

Slobodan V. Vladušić*
Filozofski fakultet
Univerzitet u Novom Sadu

UDK 821.163.41.09 Kiš D.
821.163.41.09 Albahari D.
DOI: 10.19090/gff.2018.2.247-256
Оригинални научни рад

KIŠ I ALBAHARI – JEDNA POETIČKA RAZLIKA

Uporedna analiza Kišovog romana *Peščanik* i Albaharijevog romana *Cink* započinje hipotezom da se ova dva dela, uprkos tematskoj sličnosti, poetički razlikuju. Analiza Kišovog romana započinje tumačenjem modifikacija u autentičnom očevom pismu kojim se završava *Peščanik*. U stavu junaka da se sve osipa susrećemo se i sa univerzalnim iskazom, ali i sa autopoetički postavljenim pitanjem: kako književno uobličiti vreme u kom se sve osipa? Kiš to čini putem poverenja u Književnost, tačnije u njenu moć da preobrazi prepoznavanje u viđenje predmeta, te u moć da bude garant kontinuiteta. Nasuprot Kišovom poverenju u Književnost, kod Albaharija se pojavljuje radikalna sumnja u književnost, sumnja u moć njene forme i moć kontinuiteta. Izraz takve radikalne sumnje u književnost jeste žanr metafikcije, koji je istovremeno i karakterističan žanr postmoderne poetike.

Ključne reči: modernizam, postmodernizam, poverenje u književnost, metafikcija, poetika.

Ako bismo se zapitali šta opravdava uporednu analizu romana *Peščanik* Danila Kiša i *Cink* Davida Albaharija, odgovor koji se nameće ticao bi se, svakako, tematske sličnosti ovih dvaju romana. Kao što je dobro poznato, i *Peščanik* i *Cink* tematizuju figuru pokojnog oca. Međutim, kao što to obično biva u procesu komparacije, ono što se pokaže kao različito u jezgru sličnosti interesantnije je od same sličnosti. U konkretnom slučaju biće to poetička razlika koja se razotkriva u tematskoj istovetnosti. Iako je uzorak ispitivanja mali, jer se bavimo komparacijom samo dvaju romana, ipak nam se čini da bi uvidi u poetičke razlike između *Peščanika* i *Cinka* mogli da posluže kao uvod u opsežnija istraživanja na temu razlike između moderne i postmoderne poetike.

Dobro je poznato da je Kiš insistirao na efektu istinitosti u svojoj prozi, što ga je odvelo ka eksplicitnijoj upotrebi dokumenata.¹ Dokument za Kiša nije

* svladusic@ff.uns.ac.rs

¹ Ono što Kiš kaže za Borhesa i njegovu poetiku može biti primenjeno i na samog Kiša i njegovu poetiku: „I sve njegove [Borhesove, prim. S. V.] mistifikacije (lažni izvori, izmišljeni pisci izmišljenih knjiga ili izmišljene knjige postojećih autora, nepostojeći autori

više tek građa koja se koristi za stvaranje uverljivog imaginarnog sveta: dokument postaje sastavni deo pripovedanja. Međutim, dokumentarnost Kišove proze ne podrazumeva da je pisac bio spreman da verodostojnost dokumenta pretpostavi estetskim, simboličkim, filozofskim, pa i autopoetičkim efektima koji bi mogli nastati suptilnim modifikacijama pojedinih elemenata dokumenta. Način na koji Kiš modifikuje dokument da bi ostvario specifične efekte jasno se vidi na primeru pisma koje se nalazi na kraju *Peščanika*.

Dosadašnja istraživanja pokazala su da je u autentično pismo svog oca Kiš uneo nekoliko izmena (v. Babić, 2003: 131–172). Mi ćemo izdvojiti samo one koje su posebno relevantne za našu analizu. U delu rečenice iz pisma koji glasi: „moji mi dragi rođaci daju obilato povoda za neki građanski roman strave i užasa kojemu bih mogao dati ove naslove: 'Parada u haremu' ili 'Praznik vaskrsenja u jevrejskoj kuriji' ili 'Peščanik' (sve se osipa sestro moja)” (Kiš, 1992: 337) Kiš je dodao naziv hipotetičkog romana („Peščanik”), kao i univerzalni iskaz koji cilja na opis duha vremena („sve se osipa sestro moja”). Takođe, na kraju pisma, Kiš je dodao i poznati postskriptum, citat iz *Talmuda* koji glasi ovako: „Bolje je ako se nalazimo među progonjenima nego među progoniteljima” (Kiš, 1992: 349). U navedenom citatu možemo uočiti dobro poznatu etičku komponentu Kišove poetike. To dvojstvo etike i poetike izraženo je formulom „(po)etika”. U dvoglavosti (po)etike (koja se može čitati i kao poetika i kao etika) naglašava se spoj estetske i etičke funkcije književnosti, do kojih je Kiš gotovo podjednako držao. Ako je na kraju pisma, u citatu iz *Talmuda*, naglašen etički momenat Kišovog *Peščanika*, onda se autorskim modifikacijama s početka pisma (dodavanjem naslova „Peščanik” te univerzalnog iskaza „sve se osipa sestro moja”) simbolički ističe i druga komponenta Kišove (po)etike, a to je sama poetika, shvaćena kao problem načina oblikovanja književnog teksta.

Sintagma „sve se osipa sestro moja”, zapisana u pismu iz aprila 1942. godine, na prvi pogled predstavlja univerzalni iskaz koji opisuje epohalnu situaciju vremena Drugog svetskog rata i Holokausta. Ova je sintagma, međutim, i dijagnoza problema sa kojim se susreće književnost u nastojanju da rekonstruiše epohu koja se osula. Svest o sveopštem osipanju predstavlja izazov za poetiku.

ili privatni prijatelji kao pisci, lažne atribucije naslova i dela, lažna datiranja postojećih knjiga) ne služe, dakle, tome da bi podvalili nesrećnim profesorima koji čeprkaju po knjigama klasika, držeći se uglavnom prizemlja fusnota, nego tome ako ne da uvere čitaoca a ono da mu stvore iluziju da se priče koje mu upravo pričaju temelje na činjenicama koje su izneli svedoci i očevici, ljudi dostojni poverenja” (Kiš, 2000: 93).

Kako pisati o ocu u vremenu u kom se sve osipa? Kako književno uobličiti vreme u kom se sve osipa? Iskaz koji spada u domen univerzalnih iskaza tako dobija i svoje autopoetičko osvetljenje. Pred književnost postavlja se zadatak uobličavanja vremena koje, baš zato što se u njemu sve osipa, kao da odbija da se povinuje bilo kakvoj formi, pa tako i književnoj.

Autentičnost moderne književnosti proizilazi upravo iz semantike forme, tj. iz potrebe da se formom književnog teksta posvedoči ono o čemu se pripoveda. Forma je zalog autentičnosti ispriповedanog. Osipanje u vremenu, o kom se pripoveda, mora tako da dobije svoju književnu formu.

Kako uobličiti osipanje, kako osipanju dati odgovarajuću formu? – to su pitanja sa kojima se susreo Kiš. A evo i jedne od mogućih rekonstrukcija njegovog odgovora: osipanju se može dati neka forma samo uz pomoć vere u književnost.

Razume se, ovaj odgovor treba produbiti, a da bismo to učinili, valja se setiti teksta Viktora Šklovskog *Umetnost kao postupak*, koji je Kišu poslužio kao poetička inspiracija za savladavanje problema uobličavanja vremena u kom se sve osipa. Osnovne ideje iz teksta V. Šklovskog dobro su poznate. Šklovski polazi od fenomena prepoznavanja, tj. automatizovane percepcije: „Stvari koje smo opažali nekoliko puta počinjemo da prepoznavamo; stvar je pred nama, mi to znamo, ali je ne vidimo. Zato ništa ne možemo reći o njoj” (Šklovski, 1970: 87). Cilj umetnosti (pa tako i književnosti), prema mišljenju ruskog teoretičara, jeste „da osećanje stvari da preko viđenja, a ne prepoznavanja; umetnički postupak je proces oneobičavanja (отстранение) stvari, postupak otežale forme, koji potencira teškoća i vreme trajanja percepcije” (Šklovski, 1970: 86). Videti stvar umesto prepoznati je – to je, prema mišljenju V. Šklovskog, način na koji se oslobađamo automatske percepcije stvari, koja u našoj svesti ne ostavlja nikakav trag.

Kada se teorija Šklovskog primeni na problem sa kojim se susreo Kiš (kako osipanju dati književnu formu), dobijamo sledeće rešenje. Najpre, duh osipanja prožima priču, što znači da i ona sama mora da trpi posledice tog osipanja. Zato u *Peščaniku* nema hronološki ispriповedane priče. Dragan Bošković to precizno zapaža: „Dok nastaje, priča se osipa, izostaje, isprekidano teče (pesak u peščaniku jedini je metaforički sinonim za priču) neprekidno skrećući pažnju ka tehnikama svoje proizvodnje” (Bošković, 2004: 116). Međutim, ako se u vidu imaju ideje Šklovskog, onda osipanje priče nije samo (negativan) fenomen raspada nečega što je u neko drugo vreme bilo celo i jasno, već je istovremeno i čin književne kreacije kojim se *oneobičava* forma pripovedanja. Fragmenti iz kojih se sastoji Kišov *Peščanik* istovremeno su, dakle, i posledica osipanja – istine vremena o kom se pripoveda – i formalni elementi

jedne nove, oneobičene književne forme. Ta književna forma istovremeno treba i da potvrdi duhovnu situaciju vremena (sveopšte osipanje) i da omogućí da se to osipanje vidi, oseti, doživi, a ne tek primi ili prepozna kao informacija.

Da fragmenti u *Peščaniku* zaista jesu elementi književne forme, a ne tek ostaci priče, svedoči i drugostepena, književna obrada tih fragmenata. Kiš ih najpre numeríše, dakle sistematizuje ih, a onda ih uobličava u cikluse pod sledećim naslovima: „Slike sa putovanja”, „Istražni postupak”, „Ispitivanje svedoka”, „Beleške jednog ludaka”. U prvim trima ciklusima moguće je prepoznati poetičke citate koji imaju književnoistorijsko poreklo: poznato je da su fragmenti u ciklusu „Slike sa putovanja” zapravo Kišova suptilna polemika sa poetikom francuskog „novog romana”, dok se „Istražni postupak” i „Ispitivanje svedoka” mogu čitati u kontekstu poetičkog uobličavanja pripovedanja u pretposlednjem poglavlju Džojsovog *Uliksa*.

U slučaju ciklusa pod naslovom „Beleške jednog ludaka” treba zapaziti to da se u naslovu aktivira jedan paradoksalan žanr; to je „žanr” beleške. Beleška je ono što još nije žanr, ali nije ni sirova tekstualnost, oličena u žanrovski neutralnom pojmu teksta. Beleška zauzima mesto u prostoru između žanrovskog sistema i amorfne tekstualnosti, u kojoj su se žanrovi osuli. Ta unutrašnja ambivalencija „žanra” beleške čini da ona može biti čitana kao sinegdoha ambivalencije fragmenta u *Peščaniku*: fragmenti u Kišovom romanu jesu i krhotine priče, ono što je ostalo kada se priča osula, ali istovremeno su i elementi književne forme koja izrasta na Kišovom poverenju u književnost.

Poverenje u Književnost (koje čini da književnost ovde pišemo velikim početnim slovom) važna je crta Kišove poetike. Ono se temelji na nekoliko svojstava Književnosti. Prvo svojstvo jeste njena moć da posredstvom otežale/oneobičene forme prepoznavanje preobrazi u viđenje. Drugo njeno svojstvo jeste moć da sačuva kontinuitet; upravo je zato u fragmentima *Peščanika* moguće zapaziti jasne znake književne tradicije, dakle književnog kontinuiteta: znake Džojša, Alena Roba Grijea, ali i biblijske Nojeve, ili antičke Haronove barke. Ovde možemo dodati još jednu napomenu: u daljem toku svog stvaralaštva (pre svega u *Grobnici za Borisa Davidoviča*) Kiš pridaje Književnosti i moć da sačuva kontinuitet istine bazirane na konzerviranju glasova/svedočanstava časnih ljudi i pouzdanih svedoka. Takva moć Književnosti postaje uočljiva na pozadini nemoći oficijelne istorije da učini isto.

Upravo zahvaljujući ovom poverenju u Književnost (koje u sebi skladno kombinuje poetički i etički momenat) Kiš može sebe da odredi kao *homo poeticus*-a, tj. kao čoveka Književnosti. O sopstvenom poverenju u Književnost

Kiš takođe svedoči u brojnim esejima o Književnosti, koje čitalac doživljava kao neodvojivi deo njegovog opusa. Upravo zbog toga što jeste čovek Književnosti, neko ko veruje u njenu moć, Kiš je mogao da postane autor ubedljivih poetema, poput „milosti uobličjenja” ili „gorkog taloga iskustva”. Baš zato što je *homo poeticus*, između Kiša i njegove poetike gotovo da nema razlike (aludiramo na žestinu poetičke polemike povodom knjige *Grobnica za Borisa Davidoviča*): kao da su borba za sopstvenu poetiku i sopstveni život jedno te isto.

Kod Albaharija stvari stoje drugačije u pogledu poverenja u književnost. Naime, Albaharijevo nastojanje da u *Cinku* književno osvetli figuru mrtvog oca dovodi do potpuno drugačijih poetičkih rešenja upravo zato što Albaharijeva postmoderna poetika ne poznaje Kišovo modernističko poverenje u književnost. Raspad priče, koji je kod Kiša koliko eho svetskoistorijske situacije u kojoj se sve osipa (Holokausta) toliko i pozitivno načelo oneobičavanja forme, kod Albaharija se preobražava u posledicu radikalne sumnje u moć književnosti koja nije posredovana nekim svetskoistorijskim događajem.

To se može jasno videti i u razlici između fragmenata u *Cinku* i *Peščaniku*. U Albaharijevom romanu fragmenti nisu, kao u *Peščaniku*, podvrgnuti sistematizaciji uz pomoć numeričkih oznaka, te smeštanja u cikluse koji nose jasne oznake književne tradicije i književne forme, naprotiv: fragmenti u *Cinku* ostaju samo krhotine priče. U Albaharijevom romanu mogu se raspoznati narativne celine (priča o ocu i devojčici, priča o ocu, priča o Americi, priča o priči), ali ne postoji dosledna grafička organizacija fragmenata, kao što ne postoji ni njihova klasifikacija u jasno označene cikluse koji poseduju znakove književnosti. Kod Albaharija postoje samo krhotine priče, ono što je ostalo kada se priča raspala, ili, preciznije rečeno, kada se došlo do poetičke svesti da se priča nikada nije ni mogla ispričati. Upravo zbog toga kritičari, s pravom, naglašavaju teškoće u žanrovskom određenju *Cinka* (v. Damjanov, 2012: 47) – to je tekst koji se otima koliko tradicionalnoj književnoj formi toliko i književnoj tradiciji.

Potvrdu ove teze nalazimo u odlomcima Albaharijevog romana u kojima se pripovedač odriče elemenata književne tradicije, tj. poetičkih rešenja iz istorije književnosti koja bi mu mogla pomoći u formiranju priča o ocu. Evo jednog takvog odlomka:

Postojalo je još nešto: osećanja su staromodna; čovek koji pati za umrlim ocem ne spada u sadašnje vreme, koje nema vremena ni za šta osim za samo sebe, ni u prošlo, ni u mitsko, u kojem se otac jeo i zaboravljao; on spada u neko srednje vreme u kome su se osećanjima pripisivala raznovrsna svojstva, kako moć tako nemoć, kako vrlina tako mana. Želeo sam od svega toga da se oslobodim,

pogotovo mitologije: kastiranog oca, ubijenog oca, rasčerečenog oca, oca kao muške vagine, oca kao majke (Albahari, 2004: 76).

U citiranom odlomku pripovedač se odriče mogućnosti da se pripovedanje o ocu legitimira i opravda snažnim osećanjem tuge, koje prati smrt oca. Ako su osećanja zastarela, kao što kaže pripovedač, to znači da je zastareo i romantizam i romantičarski koncept književnosti, po kom snažna osećanja opravdavaju čin pripovedanja. Isto važi i za modernističku sklonost ka mitu: odričući se želje da oca prikaže kao (mitski) simbol, pripovedač se odriče i poetike moderne književnosti, u kojoj mit ima značajnu ulogu. Interesantno je da pripovedač ne eksplicira mogućnost da, kao kod Kiša, oneobičena forma priče o ocu legitimira pripovedanje;² međutim, izostanak eksplicitnog odricanja od moći oneobičene/otežale forme implicitno se odražava u amorfности teksta *Cinka*, u nepostojanju formalnog načela pomoću kojeg bi se rasuti fragmenti priče, koja nikada nije ni bila cela, mogli prikupiti u neku samopotvrđujuću književnu formu, formu koja povezuje Albaharijev tekst i književnu tradiciju.

Iz analize prethodnog odlomka, te uvida u amorfnost fragmenata *Cinka* može se zaključiti da Albahariju nedostaje ono što Kiš poseduje, a to je poverenje u Književnost. Sada se pred tumača postavlja sledeće pitanje: šta zauzima prazan prostor koji je ostao na mestu na kom je nekada boravilo poverenje u Književnost? Čini nam se da bi odgovor mogao da glasi: metafikcija.

Razume se, u procesu razjašnjavanja ovog odgovora treba obratiti pažnju na razliku između fenomena metafikcionalnosti i žanra metafikcije. Metafikcionalnost, tj. prisustvo autoreferencijalnih iskaza u književnom tekstu, nije karakteristika jednog određenog književnog perioda ili epohe; ovakav tip iskaza svojstven je književnosti u celini. Nasuprot tome, definicija metafikcije upućuje na postmoderno doba: pojmom metafikcije „se obično obilježeva jedan ogranak postmoderne proze koji naglašenom autoreferencijalnošću problematizira vlastitu fikcionalnost. Autori takve proze očituju visoku svijest o jeziku,

² Ovde bi se mogao pomenuti poetički kontinuitet u Kišovom opusu koji povezuje roman *Peščanik* i priču „Enciklopedija mrtvih”, iz istoimene zbirke priča. Naime, u obama slučajevima tematizuje se figura pokojnog oca, ali isto tako u obama slučajevima dolazi do oneobičavanja književne forme koja je ocu pružila milost uobličjenja. Oneobičavanje književne forme u *Peščaniku* potiče od osipanja priče, dok u „Enciklopediji mrtvih” ono počiva na pripovedačkom snu o idealnoj formi (enciklopedijskog) pripovedanja o ocu. To idealno enciklopedijsko pripovedanje objedinjuje istovremeno i totalno znanje o ocu i maksimalnu lapidarnost izraza.

književnoj formi i samom činu pisanja shvaćajući ga kao vrstu poigravanja s vlastitim standardima i konvencijama” (Biti, 1997: 220). Dakle, pojam metafikcije označava žanr u kom autoreferencijalni iskazi postaju osnovno oblikotvorno načelo teksta. Ovaj žanr karakterističan je za postmodernu književnost i postmodernu poetiku, koja dovodi u pitanje samu mogućnost pripovedanja tako što neprekidno podvrgava sumnji legitimitet pripovedačkih konvencija na kojima se temelji čin pripovedanja. Otuda prisustvo metafikcije odražava sumnju u književnost, pa samim tim i u njena svojstva u koja je verovao Kiš: u moć njene forme, u moć da održi i sačuva kontinuitet.

Upravo je tema kontinuiteta bitna tačka u kojoj se razilaze Kišova i Albaharijeva tematizacija oca. Naime, Kišova modifikacija očevog pisma koja spisku hipotetičkih naslova zamišljenog građanskog romana strave i užasa dodaje i naslov „Peščanik” svoj smisao nalazi u naporu da se *Peščanik* prikaže kao ispunjenje očevog simboličkog testamenta. *Peščanik* bi tako bio roman koji se odaziva na poslednju očevu želju. Ovakav poetički smisao romana pojačan je i završetkom poslednjeg, 66. fragmenta iz ciklusa „Beleške jednog ludaka” (koji neposredno prethodi poglavlju „Pismo ili Sadržaj”), u kom, anticipirajući da će nešto ostati iza njega nakon smrti, glas oca kaže: „Možda će to biti moj sin, koji će izdati na svet moje beleške i moje herbarijume s panonskim biljem (i to nedovršeno i nesavršeno, kao i sve ljudsko)” (Kiš, 1992: 336). U ovom kontekstu nastanak (Kišovog) romana *Peščanik* (koji obuhvata očev testament iz poslednjeg fragmenta u ciklusu „Beleške jednog ludaka”) dobija smisao ispunjenja očeve želje da se objave njegove beleške, čime se naglašava kontinuitet između oca i sina, koji je ostvaren uz pomoć poverenja u Književnost.

Nasuprot prikazu uspelog održanja kontinuiteta kod Kiša, Albaharijev *Cink* sugerije da je kontinuitet ugrožen, pa čak i nemoguć. To je uočljivo u sceni iz *Cinka* u kojoj se otac i sin eksplicitno dovode u vezu. Najpre se čitalac susreće sa iskazom pripovedača (sina): „To sam naučio od njega [oca, *prim. S. V.*]” (Albahari, 2004: 43), čime se konstituiše konvencionalna slika kontinuiteta. Međutim, ovakvo etabliranje kontinuiteta samo je privremeno. Ono služi da se u daljem toku teksta ukaže na događaj diskontinuiteta, koji prevladava osećanje kontinuiteta između oca i sina. Taj događaj najavljuje se kroz lajtmotivsko variranje rečenice: „To sam naučio [od oca, *prim. S. V.*], ali nikada nisam uspeo da ostvarim” (Albahari, 2004: 44). Potom se ovaj slučajni diskontinuitet eksplicira u jasno vidljivom kontrastu između očeve nepromenljivosti/statičnosti i sinovljeve plutajuće promenljivosti, koja je dodatno pojačana različitim pisanjem zamenice *ja* – velikim slovom u slučaju oca, malim u slučaju sina: „Kada bi on rekao 'Ja' ta reč se punila do vrha i jasno se videlo njegovo biće. Moje 'ja' je vetar

promenljivog pravca: dolazim i odlazim, ponekad mimo svoje volje” (Albahari, 2004: 44).

Ukoliko je iz uporedne analize poetičkih načela Danila Kiša i Davida Albaharija moguće izvući neke zaključke, jedan od njih svakako ne bi trebalo da bude vulgarno ubeđenje da je Kiš verovao u književnost, dok Albahari nije. Fenomen poverenja u književnost ne treba razumeti toliko kao biografsku činjenicu (postoje različiti načini ispoljavanja ljubavi prema književnosti) koliko kao poetičku konstrukciju. Kod Kiša poverenje u Književnost postaje poetički generator teksta, tj. način na koji se biografska građa uobličava u (književni) tekst. Kod Albaharija ulogu generatora ima sumnja u moć književnosti. Sumnja u književnost, dakle, ne ukida pripovedanje, već ga, putem žanra metafikcije, omogućava.

Na osnovu goreopisane razlike između (modernog) Kišovog poverenja u Književnost i (postmoderne) Albaharijeve sumnje u književnost, moguće je postaviti još nekoliko preliminarnih hipoteza, tj. tema za razmišljanje. Prvo, trebalo bi razmisliti o drugačijim formama poverenja u Književnost, koje se mogu otkriti u autopoetičkim iskazima pisaca visokog modernizma. Primera radi, u eseju „Džejms Džojns i savremenost” Herman Broh ovako je odredio zadatak umetnosti: „posebnom sudbinskom konstelacijom njoj je dodeljen zadatak da bude žižom anonimnih sila epohe, da ih okuplja u sebi, kao da je sama za sebe duh vremena, da unosi red u njihov kaos i da ih na taj način podređuje vlastitim ciljevima” (Broh, 1979: 142). Nije teško uočiti da za Broha poverenje u Književnost polazi od njene moći da oblikuje totalitet duha epohe.

Zatim, trebalo bi razmisliti o razlici između modernističkog poverenja u (moć) Književnost(i) i postmoderne metafore biblioteke shvaćene kao mesto izvira i uvira svih književnih tekstova. Čini se da *širina* postmodernog tekstualnog prostora, oličenog u metafori biblioteke, zamenjuje poverenje u *moć* Književnosti. Za moderniste književnost je bila instrument, za postmoderniste – stanje. Dalje, izostanak poetički ekspliciranog poverenja u moć Književnosti čini da postmoderna književnost počne da razotkriva nemoć književnosti, na isti način na koji je moderna poezija razotkrivala nemoć romantičarskih pesničkih mitova. Moderna poezija tako u centar svog interesovanja stavlja upravo biće poezije; postmoderna proza putem metafikcije čini isto.

Sumnja u moć književnosti zakonomerno dovodi i do sumnje u to da književnost *sama* može da odgovori na pitanja šta ona jeste ili šta treba da bude, šta znači i čemu služi. Krajnja konsekvencija jeste to da će odgovore na ova pitanja, u vremenu nakon gubitka poverenja u moć Književnosti, možda pružiti

drugi diskursi, a ne književni. Književnost napisana velikim početnim slovom još uvek polaže pravo na sopstvenu autonomiju; kada gubitak poverenja u nju veliko slovo pretvori u malo, onda će nedostatak poverenja moći da dovede u pitanje i njenu autonomiju.

Slobodan V. Vladušić

KIŠ AND ALBAHARI – A POETICAL DIFFERENCE

Summary

A comparative analysis of Kiš's novel *Peščanik* [*Hourglass*] and Albahari's novel *Cink* [*Tsing*] commences with a reference to the apparently similar theme of the two novels: they both deal with the role of the deceased father. The hypothesis is then formed that the two novels, despite their similar theme, are poetically different. To prove this hypothesis, an analysis is conducted of Kiš's modifications of the authentic father's letter, which ends the plot of *Peščanik*. In a statement by *Peščanik*'s protagonist, that "everything dwindles," the reader is confronted with both a universal claim and an autopoietic set problem: how to create a literary time frame in which everything dwindles? Kiš achieves this by trusting Literature. Kiš, much like Šklovski, believes that Literature has the power to convert recognition into the observation of an object. In the same manner, it has the power to keep and preserve continuity. As opposed to Kiš's trust in Literature, Albahari's work demonstrates a radical doubt of literature: the power of its form and the power to preserve continuity are in doubt. A result of this doubt is that fragments in *Cink*, unlike in *Peščanik*, are not marked by literary tradition. Likewise, while *Peščanik* accentuates the continuity between father and son, *Cink* subtly brings forward the doubt into such continuity. The expression of doubt in Albahari is the genre of metafiction. Finally, to the possibility is suggested that the difference between modern and postmodern poetics, among other things, can be understood as a difference between trust in literature and doubt of literature, which results in the appearance of the genre of metafiction.

Keywords: modernism, postmodernism, trust into literature, metafiction, poetics

LITERATURA

- Albahari, D. (2004). *Cink*. Beograd: Stubovi kulture.
- Babić, S. (2003). Koncept, pismo i komentari, *Letopis Matice srpske*, god. 179, knj. 472, sv. 1/2, 131–172. (štampano ćirilicom)
- Biti, V. (1997). *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bošković, D. (2004). *Islednik, svedok, priča*. Beograd: Plato.
- Broh, H. (1979). *Pesništvo i saznanje*. Niš: Gradina.

- Damjanov, S. (2012). *Šta to beše srpska postmoderna?*. Beograd: Službeni glasnik. (štampano ćirilicom)
- Kiš, D. (1992). *Peščanik*. Beograd: BIGZ.
- Kiš, D. (2000). *Eseji*. Novi Sad: Svetovi. (štampano ćirilicom)
- Šklovski, V. (1970). Umetnost kao postupak. U: Petrov, A. (ured.) (2007). *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta. 81–94.

ИНТЕРВЬУ

