аристотелова теорија је претежно садржинска, док је формалистичка теорија апологија форме.“¹⁰⁶

Јеремић је указао и на то да је Киш био спреман да своје позивање на руске формалисте доведе до карикатуре, изједначавајући средства формалног обликовања са садржајем своје прозе, што не би урадио ни студент књижевности:

104 Исто, стр. 102-103.

105 Исто, стр. 109.

106 Исто, стр. 112.

Најнижи ступањ Кишове теоријске неписмености свакако представља неприкладно тумачење и оно неколико термина које је истргао из целине формалистичке теорије. Формалисти су под „онеобичавањем“ (зачудношћу или очуђењем), на пример, схватили сва одступања од постојећих шаблона и устаљених начина обликовања, као што су метафоре код Блока, ритам код Мајаковског и тешка форма код Гетеа (у *Гецу од Берлихинјена*). Киш сасвим јасно показује како овај термин не разуме кад говори о томе како је јеврејство у *Гробници за Бориса Давидовича*, као и у његовим ранијим књигама, „само ефекат онеобичавања“ (*Час анаџомије*, стр. 51). Јеврејство, пак, може бити само елемент тематике, грађе, садржаја, а не било који поступак, па ни поступак онеобичавања. Погрешно је исто тако говорити о *ефекту онеобичавања*, јер онеобичавање је узрок, а ефекат може бити само успешна перцепција уметничког дела и уживање њом постигнуто. Уосталом, како се „онеобичавање“ може сматрати приказивање Јевреја, о којима се пише у готово свим земљама света, чак и ако би се „онеобичавање“ тицало грађе а не поступка?¹⁰⁷

Деценијама је Јеремићева критика била прећуткивана, сврставана у политички неподобно штиво. За дивно чудо, сада и Владимир Зорић, сасвим исправно и аргументовано, показује да је Кишово позивање на руске формалисте неодрживо. Он пише:

Пре свега требало би нагласити да руска формална школа уопште не нуди идеалан појмовни оквир који би помогао да се објасни онај скуп наративних посту-

107 Исто, стр. 113.

пака који Киш назива сопственим „документарним методом“. Док Шкловски инсистира на радикалном раздвајању сфере уметности од сфере живота, Киш жели да постигне нешто што је крајња супротност овог става а то је нека врста проверљиве прозе – макар та проверљивост била само декларативна; он жели причу чија истиносна вредност може бити утврђена позивањем на документарну, то јест стварносну компоненту. Већ сама чињеница да су теоријски контексти на које се ослањају формалисти и Киш толико различити доводи у питање Кишову идеју да је појам онеобичавања применљив у анализи његове прозе. Поред ове почетне тешкоће, тумач који би следио Кишову тврдњу о континуитету идеје онеобичавања у његовој прози неминовно би се сусрео са још једним проблемом, овог пута логичке природе. Наиме, уколико документ у причи треба да функционише као доказ нечега (у нашем случају као *доказ ауџенџичности* приче), онда он не може да онеобичава оно што треба да каже, а још мање да буде и сам онеобичен, зато што би у оба случаја престао да буде доказ.¹⁰⁸

На крају све се своди на једноставну дилему: или онеобичавање документа или верификација његове референцијалности. Ово је озбиљна противречност која је оставила трага у свим Кишовим текстовима посвећеним односу стварности и књижевности. [...] Док формалисти *приём остранения* сматрају траженим уметничким ефектом, циљем за себе, Киш очекује да онеобичавање има неки свој даљни ефекат, очекује ефекат нечег што је само по себи ефекат.¹⁰⁹

108 Владимир Зорић, Нав. дело, стр. 23-24.

109 Исто, стр. 24-25.

Ако би из оваквих увида кишолози имали снаге да извуку и извесне закључке који се сами по себи намећу, ако би имали смелости за вредносне судове који се чине неминовним и обавезујућим из угла њихове сопствене интерпретације, онда би кишологија имала некакву будућност као озбиљно књижевно-критичко истраживање. Но, проблем је васколике, па и британске кишологије, што није у стању да сугерише никакво померање у априорним судовима о Кишу. То се најбоље види ако се упореди Јеремићева критика са Зорићевом. Док код Јеремића критичка уочавања Кишових контрадикција и недоследности (а Кишово позивање на руске формалисте је наравно само један у низу примера) итекако утичу на вредносни суд о делу овог писца и његовој поетици, Зорићева анализа Кишове неутемељености онога што је овај писац сматрао својом поетиком, штавише најауторитативнијим тумачењем сопственог дела, нимало не додирује априорни вредносни суд о овом писцу. Зорић о Кишовом непознавању књижевно-теоријске терминологије на коју се позива, о неодрживости његових поетичких лекција из *Часа аналитике* које су сама основа данашње науке о овоме писцу, говори без вредносног суда, без ризика. Иако је Зорић уочио много више Кишових контрадикција него неки други тумачи, он из тога није извукао никакве закључке. Као да целокупна научна метода и не служи ничему осим рециклажи већ постојећег мита о Кишу као великом писцу и најбољем тумачу сопственог дела. Чињеница да Зорић у свом магистарском раду не сме да помене Јеремића и његову књигу која је једна од најозбиљнијих студија посвећених Кишу, јасно показује да кишологија данас више припада одељењу политичких наука неголи књижевних. За добијање титуле из области кишологије није потребна научна непристрасност. Важно је игнорисати све оне који су се дрзнули да о Кишовом

делу размишљају изван прихваћеног канона. А то што име Д. Јеремећа и осталих Кишових критичара не сме да се помене чак ни у Нотингему, показује да и у тзв. Европи важе исти они табуи који важе и у београдској књижевној чаршији.

Ако је и могао да прижељкује утицај на будуће тумаче својих прозних остварења, Киш није могао ни да сања да ће свака његова поетичка изјава, ма како несувисла или контрадикторна, бити прихватана беспоговорно, као неоспорна истина. То не могу а да не признају и сами кишолози. Ево како почиње студија *Иследник, сведок, ѝрича* – *Исѣражни ѝосѣуѣци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича* Драгана Бошковића: „Опште је мишљење да је проза Данила Киша протумачена. Чињеница је, опет, да заслуга за проницљивост тумача припада самом Кишу.“¹¹⁰ Другим речима, сав ауторитет данашње кишологије јесте у њеном позивању на Кишово тумачење сопственог дела. Ивана Вулетић пише: „*Изѣледа да Кишови криѣичари, који ѝоѣово једнодушно ѝрихвѣѣају ѝоѣледе самоѣ ѝисца, смаѣрају Киша најбољим криѣичарем њеѣове ѝрозе*. Међутим, и у том случају остаје питање: ‘Који је Киш био најбољи критичар властитог дела?’“¹¹¹ Одговор на ово реторско питање није тешко наслутити: најбољи је несумњиво онај Киш који је највише хвалио самога себе. Целокупна кишологија нам то из дана у дан потврђује. Оно што кишолози упорно крију је чињеница да Киш није ценио њихове текстове, и зашто би када су они само варијације Кишових тумачења сопственог дела. У интервјуу који је са Кишом 1986. водила Leda Tenorio de Motta, наш писац се овако исповеда: „Можда звучи чудно, али више ме интервјуишу у Француској него у Југославији. Приметио сам да југословенски критичари

110 Драган Бошковић, *Иследник, сведок, ѝрича*, Плато, Београд, 2004, стр. 7.

111 Наведено према Владимир Зорић, *Киш, леѣнда и ѝрича*, стр. 163, *ѝодв. Н. В.*

пишу исто оно што сам већ рекао у интервјуима: *њихови њрикази су њука њонављања мојих речи*. Када је објављена *Енциклопедија мрђвих*, пустио сам их да се сами сналазе. Резултат је био катастрофалан.¹¹² Али, ако је Киш по објављивању *Енциклопедије мрђвих* пустио своје критичаре да се сами сналазе, зашто им сада накнадно дели лекције? Каква штета што их није пустио да се сами сналазе од почетка, него их је редовно подучавао шта да о његовим књигама мисле и пишу? Сада, када је већ кано- низован као писац, Киш коначно признаје да су критички текстови о њему или „*њонављања њејових речи*“, или не- креативни, „катастрофални“ узорци књижевне критике. Киш се одриче критичара који су га канонизовали, али му не пада на памет да се одрекне статуса канонизованог писца који су му омогућили исти они критичари којих се тобоже гнуша.

4.

Да бисмо схватили домаћу кишологију, морамо имати на уму две ствари: најпре идолопоклонички однос наше критике према свакој Кишовој речи, а затим и Кишову потребу за надзоравањем критике, како не би случај- но рекла нешто што није у његовом интересу. Бранећи Киша због оптужбе за плагијат, наша књижевна наука је завршила у најочигледнијем плагијату јер је сва њена научност у рециклажи онога што је Киш већ рекао о сво- ме делу, било у *Часу анајџомије*, било у есејима, било у интервјуима. Да бисмо осветлили однос између наших критичара и Киша, осврнућемо се на текст Јелене Павло- вић „У трагању за Кишом“ који је у много чему типичан за нашу књижевну „науку“. У свом тексту она пише:

112 Danilo Kiš, *Homo poeticus, Essays and Interviews*, New York, Farrar.Straus.Gi- roux, 1995, стр. 229.

У последњем интервјуу датом домаћој штампи („Борба“ 12-13 август, 1989) Киш је (испровоциран новинарским питањем), у жељи, мислим, да ипак помогне у тумачењу свог дела, одступио од дефинитивне намере да, поводом „Енциклопедије мртвих“, књижевну критику препусти сопственој судбини. На питање (Драгана Р. Марковића) – „Али, зар и јунакиња ове приче („Црвене марке са ликом Лењина“), која критикује психоанализу, не вулгаризује и сама поезију својим биографским тумачењем?“ – Киш је одговорио:

Та је прича добро намештена замка за читаоца. Јунакиња ће негде ићи крају и сама најавити једну типично фројдовску „омашку“, скоро вулгарну. Та фројдовска омашка служи, наравно, у првом реду дејателизацији. Но, читаоцу сам оставио могућност да сам открије грешку, фројдовски лайсус. Дobar читалац може, дакле, да открије замку и да ипритом још поверује да је ухватио писца у грешци.¹¹³

Дакле, замка је у Кишовој причи „добро намештена“, а „фројдовска омашка“ коју јунакиња Кишове приче прави је „скоро вулгарна“. Сад, кад је скоро вулгарна, очекивали бисмо да ће бити и лако уочљива. Али не, Киш тврди да ће лапсус његове јунакиње моћи да открије само „добар читалац“, само он ће моћи „да открије замку“. А када је открије, још ће и поверовати да је „ухватио писца у грешци“. Овде се можемо упитати: ако уочавањем постављене замке „добар читалац“ стиче утисак да је Киш направљено грешку, на који начин то доприноси бољем разумевању његове приче? Киш такође тврди да је „фројдовском омашком“ хтео да постигне ефекат депатетизације. Али,

113 Јелена Павловић, „У трагању за Кишом“, *Видици* 4-5, 1990, стр. 92, курзив Ј. П.

ако се једним детаљем још и може постићи депатетизација у равни фабуле, један једини детаљ свакако није довољан да би се њиме постигао ефекат депатетизације књижевног стила којим је прича написана. У истом интервјуу, Киш такође напомиње да добар читалац може да открије „већину замки које му писац постави: не све. То знам по примерима који се јављају приликом превођења и на основу питања које ми постављају преводиоци, ти по правилу, најбољи читаоци.“¹¹⁴ Кишово поређење читалачког искуства са преводилачким послом потпуно је непримерено. Превођење је професионално бављење текстом, верно преношење свих валера значења из једног језика у други, а не читање у уобичајеном смислу те речи. Превођење је аналитичко бављење текстом од речи до речи, читање је синтетичко, континуирано искуство текста. Но, не журимо са „већином замки“ које нам је поставио Киш у својим текстовима, док најпре не видимо какве су нам шансе да схватимо макар једну од њих. Јелена Павловић наставља:

Киш, дакле, одаје тајну своје књижевне кухиње, „неизрециво тешке уметности добре прозе“ (Паунд), открива да је у тексту направио намерну грешку. Доследним тумачењем текста та грешка се открива, постаје најпре видљива, а потом и доступна анализи, постаје кључ за разумевање приче. Без те напомене – несрећна ситуација у којој се нашао Марковић – читалац готово да нема избора осим да се креће у магичном кругу, осим да му се чини да прича, као шкорпион, убија саму себе. [...] Кишова напомена – треба ли и то рећи! – била је и „милостиво упозорење“, драгоцено упориште и огroman уступак књижевној критици.¹¹⁵

¹¹⁴ Исто, стр. 93.

¹¹⁵ Исто.

О каквом „доследном тумачењу“ овде говори Јелена Павловић кад и сама признаје да никакве озбиљне анализе није ни било све док Киш није открио истину „добро намештене замке“? Ако је Киш расветлио загонетку једном и за свагда, шта онда значи то да је „грешка“ постала доступна анализи? Јелена Павловић тврди да би без Кишовог објашњења сви ми дан-данас били у „несрећној ситуацији“, у некој врсти зачараног круга. Зато морамо бити доживотно захвални аутору што је коначно објаснио енигматични детаљ своје приче. А шта је Кишово објашњење? Оно је „милостиво упозорење, драгоцену упориште и огроман уступак књижевној критици“! Критичар Јелена Павловић не оставља нас у недоумици: идеални читалац и критичар Кишове прозе није нико други до сам Киш. Кишологија постоји само зато да би дала „научну“ форму ономе што је Киш већ рекао и написао о своме делу. Она је ту да канонизује Кишове саморефлексије и потпише их именом науке.

Фетишизација сваке речи коју је Киш изрекао о своме делу доведена је до гротеске. „У тим првим читањима грешку, *наравно*, нисам уочила – пише Јелена Павловић – него тек много касније, тек недавно, при њеној анализи у оквиру координата које је дао Киш.“¹¹⁶ Јелена Павловић чак тврди да новинару Марковићу припада „антологијска заслуга“ што је навео Киша да своју причу објасни. Да Киш то није учинио, дан-данас не бисмо знали о чему се у Кишовој причи заправо ради! Човек се пита: ко је заправо „добар читалац“ о којем говори Киш? И да ли он уопште постоји, осим у Кишовој уобразиљи? Чињеница да ниједан од тумача Кишовог дела није успео да одгонетне Кишову „намерну грешку“ јасно говори да Киш није успео да на најбољи начин артикулише своју причу.

116 Исто.

За дивно чудо, Киш је – истиче Ј. Павловић – управо ову причу сматрао својом „миљеницом“, поред приче „Енциклопедија мртвих“. Овде ваља истаћи још нешто о чему ни Киш, а ни кишолози, не воле да говоре. Ако се исправним разумевањем постављене замке („намерне грешке“) и промени наше *разумевање* Кишове приче као целине, тиме још увек није промењен и наш *чишталачки доживљај* те приче. Тумачење се може изврнути на главу, али не и доживљај. Киш по правилу брани своје право да буде исправно схваћен, али нигде не помиње читаочево право да у тексту види извор задовољства, а не само прилику за решавање Кишових текстуалних и поетичких ребуса.

Ако је „добар“ само онај читалац који успева да проникне пишчеве замке, онда је јасно да се од читаоца очекује пре свега један напор рационалне природе. Такав напор онемогућује читалачку спонтаност будући да целокупни доживљај приче зависи од успешног дешифровања оног њеног детаља који је Киш назвао „намерном грешком“. „Намерна грешка“ у Кишовој причи задобија исту ону врсту моћи над целином приче, какву је имала „порука“ у делима соцреализма. Идеолошки предзнак овде може бити различит, али не и зависност књижевног дела од онога што је у њему „кључно“ и што из једне повлашћене перспективе представља шифру његовог смисла. Кишово померање акцента са читалачког доживљаја на исправно схватање његове литературе отвара бескрајне могућности уцењивања како књижевне публике тако и књижевне критике, будући да се врло лако може преокренути у причу о „несхваћеном генију“. Литерарне недостатке (нејасноће, неубудљивости) свог дела Киш по правилу приказује као неспособност критичара да га исправно схвате. А пошто је до бола несхваћен, онда то мора бити зато што је генијалан, шта друго?! Ето, то је основа Кишове херменеутике и његовог дијалога са критиком.

Кишова претпоставка да је теже разумљив писац уједно и бољи, у најмању руку је проблематична и као што ћемо видети – директно супротна Борхесовом схватању литературе. У свом тексту, Јелена Павловић пише: „У овој причи Киш ће показати, бар исто колико и Борхес, да му је спокојство читаоца последња брига.“¹¹⁷ Колико је Јелена Павловић у праву, нека јој одговори сам Борхес. У предговору књиге *Бродијев извештај*, Борхес истиче: „*Одустао сам од изненађења која су типична за дарокни стил, као и од изненађења која воде ка нејредвидљивом завршетку. Украјико, одлучио сам да радије задовољим читаочева очекивања него да ја излажем шоку. [...] сада када сам њрешао седамдесету, верујем да сам нашао соиствени јлас.*“¹¹⁸ Шта је ово ако не још један од школских примера да је Борхесова поетика потпуно различита од Кишове. Док Киш својим читаоцима нуди текстуалне ребусе и „намерне грешке“ очекујући од њих рационални приступ свом делу, дотле Борхес верује да читаочев доживљај зависи од његове спремности да се препусти пишчевој имагинацији.

5.

И као што су Кишова дела проглашена савршеним узорима модерне белетристике, а његови књижевни ликови проглашени узорцима „савршених биографија“, тако је и сам Киш проглашен савршеним, у сваком погледу. Он је и савршени дисидент, и савршени антинационалиста, и савршени Европљанин, и савршени модерниста, и савршени полемичар, и савршена жртва средине (најпре као ратно сироче, а потом као писац кога прогањају због „генијалности“), и савршени естетa чију поетику ваља

¹¹⁷ Исто, стр. 98.

¹¹⁸ Jorge Luis Borges, *Doctor Brodie's Report*, E. P. Dutton & Co. Inc., New York, 1972, предговор, стр. 11, њогв. H. B.

верно следити ако не желимо бити проглашени „Азијатима“, и савршени тумач сопственог књижевног опуса, коначно – савршено успешан писац, светска величина са којим се, у недостатку сопственог идентитета, можемо поистовећивати до миле воље. Овде ваља истаћи да је мит о савршеном Кишу створио сам Киш, а наша књижевна наука је само обавила процес канонизације тог мита. Критичари који су се усудили да о том миту размишљају критички, могу се избројати на прсте. Међу њима ваља издвојити Тању Росић, иако и она одбија да се изјасни о литерарној вредности Кишовог дела, давећи се у својим текстовима више коренима Кишовог мита и његовим утицајем на нашу књижевну сцену. У тексту „Писац и/ли револуционар?“, Т. Росић с правом истиче да је сам Киш аутор мита о стваралачком (читај сопственом) перфекционизму, те да је захваљујући овом миту, као и следбеницима тог мита, „Кишов опус стављен у позицију скоро сасвим супротну од оне коју је сам Киш претпостављао када је објавио своју побуну против дотадашњих књижевних норми у *Часу анаџомије*, потрудивши се да се полемички оштро упусти у обрачунавање са постојећим предрасудама књижевног живота.“¹¹⁹ Овде, наравно, не треба заборавити да Киш није критиковао каноне ондашњег књижевног живота из чисто интелектуалних разлога, њему су ти канони сметали само онда када су стајали на путу његове књижевне каријере. Тања Росић с правом указује на трансформацију онога што се изворно нудило као естетски избор, а што је временом постало табу, књижевна норма која данас делује репресивно. Она пише:

Киш дакле настоји, и успева, да своје дело, свој текст, конституише прво као **естетски узор** тј. **пример**, потом

119 Тања Росић: „Писац и/ли револуционар“, „Савремена српска проза“, Зборник број 18, Народна библиотека *Јефимија*, Трстеник, стр. 86.

као **естетску парадигму** и, коначно, као **норму књижевне актуелности/савремености** која постаје, с једне стране, **регулатив**, а са друге **стандард** савремене продукције у српској књижевности.¹²⁰

Оно што је на почетку деловало као одбрана права на личну естетику и лични избор у књижевности, временом се преобразило у априорну вредност и обавезу за друге, како за писце тако и за тумаче књижевности. Овде свакако треба рећи и то да чак ни државни писци у доба комунизма нису успели да у тој мери стандардизују једну естетику и учине је обавезном као што је то учинио Киш. Њихова стандардизација односила се превасходно на идеолошки аспект књижевности, Киш иде даље од тога па не само што не дозвољава сумњу у историјске истине на којима заснива своју прозу, већ не дозвољава сумњу ни у свој стваралачки поступак који проглашава супериорним самим тим што је „борхесовски“, „модеран“, итд. Наравно, нико па ни Киш не би могао да на силу наметне извесне табуе, ако не би постојала потреба средине да их прихвати и негује. У контексту наше културе, Кишов мит нашао је плодно тле јер је нудио обнову патријархалне хијерархије у једном модерном, тобоже непатријархалном руху. Тања Росић пише:

Патријархални мит о писцу као хероју, револуционару и мученику, тј. савршеном писцу/уметнику затворио се као идентификациона клопка око и у већини интерпретација Кишовог дела. Томе је поговодила и изразито патријархална матрица српске културе која је увек изнова репродуковала мит о савршеном писцу као мушкој митској фигури...¹²¹

¹²⁰ Исто, стр. 87.

¹²¹ Исто, стр. 91.

Ако је полемика започета *Часом анаџомије* наговештавала преиспитивање наших књижевних мерила и наших културних установа, она се завршила слављењем Киша као аутора, његовим укључивањем у исту ону хијерархију против које се Киш тобоже бунио. Канонизацијом Кишовог дела, „лоза великана“ добила је још једног члана, а наша књижевност још један табу чија је репресивна моћ далеко надмашила све оне табуе са којима је Киш полемисао у *Часу анаџомије*. „Разметни син“ из *Часа анаџомије* постао је „отац“ модерне српске прозе, са свим повластицама које тај појам подразумева. Један од највећих фалсификата наше кишологије јесте прећуткивање наших значајних модерних писаца како би се Киш прогласио највећим модерним српске књижевности. Тако се Кишово дело не пореди са делима Растка Петровића, Винавера, Исидоре Секулић, Црњанског, већ се – тријумфално и ритуално – пореди са најгорим токовима послератног реализма како би се осликало у што идеалнијем светлу. У поменутом тексту, Тања Росић истиче да заговорници Кишовог култа не увиђају да су њихове постмодернистичке и ларпурлартистичке премисе у потпуном нескладу са просветитељском димензијом Кишовог дела и културном парадигмом коју је оно створило:

На тај начин српска постмодерна проза која у Кишу и у фигури писца онако како ју је он пласирао, види свог поетичког оца, симплификује своје поетичке домете стављајући се (нехотично или не то се тешко може утврдити али свакако добровољно) у функцију просвећивања српске прозе којој је увек изнова неопходно наметати идеје о космополитизму и аутономији књижевног текста као да оне никада раније у традицији и историји те књижевности нису постојале. И истина је, нису јер се српска књижевност никако није

могла – а то није учинила ни до данас – еманциповати од идеје еманциповања. Још од XVIII века српска књижевност се налази у непрекидном процесу самопросвећивања, ни не обраћајући пажњу, у жару сопствене европеизације, на оне аутентичне и ретке своје представнике који већ увелико отелотворују управо оне вредности за које се иначе српска књижевна политика декларативно залаже. То је укратко значило да се српска књижевност и њени писци увек изнова морају описменити, и то описменити у духу новог доба које у европском контексту промовише нове вредности, и то описмењавање српске књижевности у коме не престаје да се проповеда рационализам и његово златно правило мере а све под кринком разузданог ларпурлатизма и елитистички конципираног грађанског космополитизма – то описмењавање, дакле, никако да се заврши и стално се увек изнова успоставља.¹²²

Киш је, дакле, само један у низу просветитеља који би да нам открије нешто што је већ давно откривено. Много тога што нам Киш „открива по први пут“ (космополитизам, самосталност уметничког дела, право уметника на своје виђење стварности и на свој уметнички језик) постојало је у нашој традицији не само пре Киша, већ и пре појаве нашег модернизма. Ма колико то Киш и његови следбеници негирали, и космополитски, баш као и национални концепт културе, само је облик једног те истог просветитељства коме се не назире крај. Јер као што без Копитара не би било Вука, тако ни без митологије хладног рата, без негативне слике о комунизму у којој се просветитељски Запад нарцисоидно огледао, не би било ни Киша као „значајног дисидентског писца“. Као

122 Исто, стр. 91-92.

што је некада Вук Караџић тврдио да зна шта је суштина националног у култури (а то је знао зато јер му је Копитар рекао шта је то), тако данас Кишови обожаваоци тврде да једино они знају шта је космополитизам. Циљ наравно није да постанемо космополити, већ да то будемо *искључиво* под њиховим вођством. Просвећивање се не одвија као дијалог са другим, већ као подјармљивање другог. Кишово дело постало је алиби тог подјармљивања, а његова „естетика“ средство за кажњавање неистомишљеника. Употребљивост Кишовог дела и његове естетике у контексту нове политичке утопије свакако није случајна и незаслужена. Киш је под изговором да се бори за стваралачке слободе итекако флертовао са просветитељском улогом савршеног човека/ствараоца, који управо том својом савршеношћу полаже право да буде с оне стране сваке критике и оспоравања, по логици да онај који просветљује друге не може бити равноправан са њима, већ само изнад њих.

Тужна константа наше књижевне сцене по мишљењу Тање Росић јесте управо у томе што се у њој увек изнова „естетски књижевни концепти преобраћају у рационалистичко-просветитељске програме“.¹²³ Оно што је било естетско – постаје просвећивање, оно што се издавало за елитно – постаје популистичко, оно што се издаје за бунтовништво – постаје канон. Но, овде се морамо упитати: да ли је Кишов концепт литературе икада и био превасходно естетски? По Кишу, смисао читалачког искуства није у слободи доживљаја и тумачења књижевних дела, већ у априорном прихватању пишчевих идеолошких и поетичких схватања. Зато, ако хоћемо да правилно доживимо (читај схватимо) Кишово дело, морамо најпре схватити његово сопствено тумачење тог дела. Но, ни ту

123 Исто, стр. 94.

није крај: када га схватимо, морамо га и прихватити као једино исправно, јер ћемо у противном бити проглашени националистима, Азијатима, паланчанима и ко зна шта још. Зато је у свом просветитељском рационализму Киш једна анахрона појава, ма колико се позивао на модернизам своје естетике. Јер суштина његове поетике није у њеној модерности, како би хтео да нас увери Киш, већ у њеној просветитељској надмености којом се она брани од сваке критичке рефлексije. Не само што је Киш врховни господар (познавалац) свог уметничког текста и своје поетике, него постаје и господар наше рецепције и наших идеја о његовом делу. Наше мишљење о његовом делу могуће је само као сећање на његово самообјашњење, као елаборација Кишовог тумачења „из прве руке“. Као што се светска проза – ако је веровати Кишу – дели на ону пре и после Борхеса, тако се сада – по мишљењу наше књижевне науке – српска књижевност дели на ону пре и после Киша, што значи да само оно што је настало под Кишовим утицајем има неоспорну вредност, као да суштина модернизма и није друго него та неоспоривост, обнова ауторитета у фигури поново пронађеног Оца.