

бадани, биле препуне. Био је тако поштеђен две године, кад је одведен у Аушвиц. Тамо је "нестао". ТИ МИСТЕРИОЗНИ НЕСТАНЦИ КОЈИ СУ СРЖ МОЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ, ОСНОВНИ СУ ФЕНОМЕН ХХ ВЕКА" (Д.К. Горки талог искуства, с.202). У том Новом Саду из ратних година крштен је у Успенској цркви и Данило Киш и захваљујући том крштењу преживео. Као конвертит. Андреас Сам је постао оно што је месијанство Едуарда Сама порицало - отпадник од вере отца. Тиме је његово предвођено Ја постајало још више расцепљено.

Е.С. је друштвени аутсајдер, али такође и литерарни аутсајдер он је неостварени уметник, аутор незавршеног ремек дела чији недовршени пројекат остварује син - писац. Тиме се потврђује консултацијалитет оца-сина. Остварени писац-син прима у наслеђе аутсајдерство као проклетство и као завет: "зарежен његовим месијанством". Но то месијанство као "лудило лудиности" економски је неутемељено и друштвено нетолерисано. Е.Сам постаје члан оне "die freie schwenebde Intellektel", неостварени уметник писац без дела. Отац је стога двостуко негативан лик, негативан у значењу одсутности негативан у значењу књижевног јунака. Он је болесник, алкохоличар, неурастеник, Јеврејин - једном речју аутсајдер који "после једног стравичног искуства доспева у свакодневне, сасвим грађанске ситуације у којима се не сналази" (Пешчаник, с.219). Аутсајдер је друго име за књижевника који фантазира изван реално тврде друштвене збиље: глади, болести, бескућништва, банкрота.

Аутору реда вожње аутобуског, бродског, железничког и авионског саобраћаја припада место крај пруге слепог колосека: осуђен је на безизлаз из којег нема бекства ни спаса.

Дело снажног песника, а Данило Киш то јесте јер казује читалачком човечанству нову реч, мора по закону апофадеса да окајава грехе преходниковог дела. Он ни сам не може да избегне ситуацију аутсајдера, друштвеног и егзистенцијалног. У Раним јадима видимо "једног дечака који је цело пре подне скупљао и везивао класе" као надничар на њиви богатих Молнарових. Ј мати, уметница у плетењу, такође постаје аутсајдерка: "после тешких искушења и несаница, дигла је руке од света и поново изашла на њиве да побирчи" - попут Руте Моавке и старозаветне Књиге о Руту која нам прича о архетипу жене-

аутсајдера. Дуга је листа ликовна аутсајдера у Кишовим делима. Аутсајдерке су и "проститутка из Симона чудотворца" и проститутка Маријета "из света на рубу памети и катастрофе".

Али амбиваленција фигуре Оца појављује се и у чињеници што он постаје митски отац и литерарни Супер-јој који ће касније бити замењен читавом поворком књижевних отаца: читав списатељски подухват Данила Киша јесте покушај заснивања једне генеалогије, легитимирања свог аутсајдерства у родослову славних људи: на његовом случају као да се остварује мисао Фридриха Ницеха: "Ако неко нема добrog оца мора да га измисли". Отуда код Данила Киша у трагању за изгубљеним оцем опресивна потреба да нађе "литерарне претке" не само са очеве стране него и са мајчине (Марка Миљанова и Риста Драгићевића). Касније се тај родослов проширује на имена Раблеа, Гетеа, Томаса Мана, М. Пруста, Ц. Џојса, В. Набокова, Х.Л. Борхеса... (В. Живот, литература у Горком талогу искуства, с.189). заснивањем родослова сродстава по избору, писац Киш као да нас упуњује како треба да схватимо његову књижевну генеалогију. Истовремено нас покушава усмеравати у ком правцу би требало читати његово дело.

Но Кишов палимпсест који укључује (по П. Пијановићу) и "кривотворење" палимпсеста (П.П. Проза Данила Киша, с. 138) и "кривотворно" парадифизирање Кафке, Маркса, Фројда и Пруста" и због ироничне дистанце заслужује једно изоштрено критичко читање књиге света.

Књижевно стваралаштво Данила Киша се показује као чин (знак) који превазилази дело. Данило Киш није се мерио са пропозицијом R. Barthesa да "писати значи мирно гледати како свет претвара у догматска излагања говор који је писац хтео да учини чуварем отвореног смисла". Киш то није могао мирно гледати и зато у Часу анатомије није препуштао другима да закључе његове властите говор. Али тај покушај да својим коментаром, одбраном и егзегезом заштити своје дело не укида чињеницу да је писање тек један предлог чији одјек трајно остаје непознат. Човек Данило Киш је писао да би био вољен; читали су га и читамо га тако да он то не може бити: но, управо та дистанца и чини писца.

Александар Прстојевић

ПОЕТИЧКИ ДИСКУРС И АРХИТЕКТУРА ПЕШЧАНИКА ДАНИЛА КИША

Пешчаник, је дакле, антрополошки роман у том смислу што он покушава на основу тог једног итог писма, тог штурог документа да реконструише читав један свет.¹

О последњем тому своје породичне трилогије Данило Киш је говорио у много наврата. У предговору француском издању *Породичног циркуса*² он ставља овој својој едело изнад осталих, сматрајући га, не само у хронолошком већи уметничком погледу, завршним ступњем у обради једне опресивне теме која је захтавала готово десет година рада³. Ми се овде нећемо задржавати на врло густим и оригиналним везама које од низа *Рани јади*, *Башта, пепео*, *Пешчаник* чине складну, а опет, тако променљиву целину. Уосталом, Петар Пијановић је у *Прози Данила Киша* предложио термин: "урастање форме" који на врло сликовит начин дефинише клучну формалну особину *Породичног циркуса*. Нашу пажњу призводи пре свега поетички дискурс уводног текста *Пешчаника*, везе које он успоставља са телом романа, са последњим његовим фрагментом наслеђеним "Писмо или садржај" као и са неким, наизглед контрадикторним пишчевим најавама. Тумачен на основи тако развијене мреже односа, *Пролог* открива три поетичке поруке, једну врло јасну структурну улогу која би могла бити подведена под термин: праг фиксије и разјашњава привидну противречност између заговораног "научног" метода и реално примењене романеске технике.

Антрополошки роман, Пролог, Писмо или садржај: привид недоследности

У основи *Пешчаника* налази се документ, писмо које Едуард Сами пише сестри Олги 5. априла 1942. године и које ће приповедач претходних томова понети са собом за последњег породичног пресељења описаног још у *Раним јадима* (*Из баршунастог албума*). Многи читаоци су се с правом запитали, због чега је Киш изабрао да тек у 67. фрагменту, дакле на самом kraju, разоткрије корен романа. С једне стране то није у складу са уобичајеним романескним поступцима: историја модерног романа нам показује да аутор углавном на уводним странама излаже историју свога дела, прибегавајући врло често мотиву пронађеног писма или приче коју је чуо од каквог случајног познанника и да себе представља као обичног приређивача одржавући се, на тај начин, сваке личне одговорности у погледу морала или аутентичности

публици представљеног текста. С друге стране, замисао по којој би *Пешчаник* био "антрополошки роман", дакле готово научни рад који од једне "људске кости", реконструише не само изглед тог бића, његов карактер, његове врлине и мане, већ и епоху, време и простор у којима се кретао, захтавала би да се управо полази елемент, та фамозна "људска кост" стави у први план, те да се низом научних поступака дође до кохерентне слике једног човека и његовог социо-историјског окружења.

Једна врло често цитирана изјава Данила Киша наизглед поткрепљује оваква размишљања: *Антрополошки значи још и то, као што сам на једном месту већ рекао, да сам једној палеонтолошкој стварности пришао са научном акрибијом, или као романсијер, слично фон Деникену!* Разумете шта хоћу да кажем: ненаучне сам чињенице, у недостатку материјалних доказа, презентирао као позитивна "научна" открића. Покушао сам дакле, деникеновски, на основу једног писма, које као да је изважено са дна Панонског мора, да реконструиши читав један свет.⁴ Прочита ли се пажљивије овај пишчев коментар на видело излази његова унутрашња некохерентност, заправо противуречност заступаног научног метода и реално примењеног књижевног поступка. Са једне стране се инсистира на научном аспекту дела, на реконструкцији, са друге стране се признају ненаучни методи романеске конструкције.

Разрешење овог, за Киша чудноватог, противуречја крије се у *Прологу Пешчаника*. Наиме, прво поглавље романа је углавном тумачено као увод у приповедање, као мала врата за дијегезу или по пишчевим речима као *близији мрак, где се само назиру предмети и ствари*, одакле се, затим, развија сијејни ток. Пролог, дакле дефинише оно што француска књижевна теорија са Жераром Женетом (Gerard Genette) на чelu назива *recit premiére*: први слој догађаја из којег ће надоградњом бити створен имагинарни свет романа. Но, учесно првог поглавља се не исцрпљује овим нимало довитљивим закључком, који би, уосталом, само ишао у прилог тези по којој је најфункционалније место очевог писма сам почетак романа. *Пролог* нуди једну много важнију информацију о тексту који следи и употреби објашњава његово формално устројство: он је, заправо, поетички коментар *Пешчаника*, истовремено употреби за његово читање и парабола о веродостојности књижевног стваралаштва. Он је такође и праг фиксије јер на непосредан начин читаоцу ставља до знања да напушта реални свет и улази у просторе романескног стварања. Ове две улоге *Пролога* тесно су повезане и од *Пешчаника* чине дело са јаком аутопоетичком цртом.

Праг фикције

Готово да је немогуће пронаћи у савременом роману дело које на овај или онај начин на својим почетним странама не наглашава отварање романескног света. Чак и текстови који почину *in medias res* имају магијску моћстварања новога света. Када је, пак, реч о традиционалним уводима деветнаестог века, где писац на првој страни даје кратку биографију свога јунака или описује простор у коме ће се радића одвијати, они на врло јасан начин показују ауторову жељу за стварањем новог временско-просторног система који тежи не ка потпуном брисању, већ ка надградњи референтног читаочевог света. Због тога, усталом, савремена књижевна теорија и прибегава термину "могући свет" (*monde possible*) који је Умберто Еко⁵ (Umberto Eco) дефинисао на следећи начин:

"Могући свет дефинишемо као стање ствари изражено скупом тврдњи где за сваку тврдњу важи или р или не-р. Као такав, један свет се састоји од скупа јединки одређених особина. Како су неке од тих особина или предиката заправо акције (деловање), могући свет може бити такође схваћен и као ток догађаја. Пошто ток догађаја није актуелан, него само могућ, он мора зависити од става (attitudes propositionnelles) онога који их исказује, који у њих верује, онога чији су оне сан, жеља, предвиђање итд."

Битна карактеристика Кишовог *Пешчаника*, није способност стварања једног могућег света, јер као што видимо, она је инхерентна сваком романескном тексту, већ сама свест о том стварању која је у облику аутопоетичког текста стављена на сам почетак романа. На тај начин, између тела текста и ванкњижевног просторија писац ужљебљује неку врсту "тампон зоне" која, повезана са последњим фрагментом дефинише врло јасан феноменолошки оквир дела. Управо тај коментар стварања, та својевrsна кишовска "дискусија о методи" коју нам Пролог нуди представља оно што би смо назвали прагом фикције *Пешчаника*.

Наслов уводног дела *Пешчаника* поткрепљује нашу тврдњу. Ако се узме у обзор савремено схватање пролога као уводног дела романа или филма у коме се излажу догађаји који претходи ономе о чему ће у самом деду бити речи, онда Кишов избор наслова може бити претумачен као објашњење временског устројства романа. Он такође говори и о врло необичном односу између фабуле и сижеа који чини једну од структурних основа *Пешчаника*. Наиме, почетни редови романа показују Едуарда Сама у тренутку у коме, неколико минута пре поноћи, припрема свој дух за писање онога што ће стајати на самом крају књиге. Садржај писма није дат. У најбољем случају, радознали читалац би могао да се заинтересује за белешке које ће човеку надметом над папирима послужити као окосница будућег текста. Настанак писма, дакле коинцидира са настанком романа. Едуардово писање, симболизује настанак самог *Пешчаника*, а паралелизам "поглавља" и догађаја приказаних у писму јасно показује да је ово узето за структурну матрицу читавог романа. Усталом, сам Киш је то објаснио следећим речима: "(...) след по којем с ероман развија јесте план писма и у њему покренутих појавности асоцијација. Примера ради: у роману постоје свега два поглавља под насловом "Испитивање сведока", и то није случајност: у писму које служи као цаневас, као тлоцрт и план, на два се места свега помиње одлазак у жандармерију и на ислеђење".

За нас је, међутим, много интересантније видети у којој мери изабрани наслов, путем асоцијација на античку драму, наглашава присуство прага фикције. У античкој трагедији пролог је означавао део представе која је непосредно претходио изласку хора на сцену. У Кишовом роману он најављује излазак на сцену бар пет различитих

наративних инстанци, дакле наступ једног чудноватог хора у коме се мешају гласови прогоњених и прогонитеља. Тиме, он на посредан начин наговештава разуђену романеску структуру дела и нестанак наратора у првом лицу који је био присутан у претходна два тома породичне трилогије. Али, он такође говори да се ту, међу родовима *Пролога*, читалац опрашта од света његове свакодневице и препушта певању романа. Он наглашава да је текст који следи представа, дакле игра разнобојних маски, певање глумца који својим сценским делањем говоре нешто и о свету у коме читалац држи књигу у рукама. Једном речју, он говори да је управо ту, на самом почетку романа, положен праг фикције и да је након њега све само игра.

Три поетичке поруке Пролога

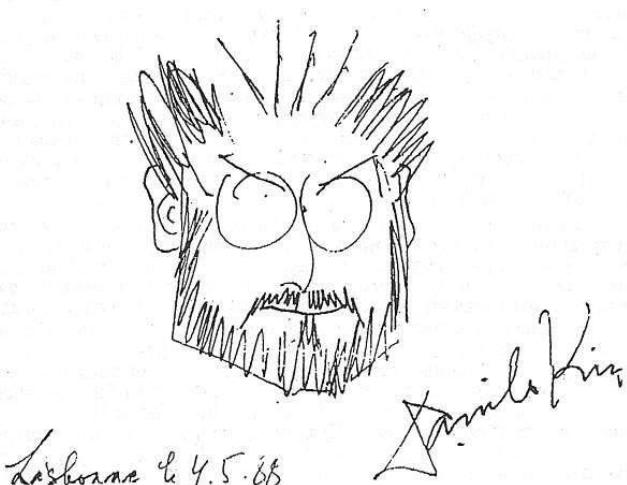
Текст *Пролога* може бити посматран као поетичка разрада наслова. Његово читање износи на видело три јасно развијене поруке.

Прва је била веома често коментарисана. Реч је, наравно, о игри светlosti и tame који овај текст на врло сугестиван начин описује нудећи нам визију романа као рађања / порађања. Ништа у овом опису није сигурно, недвосмислено, једном за свага дефинисано. Треперење палмена од просторије у којој неименованни лик седи чини барку-собу о коју се ломе таласи ноћи из које ће на светло дана изаћи писмодокумент 67. фрагмента. Говорећи о писању, аутор нам говори нешто о самом роману, о уз洛зи писма, о временско-просторним оквирима приче, о дијегези *Пешчаника*, или и о филозофском значају романа, о његовом личном схватању литературе као непрекидног процеса сажимања и ширења, дакле једног неухватљивог пулсирања замишљење / промишљење стварности.

Друга поетичка порука Пролога, која је у тесној вези са првом, говори нам нешто о формалном поступку примењеном у *Пешчанику*. Наиме, у другом пасусу *Пролога* појављује се људско око као основни инструмент спознаје света. Било је да конструкција *Пешчаника* показује битне сличности са филмском техником монтаже, ово људско око с почетка *Пролога* може бити, како је то већ запазио Петар Пијановић, протумачено као директна алузија на око камере. Но, оно нам, на нешто суптилнији начин даје обавештење о тексту који следи. Наиме, људско око из *Пролога* је без идентитета. То није ни читаочево ни приповедачево око. Оно је замења за све до тада познате технике приказивања стварности у савременом роману јер одстрањује у једном потезу сваки дијегетски наративни глас. Овде треба подсетити да приповедање у трећем лицу које карактерише лиминарни текст *Пешчаника* ни у ком случају не сме бити поистовећено са излагањем сveznajujeg приповедача каквог познаје, на пример, књижевност деветнаестог века. Јудско око је у Кишовом роману основни инструмент наративне деперсонализације односно знак да у роману не треба тражити наративну инстанцију у облику "имагинарног ега" како би то рекао Милан Кундер⁶. У том погледу могуће је установити велике сличности са поступком који Алан-Роб-Грије применjuје у роману *Љубомора*⁷.

Најзад, трећа поетичка порука Пролога дата је кроз опис цртежа у коме око види белу вазу уместо два сучељена људска профила. Овде се нећemo задржавати на ономе шта је о цртежу већ речено. Парабола односа отац-син је јасна. О томе је, усталом и сам Данило Киш неколико наврата говорио. Чини нам се много важнијим подврђи да, описујући цртеж аутор наизглед разоткрива начело освештења као поступне победе воље и разума над привидима стварности који се налази у самој основи романа, а заправо уводи читаоца у позитивистичку заблуду о јединствености истине. Један став се замењује другим, оно што је била ваза или путир постаје симетрични *el face* и ништа друго. Очигледна парабола односа сина и оца, приповедача Андреаса Сама и његовог опесивног лика Едуарда, је само први ниво поетичког коментара. Ако је у прва два тома отац виђен као човек поремећеног разума, о чemu сведоче и материјални докази односно отпушне листе са клинике у Ковину, у *Пешчанику* аутор покушава да потпуно преокреће ситуацију, те да покаже како би то Киш рекао да је грађанин Е.С. луцидан, а да је свет око њега луд.⁹ Путир или два профила, ваза или *el face*, принцип позитива или принцип негатива- то шта овај, често навођен, пасус *Пролога* заправо говори. Не признајући да цртеж представља истовремено и вазу и два сучељена људска профила, он на вишем поетичком нивоу заправо намеће диктатуру једног тona. Не допуштајући да око у њему може видети и црну основу на којој се оправда објекат он заговара као искључиву истину белу основу са два прена људска лица, дакле једну појединачно опасну позитивистичку заблуду.

Другим речима, аутор као да жели да нам каже да је очево лудило потврђено у претходна два тома било неизбежан резултат примењене наративне технике. Уводећи у фикцију приповедача у првом лицу, писац Андреас Сама, он је био приморан или да се приклони општеприхваћеном ставу или да покуша да га побије јаким аргументима који би увек трпели сенку субјективности. Избацијући из *Пешчаника* приповедача у првом лицу, и тежећи ка потпуном брисању сваке наративне инстанце - ове је став Петра Пијановића о присуству наратора врло дискутабилан- аутор нам сугерише да искључиво путем фрагментарног, мозаичког и од сваког субјекта "ишчишћеног" структурисања дела може допрети до истине која је, у овом случају, доказ о луцидности Едуарда Сама, дакле црни лик разума на белог основи социјално увреженог мишљења.



Кишов цртеж и потпис (Лисабон, 1988)

Антрапологија или феноменологија?

Трослојна поетичка мисао исказана у уводном тексту *Пешчаника*, сучељена горе наведеним Кишовим изјавама, разоткрива сложеност пишевог приступа.

Писмо је корен романа са феноменошкве тачке гледишта. Посматрано са чисто функционалне тачке гледишта оно може бити једино резултат, крај или разјашњење, тачка у којој се сажима фрагментарни романески свет *Пешчаника*. Разумевање овог Кишовог дела захтева, дакле, јасно разликоване "спољне" тачке гледишта, оне која у обзир узима процес стварања романа као уметничког дела па самим тим и постојање једног истинитог документа који грађанин Данило Киш, напуштајући заувек Мађарску 1947., ставља у свој кофер и "унутрашње" тачке гледишта односно структуралне анализе дела. Када писац вели да је створио антраполошки роман он жели да нагласи процес његовог стварања, а не начин читања који овај захтева. Када, пак, на крај романа ставља писмо, а на почетак *Пролог*, он почињу читаочево конструисање романеског света односно процес којим, као што је то Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov) већ показао, овај у својој свести, од мртвог слова на папиру ствара конзистентан имагинарни свет.

Још један аргумент иде у прилог нашем тумачењу. Када би се Писмо или садржај налазило на уводним странама *Пешчаника*, на крају романа би зјапила логичка празнина. Сваки роман је порађање једног света. Киш је то добро знао. Због тога сва три романа породичне трилогије, упркос њиховој разјеђеној структури, имају поетички и симболички јасно одређен почетак и крај. *Рани јади* се отварају симболом "звезде на челу" а завршавају Елском харфом и предсказањем нараторове будућности. *Башта, пепела* почиње рађањем дана и мајчиним уласком у дечију собу а завршава се мраком пусте Грофовске шуме у којој лебди дух преминулог отца. Видимо, дакле, да је стваралачки мото Данила Киша јединство разлике, односно нека врста ширења и сажимања наративног света чврсто ужебљеног у две тачке - првом и последњем поглављу. У том погледу *Пешчаник* је уметнички врхунац оваквог проседаја јер, на почетку пута, читаону предлаже јасан и поетички порукама бременит *Пролог* да би му на крају дао "Садржај" - дакле резултат писања којем је био сведок, жижну тачку у којој се скупља 66 фрагмената романа.

Процес писања који је у *Прологу* стављен у први план није само везан за изостанак Едуардовог писма већ и за настанак саме књиге која о њему говори, па чак и за појам књижевности уопште. Наиме, текст нам нуди, путем проседаја који француска теорија назива *mise en abyme*, троstrukу верзију стварања: безимени лик надмета над листовима папира исписује властиту причу из које, попут варници, врдају развијени фрагменти *Пешчаника*, аутор, надмета над властите листове, блуди у том библијском полумраку упрежујући се да из ништавила, из једног бледог трага проходујахи времена изводи конзистентан романески свет, а књижевност сама у некој својој тамни покушава да разазна нову, истиниту стварност. Њихов међусобни однос подсећа на поигравање себе-барке, на треперсње сенки које не допуштају

стабилизовавање слике Кишовог *Пролога*. Он је верно одсликан описом пасте за зубе која се у мислима јавља малом Андију Саму у *Башти, пепелу а*" (...) на којој је (...) нацртана једна госпођица која се смеша и у руци држи једну кутију на којој се налази једна госпођица која се смеша а у руци држи кутију (...)¹⁰.

Верујемо да читаоца од заблуде једноистине спашава управо свест о сложеном односу који постоји између *Пролога* као прага фикције и *Пролога* као аутопоетичке рефлексије, дакле свест о томе да он не говори само о израстању форме, већ о мукама ствараоца окруженог титрајем изобличене стварности. Исто тако, он нам говори да иза сваког писаног дела пропишује дух творца, па самим тим ни апсолутна објективност у роману није достижна и да је свака "научна акрибија" само подмиљивање лаковерног читаоца, да је антрапологија у роману само функционална антрапологија, па да стога никакве потребе нема стављати писмо на почетак. Напротив, књигу мора да отвори својеврсно упутство за употребу или како је данас помодно рећи "читалачки уговор" (*contrat de lecture*).

Богатство и значај Кишовог *Пролога* лежи управо у свести о граничној уз洛ј уводног текста романа, па дакле и у потреби да се превазиђе његов чисто аутопоетички аспект. Једном речу, Киш показује да модерни роман захтева јасно назначени и поетички промишљени праг фикције.

¹ Данило Киш, *Антраполошки роман ин Homo poeticus*, Просвета Београд, Глобус Загреб, 1983.

² Данило Киш, *Cirque de famille*, Gallimard, Paris, 1989.

³ На крају *Баште, пепела* читамо: "Стразбур - Београд: 1962.-1964." Рани јади објављени су 1969. а *Пешчаник* 1972. године

⁴ Данило Киш, *По-етика.Књига друга*, Мала едиција идеја, Београд, 1974, стр. 172-174.

⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985, стр. 165. Овде смо се послужили француским преводом који је прегледан од стране самог аутора.

⁶ Данило Киш, *По-етика.Књига друга*, Мала едиција идеја, Београд, 1974, стр. 65

⁷ Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, Paris, 1986.

⁸ Alain Robbe-Grillet, *La jalouse*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957.

⁹ Данило Киш, *По-етика.Књига друга*, Мала едиција идеја, Београд, 1974, стр. 151

¹⁰ Данило Киш, *Породични циркус*, Београд, СКЗ, 1993. стр. 99

Светислав Јованов

УПОТРЕБА МИНОТАУРА : КИШ И БОРХЕС

"Свет као предмет Књижевности измиче; знање напушта књижевност која више не може да буде ни Mimesis ни Mathesis, већ само Semiosis..."

(Ролан Барт)

На претпостављеном крају - у часу када "књижевност исцрпљења" може бити замењена нечим налик на "књижевност испуњења" - готово да и није тешко рећи, попут Барта (али Џона, не Ролана), како "не постоји мистификација" (или метапоза, да будемо прецизнији). Шта међутим, треба да се догоди да бисмо се приближили таквој тврдњи - уз коју увреко пристаје и горе наведени исказ другог Барта? На којем месту се такво збињавање очекује - у пољу Текста или у димензији Стварности? И не подразумева ли таква подела да се нешто суштинско већ додгодило?

Тамо где чудесни обрт настаје не само из атмосфере напетости, већ и упркос њој, у том укрштају означитељских сила сучавају се, преплићу и међусобно искре профили/ проседе Данила Киша и Хорхе Луиса Борхеса. Свест о оном типу спознаје који је надрастао и напустио поље књижевности - дакле, та свест, али и контексти у којима она пропитује насталу жртву, присутни су на самим почевцима Кишовог прозног опуса. У есеју поводом романа *Пустолина* Владана Радовановића, он каже: "Поштовалац свих пустоловина духа,

побуна разума и срца, остајем пун поштовања према ономе ко је презрео фразу "Маркиза је изшла у пет сати", но и дубоко уверен да у тој фрази има више уметности него у немуштом крицанају песка у коме нема људских стопала и који не говори људским гласом. Ова "заобилазна пречица" - мајсторски амалгам лирске самосвести и класицистичке сумње - ослободила је Данила Киша пролажењем кроз "бекетовску фазу"; истовремено, убрзала је кретање ка предвидљивом исходу надметања између сумњичаве Ерудиције и апсурдног, самодеструктивног (књижевног) Субјекта. Фазе тог надметања и апорије његовог исхода захтевају, међутим посебну анализу. Нас овде интересује иницијалне предпоставке које су надметање омогућиле и дефинисале. У притоведачкој фази која је обележена појавом збирке прича *Гробница за Бориса Давидовића* (1976), Киш је промовишљио прво експлицитно и заокружено постмодернистичко остварење у српској прози - повукао девет Ђавола за њихових деведесет девет репова. Међу свима њима, борхесовски Ђаво је, по свему судећи, био (и остао) најбезопаснији, али и најнеопходнији. Борхес, поуздано, не оличава сва битна обележја постмодернистичких прозних стратегија, али се посредством његових "Ерудитских фантазија" постмодернистички *топос* суштински утемељује, а исто тако, након више деценија, стратешки исцрпљује - тачније, заокружује и преображава. У међувремену, размотримо како изгледа сучавање - поређење, поступљање, профилисање - Кишовог "постмодернистичког скандала" са феноменом који се може означити као *класична борхесовска матрица*.