

Димитрије ПОПОВИЋ*

ДАНИЛО КИШ — ЧИТАЊЕ СЛИКЕ

У дјелу Данила Киша постоји десетак текстова, кратких записа и есеја о сликарству. О њима се ријетко говори и стиче се утисак да се налазе на маргини интересовања познавалаца Кишовог стваралаштва. Оно што ме је потакло да говорим о овом дијелу Кишовог опуса више је због литерарних вриједности тих текстова, него због њихове важности у контексту ликовно-естетске проблематике. Киш не проматра слику као историчар умјетности, он је чита, ишчитава као пјесник. Његове књижевне преференције откривају у овим текстовима посвећеним сликарству, надахнуте и луцидне опсервације у којима је ликовност у служби литературе. Ријеч се надахњује сликом. Ако је тачна она констатација Леонарда да Винчија да је слика „нијема поезија”, онда тај нијем говор слике, захваљујући свом ликовном сензибилитету, Киш претвара, односно преображава, у богати свијет литерарних слика.

Кишов ликовни дар, прецизност запажања, смисао за детаље, осјећај за хармоничност елемената композиције, обогатио је његов поетски израз, унио специфичан тон у његову литературу (споменимо само *Башша њејео*, *Пешчаник*, *Ране јаде*, *Енциклопедију мрљавих*).

Пишчев ликовни таленат потврђује и чињеница да је 1947. године полагао пријемни испит у Умјетничкој школи на Цетињу, која је те исте године била основана. У оцјењивачкој комисији били су угледни црногорски сликари Мило Милуновић и Петар Лубарда. Према пишчевом свједочењу, није задовољио радом на пријемном испиту. Задатак је био цртање Волтерове бисте по гипсаном одливу чувене скулптуре француског кипара Жан Антоан Удона. Волтерово лице је младога Киша подсјетило на једну стару Њемицу које се сјећао из дјетињства у Новом Саду. По свој прилици, била је то она госпођа Вајс из романа *Башша ње-*

* Димитрије Поповић, инострани члан ЦАНУ

иго. Гипсано лице луцидног циника тако се на пријемном испиту преобразило у лице фрoјлајн Вајс, што ће много година касније, у споменутом роману, продавати бомбоне од печеног шећера и своје старо тијело заклањати кутијама.

Ова занимљива појединост из пишчеве биографије упућује, на суптилан начин, како је доживљај из дјетињства, снажно урезан у Кишову свијест, преобразио стварност задатог модела и назначио оно што ће постати један од омиљених поступака у његовом литерарном проседеу: удвајање, претапање или „онеобичавање”, гдје се доживљено и мишљено, фактографија и фикција стапају у кохерентну књижевну цјелину.

На основу описа старе госпође Вајс можемо предочити изглед цртежа, ликовну преобразбу Волтеровог насмијешеног лица коју је учинила рука ликовњака-литерате. Преобразбу лица славног писца у лице анонимне жене „...лице јој је претворено старошћу и болештинама, у једну стару каљугу. Боре јој се зракасто шире од уста, која су се попут ране на Исусовом длану, преместила у центар њеног лица. Ту се сливају звездасто сви канали њених бора, у тај големи стари декубитус.”

Иако није задовољио на пријемном испиту, Киш је био примљен на основу радова које је приложио оцјењивачкој комисији. Није похађао средњу умјетничку школу. Одлучио је да заврши гимназијско школовање. Превладавала је потреба за писањем. Тих је година на Цетињу, како је изјављивао, имао више услова за учење књижевног заната, спремајући се да постне „песник”. Тако се изражајна могућност линије умјесто креирања ликовних свјетова дисциплинирала за исписивање слова, те тако потенцијалну ликовност претворила у низове реченица његових литерарних свјетова.

Киш није у потпуности занемарио цртање. Док је радио на превођењу *Стилских вежди*, инспирисан Кеноовим текстом нацртао је низ портрета као својеврсну ликовну стилску вјежбу. Ти су цртежи објављени као илустрација у преведеном издању овога славнога дјела. Портрети су углавном сведени на линеарни приказ, с осјећајем за експресију која поприма карактер карикатуралног. Са минималним средствима остварује се ефектна поетика ликовног. Међу Кишовим цртежима издваја се портрет његовог оца, који упркос гротексном карактеру физиономије, сумњичавом и помало збуњеном погледу, изражава достојанственост и мирноћу. Портрет-кариатура Салмана Руждија је духовита брза забљешка контроверзног аутора, коју је Киш урадио за вријеме одржавања сусрета писаца у Лисабону 1988. године.

Кишово инвентивно читање слике огледа се у кратком тексту насловљеном „Сликарски свет Мила Милуновића”, објављеном у „Младости” 1958. године. Млади литерат почиње текст парафразирајући Бодлерову мисао која је у функцији оправдавања његовог приступа слици, како неки пејзаж није лијеп по себи, већ се његова вриједност мјери „по интензитету идеја и емоција” које умјетник унесе у свој рад. У насликани мотив мора се осјетити онај „флуид”, оно „продуховљавање пејзажа”, а што потиче разноврсност наших доживљаја. Важно је нагласити поводом овога текста Кишово истицање „богатства асоцијација које изазивају пејзажи Мила Милуновића”, а што ће постати својеврсном парадигмом за пишчево ишчитавање других умјетничких дјела. Наиме, Киш каже да је то богатство асоцијација у Милуновићевим сликама толико да „постаје захвалан материјал и подстрек за литерарна, песничка уобличавања и тумачења”. Треба нагласити формулацију „захвалан материјал” као сигнификантну синтагму. Да би истакао специфичност Милуновићевог сликарског израза, Киш се служи методом поређења, којом супротставља стваралачке сензибилитете два сликара поникла у истом поднебљу, дакле Милуновића и Лубарду. Он овакав метод правда „литерарном радозналошћу”. Премда се, како каже, Милуновићеви и Лубардини свјетови „на крају додирују у својој субјективној и објективној трансценденцији”. Киш на префињен поетски начин контрастира та два ликовна сензибилитета. Тамо гдје Милуновић открива „мекопутну смокву, ломну и витку”, Лубарда налази „чворновату стогодишњу маслину”. Над Милуновићевим се предјелом, каже Киш, „беласа крило галеба”, над Лубардиним се „надноси канца орла”. Кроз Милуновићеве прозоре „чак и онда кад су пусти и безнадежно осамљени — допире гугутање голубова и сетно певање птица, док”, наставља писац, „кроз Лубардине прозоре допире грактање врана и гавранова са згаришта”. Свјетлост „импресионистичког медитерана” Мила Милуновића контрастирана је „сутонском епском осветљењу” Петра Лубарде, плавичаста хоризонт Јадранског мора, каменој пучини црногорских брда. Али Киш не пада у замку сопствене интелегентне ускогрудости. Милуновићев доживљај мора, како каже писац, поред „све благости”, трагичнији је него што би се дало закључити. На основу паралела које је изнио, писац упозорава на елемент трагичног, јер медитеранско сунце освјетљава и шпиљу и понор, оно буди свијест у младом писцу о оном „вечном умирању”, о смрти што ће постати доминантна тема његове литературе. Кишов поетски дар биће означен страдањем и смрћу на приватном обитељском плану и на оном општељудском што се понајпри-

је односи на логоре, стаљинистичке и хитлеровске, на казамате тоталитарних система.

За вријеме студија у Београду на новоотвореној катедри за свјетску књижевност Киш се, по сопственом признању, највише дружи с тамошњим сликарима. Посебан однос успоставља с Леонидом Шејком. За овога рано преминулог сликара (1931–1970), којег је посебно цијенио, везивало га је искрено пријатељство. Занимљивост Шејкиних концепата и његово интелектуализирање о умјетности и свијету одразиће се на извјестан начин и на Кишову литературу. Као средишња личност београдске умјетничке групе „Медијала”, Шејка је имао амбицију „интегрисати цијело наслеђе модерног доба”. Сматрао је да би функција савременог сликарства требало бити „класификовање”, како је дефинисао, разних „категорија стварности”. Желио је класичним поступком сликања, пријеном традиционалне технике „варањем ока”, „trompe l'oeil” с преферирањем старих мајстора и коришћењем модерних медија, одјелотворити свој концепт. Радио је низ колажа и слика с темом ђубришта и складишта, што је због снажне метафоричности посебно дјеловало на Данила Киша. И код Шејкине ће умјетности писац наћи онај „захвални материјал” за поетско изражавање. Управо карактер складишта и ђубришта, гомилање ствари, одбачених, ислужених, што пропадају или труну, код Киша је побуђивало снажан креативни рефлекс. Касније, у зрелој доби, написаће како модеран писац „не верује у седам дана стварања, у Божји каталог, у редослед ствари и појава”. Истиче како је свијет „хаотичан” и како би најрадије написао књигу о бувљој пијаци, о отпаду (сличну је амбицију имао и Бретон).

Киш је свјестан значаја оне чувене Лотреамонове реченице из VI пјевања *Малдорорових њјевања*. „Лијеп као случајан сусрет кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање”, реченица је која је имала велики утицај на модерну умјетност, нарочито на надреализам. Треба напоменути да су *Малдоророва њјевања* изврсно превели и приредили Данило Киш и Мирјана Миочиновић. Модерни умјетник, истиче Киш, не вјерује више у стари поредак ствари, у конвенционалне односе. У дезинтегрираном модерном свијету све је могуће. Стога су отпад или бувља пијаца посебно инспиративни за Киша. „Нови односи ствари, на отпаду мијењају и саме ствари, стварају не само нове слике, него и нове појаве”, како би рекао Леонид Шејка. Киш сматра да је модерна књижевност настала „у случајном додиру ствари”.

Колика је инспиративност таквих мјеста на којима су нагомилане одбачене ствари, ти свјетови од различитих предмета, толико су потицај-

ни, да ће писац устврдити како су то мјеста „где се свет појавности поново претвара у магму као пред стварање”, те истиче, „на тим се местима осећа као пред глином из које је Бог створио човека”. Овај афинитет према складиштењима и ђубриштима створио је ону поетику набрајања, ону потребу за прецизним навођењем, за савјесном каталогизацијом свих оних предмета који су му важни и неопходни за карактер његовог литерарног дискурса. Године 1966. у Будимпешти Киш је написао пјесму „Ђубриште”, која засигурно дугује Шејкином концепту свијета умјетности. Занимљиво је да никада није написао есеј о Шејкиној умјетности.

Ефектни и ефикасни начини контрастирања посебности примјенљивих на сликарски израз видљиви су и у Кишовом тексту о сликарству Слободане Матић, супруге Мирка Ковача, која је урадила један веома занимљив портрет Данила Киша с маслачком у руци. Текст је насловљен „Светлост која зари изнутра”. Већ поетски наслов упућује на приступ ишчитавању слика. Регистрирајући проблем стваралаштва савремене умјетности преко подјеле диониског и аполонског принципа, функционално наводећи један Ничеов цитат, Киш сликарство Слободане Матић сврстава у домен аполонског, у оно подручје умјетничког израза у којему владају склад и љепота. Сликарски свијет Слободане Матић и начин сликања композиција супротстављен је, сматра Киш, оним искушењима и „чудовиштима” којима обилује модерна умјетност. „Савладала је чудовишта и окренула се аполонском нагону љепоте.” Стога су, наставља Киш, њени пејзажи „не само медитерански, дакле сањани, него у том смислу и сасвим „хеленистички”, из њих зари жеља и нагон да се ужаси живљења и бића надвладају. Њен је пејзаж утеха, у његовом крилу људско тело постаје договско, вечно, митско, оно ту стоји стамено као мрамор и бронза, напореда са каменом и бронзом, као метафора трајања.” Киш истиче као битно својство овог сликарства хармоничност која се остварује између нагих и сензуалних женских тијела и природе. Он те актове види као „моћни плод земље”, идеализоване облике што у идеализованом пејзажу живе спокојно као камене и бронзане античке статуе. Њихову префињену еротичност и складност повезује са оживјелим скулптурама Помона, античких божица које живе своју љепоту и склад у осунчаном медитеранском пејзажу у којем, како каже, нема „јаких сенки и контраста”, нема „терора сунца”. Сунце нема физичку него метафизичку вриједност. Оно прожима пејзаж и актове. Оно даје „свјетлост која зари изнутра”, чини слике Слободане Матић сновитим. Сликарској идеализацији подвргнути су и портрети који су, готово у правилу, праћени, декорисани неким симболичним минералним или биљним знаком, као

префињеном инсигнијом коју сликарка суптилно усаглашава са карактером насликаног модела. Портрети Слободане Матић, истиче Киш, немају ни младости ни старости, то су ликови изван прошлости и будућности који живе у својој садашњости, дакле „не бића него уметности”.

У свом поетском ишчитавању слика Киш ће у надахнутим инспиративним анализама поћи толико далеко да ће устврдити нешто са чим се не би могао сагласити готово ниједан сликар. Пишући о портретима Матићеве, Киш истиче како је сликарка идеализованим ликовима, сукладно досљедности сликарскога концепта, насликала и идеализовану одјећу, одговарајући костим, у коме се не може наћи знак савремености или актуелности. Костим је, као и лица, изван времена. Спорно се мишљење огледа у сљедећој констатацији: „За сликарство је најмање важно и најмање релевантно оно што у гробу, уз кости најдуже траје: одећа, а најтрајније оно што најбрже труне: очи, лице, руке”. Ова поетска мисао у којој се изражава Кишова осјетљивост за хумано, у којој се овјековјеченост портретираног на слици спасава од пропасти, од труљења, и претварања у библијски прах, превиђа или једносмјерно гледа на оно што чини биће умјетности, бит сликарства. Са становишта сликарства одјећа је подједнако важна, и у њој се у дезену неке хаљине Енгровог или Матисовог модела једнако манифестује вриједност сликарске умјетности као што се манифестује у очима или лицу портретиране особе. Дакле, са становишта сликарске умјетности Веласкезове инфанткиње којима се дивио Киш исто су тако привлачне својим блиједим продуктивно бољећивим лицима племените љепоте као што су лијепе њихове раскошне скупоцјене хаљине. За сликарски израз све може имати, и има, исту вриједност. Као што је Киш био свјестан важности предмета на отпаду или у мртвим природама класичног сликарства, са аспекта вредновања свијета као тоталитета, писао је да насликани лимун, нож и риба имају исту цијену. Тако исту цијену у сликарству, у смислу сликарског језика, имају лице и одјећа, тијело и пејзаж. Али Кишова луцидност и смисао за дијалектику поетског надилазе евидентност аполонског принципа сликарства Слободане Матић. Као што је у опису Милуновићевог Медитерана упозорио на трагичност коју освјетљава сунце, на оно „вјечно умирање”, тако је указао на свијест, на спознају да у свијету аполонског „дрема дионизијски принцип разузданости”. Све може да се раздије у „парампарчад”, али до експлозије, каже писац, „не сме доћи”. Јер, поручује нам Киш у име сликарке, умјетност јесте „свесна победа над хаотичношћу”. Умјетност велича чудо стварања и Киш сликарство види као „демијуршки акт” по себи, види стварање исто „толико суви-

сло и смислено колико је то сувисла и творачка природа сама”. Људско лице и тијело жене, биљни и минерални свијет јесу чуда стварања која се одражавају у огледалима Слободане Матић, у платнима у којима влада „аполонска илузија”.

Чину стварања Киш је другачије прилазио у тексту о сликару Миру Главуртићу. Питао се како и на који начин изразити ону унутарњу узнемиреност човјекову, како је и на који начин транспоновати и којом умјетношћу. Умјетност Мира Главуртића види као плод такве грознице, види његове цртеже „да стоје између литературе и сликарства, између лирске пјесме и графике”. У Главуртићевим цртежима Киш налази одразе средњовјековне умјетности. Види у њима утицај готике. Истиче да се у њима спаја „средњовјековни аскетизам” и „фанатизам за модерним веком технике и машина”. На контрастирању средњовјековне аскетске „статичности” и савремене механизоване „динамичности” стварају се, тврди писац, идејни и ликовни сукоби у умјетничком изразу Мира Главуртића. У Главуртићевим сликама налази „песничку атмосферу”, али напомиње да сарказам не дозвољава да у њима „преовлада сентименталност”. Овакву констатацију Киш изводи на основу персоналнога става, познанства и дружења са сликаром у данима студија у Београду. Писац напомиње како је „Миро био често подсмјешљив”, те зато „у иронији треба тражити одгонетку његових лирских симбола”. Киш напомиње да је Главуртић самоук сликар али не наводи његове ликовне склоности. Главуртић је и писац, главни „идеолог” Медијале. Често се на његовим цртежима налазе текстови, тако да његове композиције чине спој литерарног и ликовног. Исписивање текста на цртежима обogaђује графички свијет композиције. Њихова функција у слици није декоративна. Она је у одређеном смислу иницијална. Киш констатује како се Главуртићеви цртежи појављују, „исчаурују” из „текстуалне пратње”. Премда су ти текстови, како каже Киш, „хаотични” и „неразумљиви”, компоновани су са кошмарним свјетовима, често мрачне гротеске. У тим радовима Киш препознаје понајвише утицаје умјетника њемачке ренесансе као што су Дирер, Кранах или Конрад Виц. Занимљиво је да не спомиње у том контексту ни Хијеронимуса Боша ни Питера Бројгела који су због својих фантастичних свјетова насељених хибридном бићима, гротескним сподобама, били блиски сензибилитетом сликарима Медијале.

Према Кишовим ријечима, радови Мира Главуртића представљају „дражитеље маште”, а што се управо потврђује пишчевим ријечима „... јер та графика тежи за том мађионичарском игром на рубу понора, во-

ли да иде ивицом сликарства и литературе, ивицом песме и карикатуре, а сва њена драж је у тој вратоломији и опасној игри”.

Како слика може постати богато извориште литерарне имагинације видљиво је у Кишовом тексту о композицијама Сафета Зеца, његовом циклусу радова с мотивима прозора. Овај текст насловљен „A window is a window is a window is a window” упућује на концепт мултиплицирања призора у које нас писац уводи. Посматрајући насликани прозор, Киш мијења позицију проматрача слике, уводи га у невидљиви ентеријер преко човјека који је такође плод пишчеве имагинације. Човјек стоји пред прозором, изнутра, и даје читатељу мултиплициране планове у низању имагинарних прозора слике, тако да литература потакнута сликарством ствара свијет властитих слика, пиктуралне призоре који се умножавају сами од себе. Киш прецизно описује насликани прозор, све његове појединости, гдје се очитује пишчева склоност ка детаљима. Потом описује оно што човјек види гледајући кроз прозор, кроз широм отворени прозор. Имагинарни човјек гледа зору „аквамаринско небо с покојим белим облаком”. Овај лирски опис је само увод за оно што ће „услиједити нагло”. У тренутку ће се промијенити свјетлост над предјелом. Сада човјек кроз густо растиње види „један прозор тако налик на овај за којим сада стоји, па се осврће да потражи огледало у којем ће наћи одраз ове слике и овога прозора, кад тамо, иза њега, један растворен прозор, цветови геранијума и кожасто лице пузавице, али огледала нигде нема”.

Огледало као борхесовски мотив овдје је у занимљивој функцији. Премда огледала нема, оно је призвано у свијести проматрача, читача, због одраза и мултипликације онога што се одражава. Али умјесто огледала, у човјеку се пројцира, одражава виђено. Прозор постаје живо огледало које се само собом мултиплицира. Стварно насликане слике прожимају се с имагинарним. Човјек који „има искуства са сном и са морама сна”, што га одаје његов „намјештени осмијех”, налази се између два прозора. Он стоји пред првим, док му је сада други иза леђа. Кад се нагне ван, преко прозора, он види све „као у огледалу”. Он се поново осврће око себе, али „огледала нигде нема”, само се прозори умножавају у недоглед с обје човјекове стране, као у некој слици Салвдора Далија или Корнелиуса Ечера, или још боље као у лифту обложеном огледалима. У новој старој ситуацији човјек се поново нагиње кроз прозор. Поново види башту. Кишов осјећај и смисао за описивање биља, за набрајање растиња и овдје долази до изражаја. Он описује бујност баште „обасјане јутарњим сунцем”. Али доживљај тог бујног зеленог растиња не би имао ону тајновитост да му Киш није додао један детаљ, што дис-

кретно уноси димензију митског посредовано садреном Помоном, богињом воћа. На поетски начин литература је отворила прозор слике. Спокојна атмосфера зелене баште није довољна за писца. У призор који посматра човјек са прозора Киш уводи звук. Поетска слика баште оживљава звуком ловачког рога. Човјек почиње трчати за тим звуком „који одмиче заједно с њим”. Слиједећи га доспијева до зида на којем се налази прозор. Човјек се нагиње кроз тај отворени прозор да погледа у собу. Сада види башту, зелену башту „у поподневној густој хладовини”. Опет види садрену Помону „која баца своју сенку по влажном травњаку”. Киш зауставља мултиплицирање призора кад човјек скочи кроз прозор и „легне на леђа у влажну траву”. Сада умјесто баште човјек посматра небо. „Посматра како пролазе бели облаци изнад његове главе”. Једна поетска слика замијењена је другом. Слика неба могла би такође да се умножава као слика баште. Прозори и огледала су човјекове очи и његова свијест, у њима се одражава виђено на начин како желе да га гледају и поимају.

Ако су слике прозора Сафета Зеца служиле Данилу Кишу за развијање призора богате имагинације поетских слика, слике Величковићевих „Тркача” и „Скакача” биле су писцу модел на основу којег ће исписати поетику људског покрета.

За мото свог есеја „Зашто Величковићеви Тркачи немају главу”, писац поново користи, као у случају текста о Милуновићевом сликарству, један Бодлеров цитат за мото. Као да и у овом случају жели осигурати преко пјесникове мисли оправданост свог читања слика. Дакле, према Бодлеру, између осталог, најбоља критика је она која је „и поетична”. Мање је познато да је текст о Величковићевим „Тркачима” Киш написао из опкладе. Кладио се да ће боље и смисленије написати критику (анализу) Величковићевих слика од једног француског критичара који је сликареве композиције окарактеризирао као метафоре „модерног човека у захукталом времену машина и брзине”. У тим је констатацијама француски критичар видио „обезглављеност модерног света и модерног човека”. Киш критикује овакав приступ дјелу означавајући га „социолошким” и „феноменолошким”. Према његовом мишљењу, овакав приступ не говори ништа о самом дјелу, већ га „ставља у страну”. Сматра га „неужним изговором”, а сложени проблем форме — садржине — значења своди на „новински уводник”. Киш сматра да овакав приступ редукује све оне личковне вриједности умјетничког виђења на општост „без значења и без везе са делом о коме се говори”. Одбацивањем интерпретације француског критичара Киш запада у противрјечност, јер, кад је писао о Пице-

љевој „Коцки”, користио се као основним ставом Ековим полазиштем да је свако умјетничко дјело „отворена форма” и свака интерпретација умјетничког дјела је једна од могућих интерпретација. „Отворено дјело” јесте „пројекат једне поруке надарене широком лепезом интерпретативних могућности”, како истиче италијански писац.

Упркос критици француског критичара као промашеној, чини се да Киш у читању Величковићевих „Тркача” такође „скреће” на свој пут, на своје виђење тих обезглављених тијела. Он сматра да слике „нису ништа друго до ликовне студије покрета”, сводећи на тај начин ликовну поетику сликара на најужу формулу, најуже могуће значење тих композиција. У ишчитавању Величковићевих „Тркача” Киш се концентрише на руку, на шаку, на раширене прсте и ту почиње онај пјеснички занос у којем описује своје виђење насликаног. Писац се препушта фантазији „...стога прсти настоје да се час скупе, час рашире, да постану пераја да се што боље употребе кад их је већ Бог дао, као што их је дао пловкама у замену за крила (пошто је ту милост допустила маса воде). Тако, дакле, само обрнутим путем од онога што га прелази еволуција барских птица и њихове канџе — пловци, тако, у том Величковићевом замаху, руке тркача би хтеле из секунде у секунд да преживе милионе година еволуције, да се трансформишу, да еволуирају: да снабдеју прсте танком мембраном пловака кад већ не могу да буду крила. Одатле та микрометаморфоза прстију на цртежима, одатле ти палци који се час раскрече, час скупе, час стоје — што је најчешћи случај у некој хитрој недоумици као да не знају шта је боље за њих, за тело, за замах, за залет, за скок.”

Овако ослобођене асоцијације такође развија пишући и о гениталијама скакача и тркача. Пишући о њима Киш говори о „мисли тела и удова”. Писац искључује главу, види је као сметњу, чак каже да глава „ликовно гледано нема шта да тражи”. Овакве констатације су наравно за ширу дискусију. Занимљиво је како Киш дисквалификује могућност сликања главе на тим обезглављеним тијелима. Истиче да глава нема свој сопствени покрет, да нема артикулације и да нема зглобове. При том заборавља да је вилица један од најјачих зглобова у тијелу. Надаље, истиче да је глава статична, да је „маса” која се не покреће и коју тијело носи. У описима главе, то јест у њеној излишности на Величковићевим сликама, сусријећемо још једну пишчеву контрадикцију. Каже да глава „пасивно следи савршени механизам тела и удова”, а која је, како је истакао, била потребна тркачима на старту да би вршила „предрачуне и направила брзе калкулације попут каквог компјутера”. Не улазећи у то да се главом и лицем може изразити покрет (Сутим, Мунк, Бејкон...) као

посебан експресивни израз, глава коју одбацује Киш ипак је дала смјернице тијелу које након декапитације не може самостално мислити. Јер ако је глава била потребна да му (тијелу) да смјернице, значи да тијело поступа као аутомат. Према томе, тешко да „удови и тела” могу имати мисао. Величковићеви тркачи не трче нити скачу само увис, они такође и падају, *сирмоиј*ељују се, не можемо рећи да се стрмоглављују. Очито да се Киш заплео у ишчитавању Величковићевих слика јер, као што смо видјели, главу сматра потребном на старту, да би убрзо устврдио да ти скакачи не би могли скочити ни метар увис када би имали главу.

Посебно је за дискусију Кишово спомињање Мироновог „Дискобола” у контексту главе и покрета тијела. Овај Кишов, по броју страница, најамбициознији есеј о сликарству завршава једном контрадикцијом, боље рећи нелогичношћу. Према његовим ријечима, на крају есеја истиче како ће на циљу ти тркачи/скакачи поново пронаћи своју главу. Затим неопрезно завршава текст „ако је успут нијесу изгубили”. Тешко да је могу успут изгубит ако је у трку или скоку нијесу ни имали.

Кишов сензибилитет за ликовност, за профињеност метафора и поетска надахнутост посебно се очитује у Рембрантовом „Часу анатомије”. Као што је познато, та је слика холандског сликара послужила као снажна метафора Кишове полемичке књиге „Час анатомије”. Премда је идеја преузета од Сартра који је у чувеној полемици с Камијем употребио на симболичан начин исту Рембрантову слику, код Данила Киша она изазива сву снагу и мисао Кишовог обрачуна са супарничким књижевним круговима.

Киш описује крупни леш на обдукцијском столу и његов мртви инкарнат успоређује с безбојним тијелом утопљеника. Описује разрезану подлактицу с откритим мишићима и тетивама којима супротставља живу руку др Тулпа у коју више него у подлактицу леша гледају радознано његови ученици и пријатељи. У додиру докторових прстију, у оном меком додиру јагодица којима се може осјетити „најфинији прах с лептирових крила”, налази се симболичко енергетско мјесто слике. Киш у том додиру осјећа оно што треба да се деси „да кресне еманација виталитета..., инкарнација душе”. Поступком удвајања Киш у ту лијеву руку др Тулпа ставља скалпел, хируршки нож који је у мислима пренио из руке др Дејмана са друге Рембрантове слике, такође час анатомије, која је претрпјела страдање у ватри и била тешко оштећена. Тим поступком удвајања, што га писац сугерира имагинацији читатеља, описује др Тулпа који у десној руци држи анатомске ножице, којима је захватио мишиће на подлактици леша, док у лијевој држи скалпел, што

се оштрим рубом челика бљеска у тамном амбијенту просторије у којој се одвија час анатомије.

Кишова ерудиција, поетски сензибилитет, профињене метафоре, прецизност еспликације учинили су да ова Рембрантова слика буде достојан симболички кавер полемичком штиву књиге. Читање Рембрантове слике било је овога пута у функцији литературе и ефикасне демонстрације пишневог дјела, аутора који је имао бриљантан стил и непоткупљив став.