

Тонко МАРОВИЋ*

ИЗМЕЂУ БОРХЕСА И ШТАЈНЕРА

*Од своје сам мајке наследио склоности ка
џријоведачкој мешавини факаџа и лејенде.*

Д. К. (1983)

Набујала кишологија ушла је готово у све поре пишчева живота и дјела, освијетлила многе дотад занемариване аспекте и проанализирала темељне односе аутора с иним стваралачким свјетовима и опредјељењима. Ауторов властити принос тим и таквим тумачењима посебно је вриједан и немимоилазан; његова свијест и самосвијест, те голема ерудиција и поприлична теоријска поткованост, пружици су богату аргументацију за различите приступе и што дубље разумијевање његових интенција и домета. Наравно, не одвећ велик, али изнимно широк и разведен, опус Данила Киша не даде се свести на једнозначно стајалиште, а још мање нам допушта да једнократно исцрпимо његове потицајне силнице и често разнородне састојке, али нас трајно изазива да покушамо одредити најважније оријентире и настојимо схватити тежину пишчева стваралачког улога и досегнутог резултата.

Мој приступ Данилу Кишу није вођен неком знанственом методологијом, премда уважавам резултате низа интерпретативних покушаја, него онајприје дугом емпиријом праћења опуса у настајању, читатељском праксом правовременог суочавања са свим књигама из Кишева пера. Права фасцинација његовим романом *Башиџа, џејео* (што сам тада сматрао и даље сматрам најнадахнутијим и најзрелијим остварењем од било која „млађег” писца у јужнославенском простору) навела ме да се одмах потом ухватим у коштац с почетним му диптихом (*Мансарда*

* Академик Тонко Маровић, Хрватска академија знаности и умјетности

и *Псалам 44*). Издање *Пешичаника* пак потврдило је раст у висину и дубину, овладавање новом техником у сврху интимног посвајања и налажења корелатива за транспозицију најтрауматичнијих искустава. Појава *Гробнице за Бориса Давидовича* помало је чак засјеђена буком и бијесом њезине полемичке рецепције, но свакако је означила нови креативни корак, аутентични продор у могућност свједочења и отпора лажи и страховима, а у оквирима суставно проведене „мјешавине факата и легенде” — да се изразим властитом му тврдњом.

Управо наведени квинтет наративних свезака (романескних и приповједних конструкција) представља несумњиву чврсту окосницу Кишева белетристичког опуса. Естетски ваљда не заостају *Рани јади* (али ипак нужно остају у сјени *Башиће, њејела*) нити *Енциклопедија мртвих* представља неки пад или попуштање радне сабраности (штовише, након друштвено-политичке и ангажирано-полемичке разине *Гробнице...* оправдано се жели довинути до универзално танатолошких, правих „метафизичких” протеза егзистенције), али морфолошки спада у матрицу налик претходећој књизи. И ужу и ширу језгру Кишева *fiction-fiction* опуса пратио сам с несмањеним занимањем, сматрајући његов развој више него индикативним за стање и могућности књижевног израза у другој половини двадесетог стољећа — и не само у нашим странама.

Али нипошто нисам био равнодушан или несклон и иним еманацијама Кишева духа и метјеа, знања и умијећа, спреме и вјештине. Читао сам већину његових есејистичких и публицистичких интервенција, пратио његове полемике и адаптације, уживао у раскошним распонима његова преводилачког посла, посебно у емпатијским препјеватељским захватима, којима као да је испунио захтјеве своје неоспорно лирске нарави, те компензирао недовољно остварену пјесничку дионицу (никако се нисам могао сагласити с процјеном ауторитетног Антуна Шољана, који је у Кишевим верзијама Адија, Раднотија и Јожева налазио тврдоће и незграпности). Тко је попут Киша могао виртуозно пренијети еротске доскочице *Бордела Муза* или лудичке варијације „Стилских вјежби”, тко се могао подједнако суверено одмјеравати с архаичним стиховима француских барокиста и класициста, као и с модернистичко-авангардистичким остварењима од руских футуриста до мађарских савремених неовериста?

С обзиром на споменути фасцинацију и суставно праћење опуса, свакако се нисам критички долично одужио Кишеву опусу и његову утјецају. Писао сам о његовој првој есејистичкој књизи и настојао протумачити његов однос према пјесништву и превођењу, а у тренутку смр-

ти покушао сам сумарно одредити његову важност и значење за културе јужнословенских средина, те акцентирати изразито слободарску вокацију, праћену захтјевном и строгом литерарном формацијом. У неколико ријетких сусрета с њиме, успио сам му изразити своје поштовање и захвалност, подсјетити га како нас веже бављење „Стилским вјежбама” и препјевима старинских еротских пјесама, те му поклонити примјерак Борхесове поезије (коју сам преводио) као знак да посебно цијеним његов однос према том писцу — за мене такођер епохалном — однос високог уважавања и једнако видљивог неподвргавања, однос плоднога дијалога с оне стране рецепта и патента, али и мимо идеологије и емоционалног предзнака. Управо у вези с мојим занимањем за Борхеса, те примјерено мојем дуговању Кишевом моделу рецепције Борхеса, одлучио сам сачинити овај прилог подгоричком скупу о великом писцу, те га насловити „Од Борхеса до Штајнера”.

Дакако, Борхесово име стављам на прво мјесто, слиједећи знану аподиктичну Кишеву формулацију: „Нема сумње, приповедна, тачније речено приповедачка уметност, дели се на ону до Борхеса и на ону после Борхеса.” На друго мјесто ставио сам име Карла Штајнера, аутора мемоарске књиге *7000 дана у Сибиру*, на коју се сâм Киш позива као на извор неких документаристичких пасуса што их је користио у својој нападној и брањеној *Гробници за Бориса Давидовича*. Насловном поларизацијом упућујем на најизразитију дихотомију Кишева опуса, на распон између литературе и свједочанства, фикције и факата, али истодобно и на поље напетости између елитистичке универзалности и домаће емпиричности, туробне урођености у збиљу.

На разним би се разинама могла показати Кишева битна и плодна раскреченост између готово супротних страна или опција. На разини праћења и дјеловања, у оквирима француске књижевности, његова би се позиција могла одредити параболом од Corneille-а до Artaud-а (или од Verlaine-а до Sollers-а), унутар мађарске књижевности нашли бисмо амплитуде од Vitkovits-а до Petry-ја, (или од Petöfi-ја до Пилинскога), у руској поезији окушао се понашивањем како Јесењина и Мајаковскога, тако и Цветајеве и Ахматове. Нанизали смо неколико егземпларних преводитељских окушаја као назнаку разноликих и диспаратних искустава с којима је нужно не само дошао у додир, него се с њима и креативно одмјеравао или их чак дијелом могао (морао) асимилирати.

Премда Кишев скромни поетски корпус смијемо сматрати само првим вјежбалиштем стилова и начина, јер се, уосталом, углавном односи на рано, почетно раздобље његова стваралаштва (1953–1966), ипак

нам може бити индикативан као широки репертоар разних обликовних рјешења. Његове пјесме, наиме, осцилирају између постромантичких и симболистичких окушаја, потом између експресионистичких и надреалистичких утјецаја, да би на концу и у стиховима настојао одговорити неким изазовима актуалитета и фактицитета. А није занемариво ни да је у адаптацији *Електире* (1968) дошао до визије крајолика и — цитирам Киша — „сурове моралне климе, која на неки начин асоцира на фолклорну Црну Гору. Можда одатле тако чест десетерац, клетве и лелекање?” Дакле, обраћање десетерцу и лелеку некакав је имплицитни *hommage* другом, „изгубљеном завичају”, реликт истањене обитељске линије што води и до Марка Миљанова, носталгични отпоздрав цетињском амбијенту, којему није умио/хтио/смио литерарно приступити, осјећајући га већ „окамењеним”.

Киш се врло рано самокритички суочио с властитом морфолошком микстуром, способношћу прихваћања разноликих модела и својеврсном осуђеношћу на (извањску) еклектичност. Већ у роману *Мансарда*, у одјељку неоспорно аутобиографских својстава, наилазимо на разервирани суд што га наратору изриче становити Осип: „То је зато... што идеш из крајности у крајност. Није ли живот негде између тога? Уосталом, можда грешим. Судим по оним фрагментима које си ми прошли пут читао код тебе на мансарди. Онда ми се све то било свидело, но — ипак — није ли прави живот, *realitas*, негде између твоје мансарде и твоје Валпургијанске ноћи?”

У наведеном мјесту налазимо не само ауторову свијест о крајностима својега израза („по оним фрагментима које си ми прошли пут читао”), него и болну спознају о дубоком процјепу између писања и збиље, између поетске сањарије, издизања у више сфере (надземне „мансарде”) и правога живота. Већ у том почетничком, преврелом и почесто разбрушеном прозном првијенцу, *Мансарди*, писац је покушао барем донекле учинити одређени корак према стварном, фактичном, документарном. Ако су у тексту наведени јеловник и попис вина поетски препарирани, инвентура књига држаних у амбијенту агониста сасвим је реална, и раздобљу и узрасту одговарајућа, индикативна, док је регистар станара, списак особа у кући, на крају књиге, наведен уз кутију за звонце, дакако фиктиван, али начињен *lege artis* као да је цитат. Својеврсном „монтажом актракција”, колажирањем стварних, или стварнима налик, пописа, протоколга, каталога елемената, Киш је знатно увећао миметичност својега текста, умијешао у измишљено фактор фактичности. А ето, већ је и у том свом првом роману, што сам га сам на једном мјесту на-

жива „ужасно себичном књигом”, нашао прилику да се отвори и некој широј перспективи. Наиме, да би могао прочитати управо спомињани регистар, прозни субјект поставља шибицу „између себе и стиснуте го-миле ликова који чекају милост уобличења”. Знатан дио потоњих Кишевих напора бит ће посвећен превладавању уске „себичне”, еготи-стичне визуре и доминантнога лирског тона у корист плејаде ликова и ко-лективних судбина, третираних, дакако, адекватнијим литерарним по-ступцима. Придодамо ли да је, исто тако, већ у *Мансарди* млади писац парафразирао и персифлирао (доградио и разградио) неколико улома-ка из дјела „узорних” аутора, Кишев се првијенац намеће као непреско-чива карика у разумијевању и тумачењу цјелине опуса.

Примјереног дипломанта на студију свјетске књижевности, могли бисмо ситуирати и у тјеснац између Gide-а и Mann-а, или, у даљњем ра-звоју, између Joyce-а и Proust-а, или — чак — између Крлеже и Андрића, да не говоримо о француском „новом роману” као краткотрајном изазо-ву и креативно усвојеном моделу. У свим се успоредбама крећемо самим врховима, суочавамо с максималистичким претензијама, а чињеница да нижемо многе потврђује да нигдје није ријеч о пуком опонашању једно-га заданог модела, него о усвојеној накупини темељних потицаја с раз-них страна, о плодном амалгаму битних тековина књижевног модерни-зма (а с немалим резервама према екхибиционизму радикалних, експе-рименталних, уско церебралних или строго техницистичких покушаја). Кишева симбиоза и синтеза иначе разнородних поступака и проседеа у сретан се тренутак сусрела с Борхесовим књижевним универзумом, ко-ји је, са своје стране, такођер својеврсни сажетак и сукус големе тради-ције од Стевенсона до Кафке, од Chesterton-а до Poe-а, од Хомера до *Ти-сућу и једне ноћи* и од Shakespeare-а до Macedonia Fernandez-а. Све на-ведено, и ино, Борхес је зналачки акумулирао и свео на заједнички на-зивник, а обликовно концентрирао, кристализирао у наизглед објекти-ван, стегнут, функционалан израз (далек метафоричности, барокности, декоративности, но заузврат метафизичан, концептуалан, парадоксалан, алузиван, сугестиван). Количник Борхесове фантастике омеђен је геоме-тријском строгошћу, узлети маште вођени су ерудитским координатама.

Мислим да је врло добродошао био Кишев сусрет с Борхесом, а по-себно још сматрам значајним што је наш аутор знао што и како по-ступити с пронађеним моделом (те одмах признати установљену фи-лијацију). Морало га је привући Борхесово поигравање разнама зби-ље, парадирање стварним и измишљеним књигама и људима, намјер-но уланчавање реалија и ефемерилија у митске и симболичне структу-

ре итд. Прочитавши *Ойћу ѿовијестѝ бешчашѝна* Киш је доживио становиту илуминацију или инкубацију те пожелио узвратити другачијим менталним продорима, епифанијама или опсесивним призорима. Потицај је послужио заправо за писање протукњиге, полемичког одговора на морално индиферентан контекст морфолошког предлошка претежно егзотичних прича.

Ту долазимо до мјеста гдје се пак указује плодност Кишева сусрета са Штајнеровом књигом, односно с драматичним и трагичним примјерима идеолошке репресије и политичких злочина. Неравнодушан судионик времена, вишеструко трауматизирани појединац у тоталитарним друштвима, Данило Киш је осјетио потребу, нужду, категорички императив да проговори о ономе што га тишти и што је притискало и притишће бројне нараштаје људи у многим срединама, читаве народе у великим временским одсјечцима, заправо у претежном дијелу „краткога”, двадесетого стољећа. Ако је *Псалам 44* био покушај сублимације језовитих ситуација из нацистичког логора, уз пишчеву муку и страх да доминантан мотив жидовске патње не компромитира патетиком и неприкладном пристраношћу; ако је *Башиѝа, ѝеѝео* била суптилна евокација проживљена прогањања и муке угрожена идентитета, исписана помало елиптичним и криптичним лирским рукописом; ако је *Пешчаник* био споменик страдаломе, убијеноме оцу, пребачен дијелом у сферу евазије, но са сидром тварно постојећега очева вознога реда, преостало је Кишу још одређеније и снажније обрачунати се са свијетом диктатура и затирања, прихватити ризик говорења које би се могло боље чути и јасније схватити, на неки начин бацити изазов амбијенту у којем се као писац родио и живио, а посебно — у амбијенту гдје је као зрели писац дјеловао — изазвати оглухлу и заслијепљену интелектуалну елиту еуропске љевице, неспремну да се суочи с истинама о совјетском друштвеном поретку, с губитком илузија о оствареном антиподу заглашљивућег капитализма.

Протукњига Борхесовој *Ойћој ѿовијестѝи бешчашѝна* настала је преокретом перспективе и пренамјеном интонације. Умјесто да се бави злочинцима и убојицама, она се бави жртвама и мученицима, а умјесто хедонизма живахне нарације, нуди бременистост емпатијске партиципације. *Гробница за Бориса Давидовича* такођер је својеврсна „енциклопедија мртвих”, али њезини су некролози и тренодије, кенотафи и жаловања посвећени онима који су из памћења пребрисани, а нису заслужили заборав. Кишева збирка прича радикална је денунцијација стаљинистичког апарата, састава „чистки” и гулага, контекстуализирана и паралели-

змом повезана са средњовјековном инквизицијом и крвавим прогонима Жидова. Збирка изричито не говори о сличним појавама на домаћем терену, но нужно их подразумејева, те као да упире прстом у сличности неких поступака и код нас (у новије вријеме), па није сасвим чудно да је изазвала одређену саблазан, само маскирану литерарним разлозима и инсинуацијом о плагијату.

А *Гробници за Бориса Давидовича* били су управо структурално неопходни верифицирани уломци, само се на темељу интерполираних докумената и стварних фигура могло допријети до разине „ангажиране” увјерљивости и изазова који од читаатеља тражи активнију пажњу и емотивније судјеловање. Неколико посебно „сочних” и узбудљивих примјера из Штајнерове књиге, из Штајнерових доживљаја и искустава, послужили су као неопходан зачин и чврста точка на којој читава конструкција почива. Од Борхесове фрагилне мреже и Штајнерових необоривих чињеница Данило Киш је сачинио густо ткиво што нас не може оставити без одјека.

Другачије казано, на естетичку потку уплео је етички импетус, односно успоставио динамичну равнотежу између захтјева маште и вјештине и права сућути и истине, између изазова неизрецивога и обавезе свједочења збиљскога. Такорећи, од првих својих корака Киш је с правом инсистирао на поетици, односно на поетичности која неће бити лишена етике. Пишчев морал, у његову случају, водио га је најприје непопустљивости, строгости метјеа, а потом до потребе да стане на страну жртава и угрожених, слабијих и оних који не могу говорити, а против моћника, силника, идеолога, крвника, заторника, употребљавајући управо грађу оних што су успјели свједочити, а све то као оружје увјеравања оних који нису распознали размјере епохалног зла.

„Ко тврди да је Колима била различита од Аушвица, пошаљеш га до сто ђавола” — записао је Киш једном приликом. Није то написао, наравно, да би умањивао нацистичке злочине, него из огорчења према лажима, с друге стране и према потреби да се не заваравамо. Закључујући и из те тврдње, можда бисмо могли рећи да га је карактеризирало виђење цјеловитости, повезивања разних феномена, а не толико њихово издвојено гледање. Тако бисмо и Кишеву стилистичку опцију могли оцијенити као кумулативну, интегративну, кохезивну, припадну методи: и — и, а не или — или. Његово кретање крајностима можемо замислити такођер спиралним, усмјереним према све већим захтјевима и обавезама. За дјело настало, кажимо тако, у идеалном међупростору Борхеса и Штајнера, установит ћемо како је својим по-етичким напоном остварило и катарктичну функцију.

Tonko MAROEVIĆ

BETWEEN BORGES AND ŠTAJNER
The poetical and ethical amplitude of Danilo Kiš

Summary

His ample literary culture made it possible for Danilo Kiš to devise his work following several different stylistic procedures, to start from the beginning almost every time. His five fundamental volumes of narrative (*Garden, Ashes, The Mansard, Psalm 44, Hourglass* and *A Tomb for Boris Davidovich*), were written in five different expressive keys, while *The Encyclopedia of the Dead* and *Early Sorrows*, which are not to be underrated, still linger in the 'morphological' shadow of one or the other of the previous books. The extent of Kiš's stylistic choices can be found in his translational amplitudes as well, which range from classicism to surrealism, but the width of his registers was especially proven in his poetic and ethic options and narrative strategies. His narrative procedure passed through the youthful grotesque of *The Mansard* and the mythical persiflage of *Psalm 44*, in order to slowly assimilate a somewhat Proustian elegy (*Garden, Ashes*); then it opened to the experiences of the French Nouveau roman (*Hourglass*), and, finally, thanks to Borges's example — gave a try to the fiction-faction model. This paper points to the fruitful application of the model of *A Universal History of Infamy* in the elaboration of the fate of characters taken from Štajner's *7000 days in Siberia*. Kiš used Borges's „paradigm of evil” in order to take it to a new level, both axiological and typological, and gave it a more relevant social function.