

Izvorni naučni rad

UDK 821.163.4.09-32

Kimeta HAMIDOVIĆ (Novi Pazar)

Univerzitet u Novom Pazaru

kimeta.h@uninp.edu.rs

Snežana PASER-ILIĆ (Novi Pazar)

Državni univerzitet u Novom Pazaru

silic@np.ac.rs

KAKO SE PIŠE ISTORIJA U KNJIŽEVNOSTI: GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA DANILA KIŠA

Niska od sedam pripovedaka, zbirka *Grobnica za Borisa Davidoviča*, prvi put objavljena 1976. godine, provokativna u svoje vreme, nije prestala da privlači pažnju ni današnjih istraživača umetnosti reči. Pripovetke koje je čine nastale su na fonu istorije, srednjovekovne i prve polovine XX veka, onakve kakvom je pamte udžbenici i svedoci-savremenici. Bez obzira na koji se period odnose pojedinačne priče, zajednički imenitelj im je tema političke i verske obmane, izdaje i ubistava koja su počinjena u to ime. Kroz fiktivne priče koje su protkane istorijskim podacima i potkrepljene prisustvom istorijskih ličnosti (Eduar Erio npr.) pripovedač nastoji da oživi zaboravljenu istoriju, da podseti na milione stradalih, ugnjetenih i potlačenih, vodeći se stavom da zaboraviti znači prihvatiti zločin, preći ćutke preko zlodela jednog režima – mašinerije zla. Istorija književnosti je upamtila čitaoce/tumače ove proze koji su je čitali tragajući za izvorima, uticajima koje je Kiš tobože namerno plagirao. Ovaj rad predstavlja jedno od čitanja i tumačenja *Grobnice za Borisa Davidoviča* koje nastoji da istraži udeo dokumenata, kvazidokumenata te pišćeve imaginacije, polazeći od pretpostavke da prisustvo svega toga samo uvećava vrednost dela.

Ključne reči: *istorija, književnost, Grobnica za Borisa Davidoviča, tumačenje*

UVOD

Niska od sedam pripovedaka, zbirka *Grobnica za Borisa Davidovića*, prvi put je objavljena 1976. godine. Provokativna u svoje vreme, ona nije prestala da privlači pažnju ni današnjih istraživača umetnosti reči. Pripovetke koje je čine nastale su na fonu istorije, srednjovekovne i prve polovine XX veka, onakve kakvom je pamte udžbenici i svedoci-savremenici. Bez obzira na koji se period odnose pojedinačne pripovetke, zajednički imenitelj im je tema političke i verske obmane, izdaje i ubistava koja su počinjena u to ime. Neke od priča su napisane kao fiktivne biografije u kojima glavni likovi interaguju sa stvarnim ličnostima. Kroz fiktivne priče koje su protkane istorijskim podacima i potkrepljene prisustvom istorijskih ličnosti (Eduar Erio npr.) pripovedač nastoji da oživi zaboravljenu istoriju, da podseti na milione stradalih, ugnjetenih i potlačenih, vodeći se stavom da zaboraviti znači prihvatiti zločin, preći ćutke preko zlodela jednog režima – mašinerije zla. Kako bi sumnjičavog čitaoca uverio u tačnost istorije koju iznosi, pripovedač navodi datume, mesece, dane, pa čak u pojedinim slučajevima i sate i minute događaja, što predstavlja narativnu formulu preuzetu od Štajnera, „formulu(a) koja je svojstvena parafikcionim, istorijskim, historiografskim, novinarskim ili memoarskim tekstovima“ (Bošković, 2008: 101). Nizanje biografskih podataka takođe doprinosi tom cilju, kako bi opisani lik bio što stvarniji i uverljiviji. Ovde se ne smeju prenebregnuti ni autobiografski momenti iz piščevog života¹. Nastala na spoju činjenica i kvazičinjenica zbirka je proglašavana za plagijat (Jeremić, 1980), iako se u trenutku kada je ugledala svetlost dana koncepcija intertekstualnosti uveliko ustoličila. Jedan od pristalica ove koncepcije, Rolan Bart (esej *Smrt autora*, 1968) proglasio je književni tekst za „multidimenzionalni prostor“ (Beker, 1999: 199) na kome se mešaju raznovrsna pisanja, od kojih nijedno nije izvorno. Otuda se književni tekst obznanjuje kao „tkivo citata“ koji su izvedeni iz nepreglednog fonda kulture. Shodno tome, Bošković primećuje da iako Kiš koristi razne izvore, tumači ih i uvodi u svoje delo, on „(de)mistifikuje tuđe tekstove: svoja najdublja htenja Kišov tekst artikuliše sopstvenom samosvešću kao svešću o drugom“ (2008: 13). Piscu tada ostaje samo jedna funkcija, a „sastoji se u tome da meša pisanja, da jedno pisanje

¹ Danilo Kiš u svojoj autobiografiji (Kiš, 2007) piše da je, iako istina još uvek dete – bilo mu je devet godina kad su mu oca odveli u logor Aušvic – i sam bio svedok vremena koje je opisao u svom delu *Grobnica za Borisa Davidovića*. Sav taj užas rata odigrao se pred njegovim očima; proganjanje i nepravdu osetio je na svojoj koži. U četvrtoj godini roditelji su ga krstili kako bi ga spasili od režima koji je ubijao nedužne ljude samo zbog toga što su bili druge veroispovesti i politički neistomišljenici. Uzimajući sve to u obzir, ne možemo a da ne povežemo Kišovo delo, posebno njegovu povest u sedam poglavlja *Grobnica za Borisa Davidovića*, sa autorovim životom, prvenstveno detinjstvom i periodom adolescencije.

suočava s drugima, na takav način da nikada ne zastane ni na jednom od njih“ (Beker, 1999: 200). Time je svakom delu osporena autentičnost u smislu prvobitnosti, tačnije, postala je irelevantna. Na tragu Rolana Barta, Julija Kristeva (1978) izdvaja dva nivoa tumačenja dela (prvi nivo je horizontalni i povezuje autora i čitaoca teksta, dok drugi nivo povezuje tekst sa drugim tekstovima), tvrdeći da svaki tekst nastaje pod uticajem već postojećeg univerzuma diskursa. Dakle, u ključu intertekstualnosti, Kišovo delo ne može biti plagijat, za šta je svojevremeno optuživan.

Iako Kišov pripovedač koristi knjige i izvore koji mu prethode, njegovo vlastito pisanje se odvija tu i sada, pa on često koristi prezent. Otuda ga zaista možemo nazvati terminologijom intertekstualista – skriptorom. On se očito suzdržava od tzv. individualnog stajališta, i češće je vođen „čistom gestom zapisivanja“ (Beker, 1999: 199), nego opisivanja. Pripovedni genije (često u 1. licu množine) takođe jasno izbegava sveznajuću poziciju – onog koji poseduje najrelevantnije informacije o predmetu pisanja. Ulogu sveznajuće, objektivne instance, one u kojoj se sažimaju sva pisanja, on prepušta svojim budućim čitaocima. Svakom čitaocu otvoren je prostor da kreira sopstvenu interpretaciju dela, u zavisnosti od sopstvenog predznanja, književnog iskustva i sklonosti. Uklanjajući autora, Kiš vaskrsava čitaoca (izvorno ideja Rolana Barta) tretirajući ga kao instancu koja „razume svaku reč“ (Beker, 1999: 200). Čitalac postaje „onaj netko koji sadrži na jednom mjestu sve tragove od kojih se pisani tekst sastoji“ (isto: 201). Istorija književnosti je upamtila čitaoca/tumače ove proze koji su je čitali tragajući za izvorima, uticajima koje je Kiš tobože namerno plagirao. Ovo je jedno od čitanja i tumačenja *Grobnice za Borisa Davidoviča* koje nastoji da istraži udeo dokumenata, kvazidokumenata te pišćeve imaginacije, polazeći od pretpostavke da prisustvo svega toga samo uvećava vrednost dela.

Pisanje istorije kroz sedam pogavlja jedne povesti

Prva pripovetka u nizu, „Nož sa drškom od ružinog drveta“, nastala je tehnikom kolažiranja: Štajnerovi memoari, scene iz piščevog detinjstva, karakteristični motivi iz ranih Kišovih dela, kvaziizvori (novine). Početni impuls delu dali su memoari Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru*. Iz njih je „potekao“ tj. preuzet, „zanimljiv slučaj (je) mesar Miška“: poliglota, sa zadatkom da ubije devojkicu Jevrejku – tobožnjeg špijuna, po nalogu sekretara Komunističke partije. Prema navođenju Štajnera, autora znamenitih memoara, događaj je počinilac, tada već osuđenik, sam ispričao („Miška nam je pričao...“, (Delić, 1997: 324)). Na ovom mestu se čitaocu nenametljivo sugerise (pra) situacija poznata iz usmenih predanja da se verodostojnost onoga što ljudi „kažu“ ili „pričaju“ ne dovodi u pitanje, iako književno upućeni čitalac zna na koliku dozu faktografije može računati u žanrovima poput predanja i memoa-

ra. Kako bilo, pripovedač u prvoj rečenici nagoveštava priču koja je „istinita“, jer je „zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka“ (Kiš, 2000: 7), aludirajući ovde na pomenute Štajnerove memoare. Taman kada se učini da svoju priču piše „kopirajući“ dokument, tj. stranice Štajnerove knjige, mala razlika u imenu junaka – kod Kiša se zove Mikša, a kod Štajnera Miška – ta naizgled beznačajna metateza ukazuje izvežbanom čitalačkom oku da iskliznuće sa polja faktografije nije nimalo slučajno na ovom mestu. Ono je, naime, samo uvertira za odgovor na pitanje: otkud je i zbog čega baš Mikši poveren tako odgovoran i nesvakidašnji zadatak, odnosno „čast“ da baš on bude egzekutor (tobožnjeg) špijuna/špijunkte.

„Podobnost“ za povereni zadatak Mikša je stekao zahvaljujući događaju sa tvorom, koga je uhvatio u klopku i živog odrao na zaprepaštenje svog majstora, čija će se kletva koju je izrekao na počiniočev račun („Operite krv sa ruku i lica. I budite prokleti, her Miksat“ (isto)), obistiniti u daljem toku priče: Mikšu niko u mestu neće hteti da zaposli; krv na rukama obeležiće njegov naredni posao i zaključiti njegovu sudbinu. U ovoj sceni iščitavamo istorijsku ironiju: „dobar glas“ i podobnost u totalitarnim režimima (ovde: staljinizam) stiču se bezumnim i krajnje nečovečnim postupcima. Iako ovoj epizodi nema traga u Štajnerovoj knjizi, njeno uporište tumači su uočili (Delić, 1997: 329) u Kišovoj uspomeni iz detinjstva, koja se odigrala u Bakši. Dakle, motivacija postupka književnog junaka (ni) ovoga puta nije ostala bez oslonca u stvarnosti.

Konačno, samo ubistvo devojke odvijalo se po Štajnerovim memoarima,² što pripovedač eksplicira izjavom da: „dokumenta kojima se služimo govore strašnim jezikom činjenica“ (Kiš, 2000: 13). Skriptor/zapisivač i kompilator izvora (i ujedno pripovedni glas), epilog ubistva koji je dospao u javnost daje u formi parafraze (tobožnjeg) policijskog izveštaja („oglas što ga je češka policija objavila u listu *Hlasatel policejní*“ (Kiš, 2000: 15)). Budući da list nije datiran i da je izostao verni citat, na ovaj tekst možemo gledati kao na izmišljeni dokument, čija je funkcija ipak bila da ostavi utisak „potpuno istinite i dokumentovane priče“ (Delić, 1997: 331). Samo Mikšino priznanje da je ubio „po partijskoj dužnosti“ (Kiš, 2000: 18) utemeljeno je u Štajnerovoj knjizi: „Miška se branio da je ubio po partijskom zadatku“ (prema Delić, 1997: 325), a nastavak priznanja, u zanosu pred slikom nasmešenog vođe, plod je piščeve imaginacije. Na kraju dželat završava kao i njegove žrtve, što se čini kao jedino mogući kraj života obeleženog zločinom i partijskim fanatizmom, imajući u vidu da Mikša ubija „zato što mu je tako naređeno“ (Pantić, 1998: 59), a ne iz sopstvenih uverenja i pobuda.

² Uporedi izvod iz dela u: Delić, 1997: 324–325.

Priča „Krmača koja proždire svoj okot“ takođe se iščitava kao palimpsestni spoj stvarnih i fiktivnih dokumenata. Osnovni događaj preuzet je iz Štajnerove monografije (videti u Delić, 1997: 332), a proširen je i vanknjiževnim izvorima – tobožnjim fotografijama³. Junak priče Gould Verskojls, stručnjak za radio-stanice, veran svojim republikanskim idealima, strada zbog neoprezno izgovorene reči, tačnije zbog ukazivanja komandiru na špijuna, u njegovom prisustvu. Na kraju biva optužen da je engleski špijun, premda je on taj koji je ukazao na špijuniranje.

Početak priče je u znaku prikaza Irske, junakove otadžbine. Deskripcije su pod navodnicima, čime se čitaocu ukazuje na prisustvo tuđeg teksta neimenovanog autora. U ovom postupku krije se Kišovo vešto uplitanje tzv. poluskrivenih citata; „on citira stvarnost literature i simbolizuje literaturu stvarnosti“ (Pantić, 1998: 60) zbog čega ga neki kritičari nazivaju citatnim i autocitatnim piscem. Ta prva poglavlja ispričavana su u množinskom („Mi“) subjektu i sugerišu čitaocu da dokumenta koja citira ili parafrazira pripovedni glas mogu biti dostupna i proverljiva ne samo njemu, nego i čitaocu, dakle, svima koji učestvuju u magiji doživljavanja pripovetke. Trenutak kada „pređe“ na manje pouzdane izvore, pripovedač signalizira sa: „pouzdanost dokumenta, (...), ovde za trenutak prestaje“ (Kiš, 2000: 23), i priču nastavlja opisom dveju fotografija na kojima se sam ili sa grupom saboraca nalazi i junak priče. Umesto literarnih, pripovedač se poziva na neliterarne izvore, koje i sam tobože tretira kao manje pouzdane od dokumenata koji govore egzaktno, rečima. Čini se da je „neopuzdanost“ (ili bar u nedovoljnoj meri pouzdanost) fotografija poslužila kao odličan uvod za dalje pripovedanje, koje je bez uporišta u dokumentima, plod piščeve imaginacije, tačnije, kako stoji u podnaslovu: „Oprezno domišljanje“. Ovo domišljanje plod je čiste piščeve imaginacije i biće obeleženo pripovedanjem u prvom licu jednine („Vidim Verskojlsa, (...) Vidim ga“ (Kiš, 2000: 24)), čime Kiš eksplicira promenu pripovedne tehnike od činjenične u krajnje subjektivnu, od objektivnog „Mi“ ka subjektivnom „Ja“. Raport kod komandanta u kome Verskojls izriče sumnju da neko odaje informacije, gledajući pri tome „podozrivo“ u zamenika komandanta, ispričevan je jezgrovito, bez ikakvih pozivanja ili aludiranja na izvore, gramatički bezlično, kao da drugačije i nije moglo da se desi u stvarnosti, iako tumači u ovoj epizodi vide vrhunski otklon od Štajnerove knjige (v. Delić, 1997: 337).

Podatak o smrti junaka „belodano“ je iščitao iz spomen-knjige pod nazivom *Ireland to Spain*. U njoj je ime Goulda Verskojlsa „pogrešno (je) zavedeno“ (Kiš 2000: 33) među poginulima u bici koja se odigrala jula 1937. godine,

³ Pored Štajnera, kao tekstovi-uzori poslužili su mu Borhesove *Maštarije*, kao i *Džejs Džojls*, autora Žana Perija (Bošković, 2008: 113).

pored čega stoji verodostojan podatak da je on umoren novembra 1945, posle neuspelog pokušaja bekstva. Tako ga je knjiga koja beleži živote i smrti ratnih veterana proglasila mrtvim „nekih osam godina pre svoje stvarne smrti“ (isto). Ova ironija istorije, tačnije igra datumima, čini se nije sasvim slučajna, već je rezultanta Kišovog pripovedačkog majstorstva: čuvena bitka u kojoj je Verskojls navodno poginuo odigrala se jula 1937. godine, iste godine u kojoj se tri meseca ranije Gould naivno izleteo na raportu kod komandanta, i samo mesec nakon toga na prevaru odveden u zatočeništvo (epizoda o noćnom odvođenju junaka da popravi navodno pokvarenu radio-stanicu). Uistinu, to jeste bila godina „smrti“ junaka, budući da je preostalih osam godina života (od 1937. do 1945) proveo u logoru iščekujući sigurnu smrt.

U osnovi pripovetke „Mehanički lavovi“ je tema višestrukih i lančanih preobražaja: crkve u pivaru i potom farsičnu pozornicu; staljiniste u lažnog sveštenika i budućeg robijaša. U burlesknom zamahu pretvorena u pivaru, Sveta Sofija Kijevska nadalje biva detronizovana u pozornicu na kojoj Čeljustnikov⁴, glavni junak priče, po naredbi vlasti, izvodi „predstavu“ molitve preobukavši se u sveštenika, pred lažnim vernicima – kao vrhunac licemerja i lažnog morala vlasti – pred važnom ličnošću Eduardom Erioom, da bi time poslao svetu iskrivljenu sliku Staljinove Rusije. Predstava u crkvi je još jedan u nizu trikova kojima su se tadašnje vlasti služile. Izglobljen je u priči odnos „prvog“ i „drugog“ glavnog junaka, ako tako možemo imenovati Čeljustnikova i Erioa. Mesto glavnog junaka pripalo je istorijski nepotvrđenoj ličnosti, dok je uvaženi građanin, „jedina istorijska ličnost u ovoj priči“, Eduard Erio, prema oceni samog pripovedača u njoj zauzeo „možda nedovoljno značajno mesto“ (Kiš, 2000: 34). Ovde iščitavamo naratorov stav da iako inicijalna, sama istorija nije dovoljna građa za književnost, tačnije neodostatna je, ako se ne propusti kroz prizmu fikcije. Konačno, Erio kao pisac, političar, muzikolog, gradonačelnik Liona, poseduje svoje mesto u „svakoj iole pristojnijoj enciklopediji“ (isto). Sam pripovedač višestruko potvrđuje njegovo građansko postojanje navodima u dvema fusnotama: prva sadrži selektivnu bibliografiju Eriovih naslova, druga je izvod iz „Monda“. O Čeljustnikovu postoje „protivurečna“, „možda i nevažna“, uz to usmena svedočenja (isto: 36), koja pri tom, „odišu izvesnom sumnjom i nepouzdanošću“ (isto), kao što je i on sam nepouzdan pripovedač.

Ipak, narator/skriptor nalazi da je Čeljustnikova priča o Eriou „ma koliko izgledala kao plod fantazije, vredna da se zabeleži“ (Kiš, 2000: 36). Skrip-

⁴ Lik Čeljustnikova se pominje u prethodnoj priči, s tim što u ovoj priči iz sporednog lika biva promovisan u glavnog lika, te se tako postiže povezanost priče u jednu celinu i ujedno ispisuje „zajednička povest o možda najvećoj istorijskoj, pa i književnoj temi XX veka, temi ideološke i diktatorske zaslepljenosti ljudi-zveri“ (Pantić, 1998: 61–62).

tor nastavlja: „i ja to činim, ovde dakle zato što u njenu verodostojnost teško može da se posumnja“ (isto). Priča o Čeljustnikovu (kod Štajnera: Žamoidi) – postoji u Štajnerovoj memoarskoj belešci (prema Delić, 1997: 340). Tu na momenat iza skriptora, kompilatora dokumenata, izranja glas Kiša-pripovedača koji iznova eksplicira svoju poetiku: „nisam mogao da se lišim zadovoljstva pripovedanja koje daje piscu varljivu ideju da stvara svet i, dakle, kako se to veli, da ga menja“ (Kiš, 2000: 37). Tako je Čeljustnikov (samo književni) lik stvoren po obličju Žamoide iz Štajnerovih *7000 dana u Sibiru*; svog fiktivnog junaka pripovedač je stvorio po obličju stvarne ličnosti. Konačno, pripovedačev svakako ironičan komentar da pisac ima moć tvorca sveta i onog koji ga može menjati ide u prilog stavu da je fikcija i uverljiva kvazičinjenica podatnija za književnu obradu od istorijski posvedočenog podatka. Otuda je Čeljustnikov – antijunak, falsifikator, višestruki glumac, ljubavnik žene svog nadređenog – značajniji i veći književni junak od Erioa.

Četvrta pripovetka pod naslovom „Magijsko kruženje karata“ daje opis stanja u logorima tog vremena, nazvanog „zlatno doba zločinaca“ (Kiš, 2000: 63). Reč je o istorijskom periodu posle Drugog svetskog rata, kada je organizovani kriminal u Rusiji svoj puni zamah dobio u zatvorima i gulazima SSSR-a. Kiš upoznaje čitaoca sa tamošnjom pervertiranom slikom sveta u kojoj su ugledni pojedinci, „negdašnji gospodari“ a potonji „politički“ postajali sluge razbojnika i lopova, potonjih „socijalno bliskih“ (isto: 72). Analogno muškarcima, nekadašnje „gospodarice pravde, ministarke i sudije“ postajale su ljubavnice i robinje onih kojima su nekada sudile. „Politički“ inače vrhunski lekar Taube mogao je samo biti usputna žrtva, moneta za potkusurivanje „socijalno bliskih“, kao što su bili Segidulin i Koršunidze, prepoznatljiv i po svojim nadimcima i tetovažama – Majmun i Orao. Uz njih, svet logorskog visokog kriminala upotpunjuju podvodači, špijuni, doušnici koji uslužuju i vlast i kriminalce, već prema potrebi.

Priča prati doktora Taubea, hirurga, autora revolucionarnih testova, emigranta, družbenika Novskog u vreme studija u Beču, robijaša. Konačno, označenog za odstrel⁵ jer je svojom stručnošću spasio Segidulina, opakog robijaša i bivšeg pahana, od samosakaćenja u radnom logoru. Zbog učinjene „usluge“, Segidulin obećava da će mu prerezati grkljan. Taube je zapravo žrtva jedne partije karata između dvojice pahana, bivšeg – Segidulina i aktuelnog – Koršunidzea, iz koje gubitnik izlazi sa imperativom da ga ubije.

Posvećena Karlu Štajneru, i ova pripovetka „transponuje jednu uopšte-nu Štajnerovu zabilješku sa 128. strane njegove slavne knjige na kojoj se ne spominju igrači ni žrtve“ (Delić, 1997: 349). Podatke o Taubeovom dolasku u

⁵ O simboličkim i predodređenostima njegove sudbine prezimenom videti u Delić, 1997: 349.

Moskvu narator navodi prema (tobožnjim) zapisima njegovog biografa i poznanika iz emigrantskih dana, dr Tomaša Ungvara. Kao drugi izvor o Taubeovom životu u Moskvi navodi svedočenje „već pomenutog K. Š.-a“ (pomenutog u posveti), sa kojim je doktor nekoliko meseci bio u logoru. Nakon što je s dve strane potvrdio autentičnost svog pripovedanja, narator diskretno (mada ne i nenamerno) usmerava čitaoca kom izvoru treba da veruje, jer ga i sam smatra verodostojnijim. Konačno, kao treći izvor od koga saznajemo o naličju hazardnih igara (kako funkcionišu i čemu služe), koje se u funkciji tobožnje zabave praktikuju među „socijalni bliskim“ u logorima, pripovedač navodi zapis Taraščenko, koji je zavređeo da mu se veruje jer je navodno posmatrao kockanje kriminalaca „tokom svog desetogodišnjeg boravka u raznim predelima potonulog sveta“ (Kiš, 2000: 74). Dakle, kolažiranjem zapisa tobožnjih biografa i svedoka, njihovim kalemljenjem na opšte poznate činjenice iz istorije kriminalnih struktura SSSR-a, nastala je i ova pripovetka.

Odgovor na pitanje *Kako se piše istorija u književnosti?* Kiš nam naj-sadržajnije daje u najobimnijoj pripovesti, tačnije onoj po kojoj zbirka nosi naslov *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Da se istorijska faksija piše na osnovu stvarnih i fiktivnih dokumenata (gde fiktivna poprimaju težinu stvarnih), eksplicira nam sastavljač ove priče. Ne nazivamo ga slučajno sastavljačem, jer su dokumenta kojima se on služio u prikazivanju biografije svog znamenitog junaka toliko brojna da brojnošću nadilaze sve prethodne i potonje pripovetke ove zbirke. Navešćemo samo neka od njih: Granatova enciklopedija „velikana i pratilaca revolucije“ i njen aneks, kao i Hoptov komentar pomenute Enciklopedije, koji ga nisu ni zabeležili; zatim „hronike revolucije“ koje su ga istina „zabeležile“ kao „ličnost bez lica i bez glasa“ (Kiš, 2000: 84). Zajedničko pomenutim izvorima je minus-prisustvo Novskog kao čoveka koji je imao svoju fizionomiju, bez koje – činjenica je – nema ljudskog bića. Otuda na tom mestu u priči aluzija na kenotafe, grobnice bez tela, kakva će odista biti Davidovičeva grobnica, sudeći po njegovoj smrti utapanjem u vrelo olovo. Pletenje stvarne biografije oko (ne)stvarnog junaka nastavlja se navođenjem nepouzdanog podatka iz policijskog arhiva o njegovom datumu rođenja; dva oprečna svedočenja „žene iz visokog društva“ (kao da je visoko poreklo zalog pouzdanosti osobe), prema kojima je Novski, Zemljanikov u to vreme, najpre bio inženjer, a za par dana viđen na ulici kao robijaš. Nižu se iskazi „tri svedoka“, podaci iz arhiva Orhane koje je „ukrao ambasador Malakov“, te su zbog toga otkriveni posle dvadesetak godina, sve do pripovedačevog (pripovedač u množini, „mi“) dvostrukog komentara o izvorima: s jedne strane da njima „neće(mo) opterećivati čitaoca“, a s druge strane, iskazuje nameru da mu želi produžiti „prijatno“ i „lažno zadovoljstvo“ da se priča može izjednačiti sa „moći fantazije“ (Kiš, 2000: 93). Dakle, pripovedač sugeriše čitaocu

autentičnost ispričanog. Na momente to nonšalantno i preko mere obimno navođenje izvora prelazi u spoj suprotnosti, gotovo poigravanje: o trenutnoj živčanoj krizi u koju je zapao Novski ukrštaju se svedočenja Levina, „jednog od članova Internacionale“ i saučesničko ćutanje Zinaide Majsner, buduće supruge Novskog. Lanac dokumentarnosti nastavlja se takođe dvosmernim svedočenjem o Majsnerovoj: izvesnog Lava Mikulina, „koji je imao nesreću da se zagleda u nju“ i izvesnog Olinskog, „koji se u svojim sećanjima pokazao objektivnijim od raspevanog Mikulina“ (isto: 97–99). Posleponoćno hapšenje i početak istrage Novskog opisani su „po pouzdanom svedočenju njegove sestre“ (isto: 102). Iz istog izvora saznajemo i o mučnoj borbi koja se vodila između islednika Fedjukina i nepokolebljivog revolucionara Davidoviča: o izopačenim metodama istražitelja, o tome kako se slamaju najjači, o ubijanjima nedužnih mladića pred njegovim očima ne bi li poklekao, o metodi razaranja „savršene biografije revolucionara“, prekranja optužnice, pokušaja samoubistva Novskog. U fusnoti se navodi odlomak iz memoara Fedjukina pod naslovom „Drugi front“, u kome umesto podataka značajnih za ovu povest, pripovedač navodi tanane opise prirode viđene očima ovog beskrupuloznog krvnika. Čitalac je suočen sa još jednim paradoksom: istražitelj, inače izopačeni zločinac, zapravo je lirik u duši. Oko slučaja Novski roje se izjave lažljivih i nepouzdanih svedoka (alkoholisanog Paresijana, plašljivog i lakovernog Fedjukina), ili pak optuženika kao što su „izvesni Snaserev“ i Kaurin, sve do tvrdnji emigrantske štampe. Kraj povesti o Novskom „potiče od Karla Fridrihoviča“ (igra prezimenom Štajner, *7000 dana u Sibiru*, str. 201, gde se govori o smrti izvesnog Podolskog, prema Delić, 1997: 354), ako ljudi takvog formata uopšte umiru, što je dovela u pitanje vest objavljena dvadesetak godina kasnije u *Tajmsu*. Cilj pripovedača je ostvaren: biografija Novskog je u potpunosti „pokrivena“ dokumentima, svejedno stvarnim ili fiktivnim, od postojećih ili nepostojećih autora, a Boris Davidovič „svoj svojoj fiktivnosti uprkos“, postaje „istorijski utemeljen lik, sastavljen kao sinteza najmanje triju životnih sudbina o kojima postoje istorijska svedočenja“ (Delić, 1997: 354).

Pripovetka „Psi i knjige“ ovaploćenje je Igltonovog stava o sistemu kao svemoćnoj, postojanoj mašineriji koja se ne može uništiti, već kroz istoriju samo prelazi iz jednog u drugi oblik. Sličan stav iznosi i Pantić u svojoj kritici Kišove proze, gde smatra da je ova pripovetka samo još jedna u nizu potvrda Kišove teze „o postojanosti zla i o istoriji kao velikoj, krvavoj drami koja se odvija smenom različitih oblika represije“ (Pantić, 1998: 70). Postmodernisti smatraju da je istorija slučajna, promenljiva i diskontinuirana, ali Iglton razbija tu iluziju tvrdnjom da je „istorija (je), za veliku većinu ljudi koji su živeli i umrli, priča o neprestanom radu i potčinjenosti, o patnji i ponižavanju“ (Iglton, 1997: 74). Slučaj Baruha Davida Nojmana, verskog konvertita – najpre

pod prinudom, a potom iz iskrenog ubeđenja, poprimio je dimenzije „slučaja“ tek kada je dospao do „budnih ušiju“ biskupa Žaka od Pamijera. Tako se već na početku priče provlači više puta u zbirci ekspliciran stav da su u mutnim vremenima potkizivači najpouzdaniji imaoci i prenosioci informacija. Naravno, budni čuvari i zaštitnici totalitarnog poretka, bio on svetovne ili duhovne orijentacije, imaju oprobane metode za njegovo očuvanje: David Nojman biva priveden u „biskupskoj Velikoj sobi koja se otvara levim krilom na *sobu za mučenje*“, čija je namena „*za spas duše čovečije*“ (Kiš, 2000:126, kurziv autora). Istraga koja se sprovodi nad Nojmanom funkiconiše po viševekovnom principu: stradalnik se pita da li je validno delo koje je učinio pod pretnjom smrti („upitah ih da li je valjano krštenje koje je obavljeno bez želje i protiv volje onog kojeg su krstili i da li vredi vera koja je prihvaćena iz gola straha za život“ (Kiš, 2000: 130)), dok se zločinci vode logikom „da nikakva greha nisu počinili, no su samo hteli da osвете Hristovu krv koja vapije za osvetom do neba“ (isto: 131). Slična tome je licemerna izjava Pastijera, koji su nakon pokolja „nad sto pedeset i dva Jevrejina svakojakog uzrasta“ (isto: 130), perući ruke izjavili da su to počinili u Hristovo ime.

Tok istrage, tačnije lomljenja optuženika, isti je kao kod Novskog⁶. Sve to vodilo je apsurdno da je u toku jedne noći – dok su ga sprovodili ulicama – Nojman „promenio“ više puta religijsko uverenje, u zavisnosti od toga šta su ostrašćeni sagovornici od njega očekivali da čuju. Na kraju saslušanja, Nojman se „pokoleba“ i „odriče jevrejske vere“, priznajući da je svoje priznanje učinio „odmah pošto je oslobođen muka“, a to istog dana uveče i potvrdio „a da nije bio odveden u sobu za mučenje“ (isto: 133). Ironija sudbine B. Davidoviča Novskog se ponovila u slučaju B. Davida Nojmana: da se sloboda izbora pojedinca dovodi u dodir sa fizičkim i psihičkim represalijama režima, kao i da su „sve priče o zlu samo (su) istorijske verzije Jedne Priče o Zlu“ (Pantić, 1998:72).

Kiš se na kraju priče, u *Napomeni*, oglašava kao autorski pripovedač da zaključi prirodu šestovekovne veze koja spaja ove dve priče metaforom o cikličnom kretanju vremena: „‘Ko je video sadašnjost, video je sve: ono što se dogodilo u najdavnijoj prošlosti i ono što će se zbiti u budućnosti’ (Mark-Aurelije, *Misli*, knj. VI, 37)“ citirano u Kiš, 2000: 144. Otuda ne čudi što je nesrećni junak, u Davidovičevom stilu, po jednim izvorima izdahnuo na mukama, a po drugima spaljen na lomači dvadeset godina kasnije. Istorijska vertikala je uspostavljena po principu *nihil sub sole novum*. U *Napomeni* je minuciozno izložena i autentičnost ove pripovetke, tačnije njena izvornost. Ovaj dodatak je autopoetične prirode i Kiš, koji se u toku razvijanja priče na

⁶ O detaljnoj korespondenciji ove priče sa „Grobnicom za B. D.“ v. u Deliće 1997: 362–370.

par mesta u fusnotama deklarirše kao *translator*, obznanjuje u njemu poreklo originalnog teksta, koji je preveo i „izvršio samo neznatna skraćanja“ (Kiš, 2000: 143). Naime, on za tekst koji je u osnovi njegove pripovetke kaže da je „slučajno“ i „iznenadno otkriven“, u vreme kada je završavao povest pod naslovom *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Rukopis tog teksta izvorno pripada Žaku Furnijeu, inkvizitoru i budućem papi koji je zavodio svedočenja i priznanja data pred njegovim tribunalom 1330. godine, a među njima i isledjivanje Baruha Nojmana. Rukopis se čuva u Vatikanskoj biblioteci pod rednim brojem 4030. Priča tj. „prevod“ pisana je na osnovu znatno mlađe francuske i nemačke verzije tog teksta, iz 1890. godine. Dakle, Kiš je obelodanio da je njegova priča jedna od vernih interpretacija zapisnika iz 14. veka, te da pored književne poseduje i istorijsku vrednost. Budući takva, nakon njenog poslednjeg reda, u svesti čitaoca kao eho odzvanjaju reči Marka Aurelija da je suviše pitati se šta možemo očekivati od budućnosti, ako znamo da se između nje, sadašnjosti i prošlosti povlači jasna analogija.

„Vijenac priča“ (Delić, 1997: 374) Kiš završava sedmom po redu pričom „Kratka biografija A. A. Darmolatova (1892–1968)“. Iako nagoveštena kao kratka, premda njen vlasnik zapravo nije zanemarljivo malo živeo, ova biografija ima sve hronološke elemente: detinjstvo, zrelo životno doba junaka, bolovanje i smrt. Darmolatov je pesnik, „prve i najbolje zbirke“ koja nosi (apsurdni) naslov „Rude i kristali“. Neočekivano je da u njoj „nema ni pravog žara, ni pravog majstorstva, ni iskrenih osećanja, pa ni izrazito slabih mesta“ (Kiš, 2000: 147). Sve te negacije pozitivnih, ali i poslednjeg negativnog kvalifikativa, o pesnikovoj najboljoj zbirci napisao je u časopisu *Reč* anonimni prikazivač. Ako njega, iako bezimenog, ubrojimo u validne izvore o ovome pesniku, uočavamo da i naredni izvor imenovan kao Makovski (i radi uverljivosti dva puta pomenut) „isklizava“ iz uobičajenog citiranja, jer ne znamo naslov dela i godinu kada je ostavio svoj zapis o Darmolatovu. Ako je čitalac na putu da posumnja u uverljivost podataka o Darmolatovu, ova priča, tačnije pripovedač, vraća ga na put činjenica pozivajući se na junakovu poeziju koja „pruža obilje empirijskih (pesničkih) činjenica“ (Kiš, 2000: 147). Potom se nižu motivi iz privatnog života pesnika koji su postali osnov sveukupnog njegovog opusa. Dovođenje pesnika u „relaciju“ sa B. D. Novskim je još jedan detalj u nizu koji vraća čitaocu veru u istinitost biografije, jer veza između pesnika i vlasti je istorijska činjenica u svim zemljama. Pogotovu ako se uzme u obzir opasnost koja može proisteći iz te veze, a upravo je sustigla i Darmolatova: kada je moćni zaštitnik Novski pao u nemilost, sa sobom je povukao i svog štićenika. Naime, dva dana posle hapšenja Novskog, Darmolatov je dobio posleponoćni poziv u kome je sa druge strane žice odzvanjala „samo stravična tišina koja ledi krv u žilama“ (Kiš, 2000: 151). Da je nakon toga pesnika

zahvatila „psihološka čuma“, da je bio opsednut manijom gonjenja od koje se morao lečiti, sasvim je moguće jer su u takvo stanje dospevali mnogi u doba staljinističkog režima. Način na koji se oprostio od Mandeljštama i njegove supruge, groteskno-ironičan („u smešnim jahaćim čakširama i sa malecnim dečjim bičem u ruci“ (Kiš, 2000: 153)) i njegov pokušaj da se na jubilej *Gorskog vijenca* 1947. godine, uprkos crvenoj svilenom vrpici, ustoliči u „Njegoševu golemu stolicu“, znak su devijantnosti ne samo junaka, nego i cele priče. Naime, iako pažljivo dokumentovana, potkrepljivana izvorima, priča donosi lik „velikog pesnika“ koji sa takvim manirima ne može biti niti „veliki“ niti „junak“ priče već antijunak (Kiš ga pri kraju naziva „pesnikom-samozvancem“). Ne može biti ni stvaralac sa kredibilitetom, jer je pesnik samo jedne zbirke, i to prve i nevelike. Budući takav, on u istoriji nije ni postojao, već je fikcija u kojoj se iščitavaju imena Kišovih protivnika. Na kraju, oboleo od elefantijaze mošnji, postaje „medicinski fenomen“, i kao takav ovekovečen u udžbenicima sa tom temom. Iza ovog podatka o genitalijama sada već očito fiktivnog junaka tumači (Delić, 1997: 374) iščitavaju aluziju na sve umetnički neplodne Kišove oponente i protivnike koji su mu osporavali autentičnost čitave zbirke, pokrenuvši time jednu od žučnijih književnih polemika XX veka.

Tako je od elemenata sopstvene stvarnosti, pothranjene (tobožnjim) izvorima i vezama sa junacima prethodnih novela, Kiš kreirao protip svojih protivnika. Istovremeno je načinio još jednu „varijantu“ izmišljene priče, oslonjene na dokumenta, smeštene u autentično istorijsko vreme i okružene stvarnim ličnostima. Još jednom je pokazao da u književnosti „izmišljena istina“ može biti jednako uverljiva kao i „istorijska istina“. Konačno, iznova se potvrdilo načelo da je književnost „uzvišena laž istinita u pojedinostima“⁷.

ZAKLJUČAK

Ispisujući istoriju kroz sedam poglavlja zajedničke povesti, obeleženih patnjom i stradanjima pojedinaca koji su se borili za sopstvene ideale, Kiš nam prikazuje većitu patnju na koju je osuđeno čitavo čovečanstvo, koje je od samih početaka pa sve do današnjih dana ugnjetavano i tlačeno od raznih oblika vlasti i svetskih moćnika. Imajući to u vidu, otvaraju se brojna pitanja kada je u pitanju pisanje istorije i uopšte faktografije u književnosti. Da li su istorijski podaci zaista činjenice – fakat, ili su fiktivne, ili su i jedno i drugo? Gde prestaje granica između činjeničnog i fiktivnog stanja? Da li je to uopšte bitno za književnost?⁸

⁷ O ovom postulat realiste Onore de Balzaka („Predgovor ljudskoj komediji“) videti u: O realizmu, prir. Sveta Lukić, Beograd, Prosveta, 1968, str. 29–42.

⁸ Autori ovog teksta smatraju da je ovo pitanje u današnjoj književnosti irelevantno. Svo-

Iz svega gorenavedenog možemo zaključiti da se Kišova *Grobnica* čita kao tekst palimpsestne prirode. Pišući na već gotovom tekstu iz tradicije, citirajući ga ili interpretirajući u pravcu slobodnih asocijacija, Kiš ga zapravo re-interpretira, širi njegovo značenje, i ono što je bitno – nimalo ga ne izneverava u smislu istorijske verovatnosti. Konačno, književna dela se na taj način nadovezuju na prethodna, služeći se pojmom intertekstualnosti kao legitimnim postupkom koji se u književnosti koristio od davnina, a u Kišovom delu dostiže svoj vrhunac. Otuda potiče shvatanje današnjih proučavalaca književnosti da svi savremeni pisci pišu jednu zajedničku, univerzalnu priču. Onda je razumljivo da su tekstovi prethodnika, pored piščevog ličnog iskustva i spisateljske fikcije ušli u „korpus“ koji čini podtekst Kišove svete pripovesti. Kišova *Grobnica za Borisa Davidoviča* se tako našla na polju intertekstova, gde se dokumenti „istorije, fikcije i parafikcije prožimaju“ slivaju u novi tekst koji ne postoji nezavisno po sebi, nego „svoje značenje formira isključivo kao delo velikog diskurzivnog koda“ (Bošković, 2008: 13).

LITERATURA

- Beker, M. (1999). *Suvremene knjižene teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bošković, D. (2008). *Tekstualno (ne)svesno Grobnice za Borisa Davidoviča*. Beograd: Službeni glasnik.
- Delić, J. (1997). *Kroz prozu Danila Kiša*. Beograd: BIGZ.
- Iglton, T. (1997). *Iluzije postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi.
- Jeremić, D. (1980). *Narcis bez lica*. Beograd: Nolit.
- Kiš, D. (2000). *Grobnica za Borisa Davidoviča. Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*. Sarajevo: Svetlost.
- Kiš, D. (2007). *Život, literatura*. Beograd: Prosveta.
- Kristeva, J. (1978). *Séméiotikè*. Paris: Seuil.
- Lešić, Z. (2010). *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik.
- Lukić, S. (1968). *O realizmu*. Beograd: Prosveta.
- Pantić, M. (1998). *Kiš*. Novi Sad: Svetovi.

je viđenje potkrepljuju Lešićevim stavom o suštini naratologije: „Naratologija proučava narativne tekstove. A narativni tekst je tekst u kojem neko nekome priča o jednom ili više događaja koji mogu biti stvarni ili fiktionalni. Sa stanovišta naratologije, dakle, nema bitne razlike između istorije i fikcije“ (Lešić, 2010: 269).

**KIMETA HAMIDOVIĆ &
SNEŽANA PASER-ILIĆ**

**HOW TO WRITE HISTORY IN LITERATURE:
A TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH BY DANILO KIŠ**

The book *A Tomb for Boris Davidovich*, a collection of mutually interdependent short stories, first published in 1967, controversial in its time, has not ceased to provoke attention of the contemporary researchers. The short stories were built on historical grounds, written in the light of medieval history and history of the first half of the 20th century, the one reconstructed from the textbooks and from the memories of its contemporaries. Regardless of the period each of the short stories is related to, the theme of political and religious delusion, betrayals and murders represents their common denominator. By means of fictional stories intertwined with historical data and supported with presence of historical figures (e.g. Eduar Erio), the narrator seeks to revive the forgotten history, to remind the world about millions of sufferers, the oppressed and tyrannized, having in mind that to forget the crime means to accept it, to remain silent in the face of misdeeds of a regime – the machinery of evil. Throughout the history of literature readers/interpreters of Kiš's fiction embarked on the task of finding its sources and influences that Kiš allegedly plagiarized on purpose. This paper represents one of the readings and interpretations of *A Tomb for Boris Davidovich*, seeking to investigate the role of documents, quasi documents, accompanied with the writer's imagination, starting with the hypothesis that all the abovementioned contribute the enhancement of the book's value.

Keywords: history, literature, *A Tomb for Boris Davidovich*, reading/interpretation