

# **O KULTURALNOM PAMĆENJU U DJELU DANILA KIŠA**

**Dissertation**

**Zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie**

**an der Universität Konstanz**

**Geisteswissenschaftliche Sektion, Fachbereich Literaturwissenschaft**

**an der Universität Konstanz**

**Vorgelegt von Davor Beganović**

**Tag der mündlichen Prüfung: 16.2.2005**

**Referentin: Prof. Dr. Renate Lachmann**

**Referent: Prof. Dr. Jurij Murašov**

## *Inhaltsverzeichnis*

<b>Uvod</b>	3
<b>Predgovor</b>	
<i>Istina i stvarnost u proučavanju povijesti</i>	16
<b>Problem identiteta u ranim romanima Danila Kiša</b>	
1. <i>Izvori individualnog identiteta: Mansarda</i>	37
2. <i>Tragovi kolektivnog identiteta: Psalam 44</i>	56
<b>Reducirana fantastika</b>	74
1. <i>Transparentna fantastika</i>	76
2. <i>Karnevalizirana fantastika</i>	89
3. <i>Dokument kao logofantazam</i>	102
<b>Peščanik – Roman o traumi Holokausta</b>	112
<b>Gulag i staljinistički totalitarizam u <i>Grobnici za Borisa Davidoviča</i></b>	144
<b>Jugoslavenska varijanta staljinizma: <i>Goli otok</i> i <i>Goli život</i></b>	168
<b>Bibliografija</b>	189
<b>Zusammenfassung</b>	199

## UVOD

Danilo Kiš, jugoslavenski spisatelj crnogorsko-židovskoga podrijetla, rođen je 1935. godine u Subotici. Biografija mu je od ranoga djetinjstva obilježena tragikom kakva u doba njegova sazrijevanja nije bila nikakva rijetkost. Otac, mađarski Židov, mu je 1942. odvojen od obitelji i prognan u geto, da bi 1944. bio deportiran u Auschwitz, a samoga je Kiša od te sudbine spasilo pravovremeno krštenje u ortodoksnu vjeru. Vrijeme selidbe i progona za njega se, privremeno, završilo 1947. kada je obitelj repatrirana u Crnu Goru. Njegov je lutalački nemir prividno smirenje pronašao u šezdesetim godinama, da bi ga književno-politička afera prouzročena objavljivanjem zbirke pripovjedaka *Grobnica za Borisa Davidoviča* iznova natjerala na napuštanje domovine. Dobrovoljno izgnanstvo u Parizu skončano je smrću u glavnome gradu Francuske, Kišove domovine po izboru, 1989. Takvo dubinsko određenje biografije bijegom od posljedica totalitarizma i borbom protiv njih suptilni je odjek našlo u njegovim radovima, pripovjedačkim, esejističkim i filmskim, a suočenje sa njegovom staljinističkom varijantom, koja ga osobno nije u tolikoj mjeri dotakla,<sup>1</sup> ali čijih je paralela sa nacionalsocijalističkom od samoga početka bio svjestan, bilo je upravo ona točka koja je njegovoj biografiji podarila oblik gotovo savršenoga pripovjednoga kruga: bijeg od nacizma, koji je inicirao Kišova prva nedragovoljna putovanja, uramljen je iznuđenim bijegom od staljinizma – ideologije koja se u Jugoslaviji sedamdesetih godina činila definitivno pobijeđenom, ali je upravo afera-Kiš pokazala u kolikoj je mjeri vjera u tu pobjedu bila tek još jedna u nizu fantazmâ koje su okružavale mit o autohtonom jugoslavenskom putu u “komunizam”.

Stoga se bavljenje onim aspektima Kiševoga djela koji se usmjeravaju ka specifičnom literarnom definiranju totalitarizma pokazuje kao središnja tema proučavanja koje ga želi smjestiti u kontekst europske književnosti i umjetnosti druge polovice dvadesetoga stoljeća. Njegovi pokušaji određenja nacionalizma, antisemitizma, traganje za njihovim korijenima u raznolikim društvenim i kulturnim manifestacijama, opsesivni pokušaji

---

<sup>1</sup> Kada to kažem mislim da nije na odlučujući način utjecala na njegovu obiteljsku sudbinu. Naravno, kao i svaki stanovnik totalitarnoga društva, i Kiš je morao biti obilježen njegovim pogubnim utjecajem, kako na pojedinca, tako i na kolektiv.

pronalaženja odgovora na jedva rješivu zagonetku ljudskoga zla koje se očitovalo u takvim manifestacijama, nužno će prožeti istraživanje njegova opusa i proširiti ga na područja koja se tradicionalno jasno odjeljuju od literarnoga diskurza. To su proširenja od kojih ni on sam ne preza, na koja, štoviše, otvoreno ili prikriveno, i poziva.

Tako se kao prvi problem za njegova proučavatelja pokazuje isprepleteni odnos povijesnoga i literarnoga diskurza: zašto su se, i u kolikoj mjeri, historiografske metode pokazale nedostatnima za razrješenje krize reprezentacije što su je prouzročila zlodjela totalitarnih režima u dvadestom stoljeću? Snose li same te metode, i njihova rigorozna primjena, dio krivice za tu krizu? Je li literatura svojim specifičnim izražajnim sredstvima sposobna bar donekle premostiti jaz (prolom) koji se rastvorio između stravičnosti zbivanja i nemogućnosti njihova vjerodostojna predočavanja? Kako bi se taj interpretacijski prostor otvorio prema Kiševu djelu čini mi se nužnim razmotriti najbitnije teorijske radove čiji je cilj iznova preispitati ulogu povijesti, i njezina izučavanja, suočenu sa dotada neslućenim izazovima. Teorija povijesti Haydena White, sa svim brojnim odgovorima što ih je njezin polemički izazov nužno potakao, jedan je od takvih prijelomnih momenata sposobnih iznova definirati mjesto društvenih znanosti unutar civilizacijskoga procesa.

Ono što je novo u Whiteovoj teoriji jest ukazivanje na, takorekuć, fikcionalni karakter povijesne znanosti. On uspijeva dokazati da je cjelokupno znanje što ga je u devetnaestome stoljeću sazidala historiografija počivalo na nesigurnim temeljima. U čitavome njezinu naporu usmjerenom na otkrivanje istine o stvarnosti White će prepoznati pothvat čiji se korijeni nalaze drugdje i najčešće služe ideološkim ili političkim ciljevima koje se želi predstaviti vrijednima da se u njihovo ime iskonstruira slika što će je kasnije moći uporabiti legitimirajuće društvene strukture. Takav je politički cilj, naprimjer, konstruiranje monolitne nacionalne države i u tu se svrhu stvaraju tzv. *master narratives* čiji je cilj njezino povijesno legitimiranje. Ukazivanja na fikcionalni karakter pisanih dokumenata, i njime prouzročenu fikcionalnu narav same historiografije, Whiteu su od strane kolega donijele optužbu za povijesni relativizam, ali su mu u očima teoretičara postmoderne pridale obol povjesničara koji je uspio pokazati iznimnu sličnost literarnoga i povjesničarskoga prikazivanja – jedno od središnjih čvorišta postmodernističke teorije i poetike u koju se, bez ikakove sumnje, može upisati i djelo Danila Kiša. Linda Hutcheon tako ističe da

White [...] points to how historians suppress, repeat, subordinate, highlight and order those facts, but once again, the result is to endow the events of the past with a certain meaning. To call this a literary act is, for White, in no way to detract from its significance. However, what contradictory postmodern fiction shows is how such meaning-granting can be undermined even as it is asserted. (Hutcheon 1989, 64)

Tako, u jednom dvostrukom obratu, povijest gubi apsolutni autoritet u svezi s prikazivanjem prošlih događaja, a literatura se izvlači iz uskog korzeta koje joj je nametnuo njezin navodni neobjektivni, fikcionalni ili, u krajnjem slučaju, “lažljivi” karakter. Whiteova intervencija u sam proces reprezentacije upravo je ona odlučujuća vododjelnica na kojoj će se suočiti dva načina predočavanja zbilje a da se pri tome ni jednome od njih ne da prioritet. Legitimnost povijesti i legitimnost književnosti zaustavljaju se na polju relativističkoga epistemološkog skepticizma.

Drugi je takav prijelomni moment djelo Michela Foucaulta čija smiona razmatranja dovode u pitanje legitimnost nekih središnjih pojmova (poput kontinuiteta ili dokumenta) koji su sačinjavali neophodan stožer za cjelokupnost postupaka u procesu shvaćanja povijesne zbilje. Foucault je, i kao autor, od golemog značaja za Kiša. On citira njegov tekst o Flaubertovu *Iskušenju Sv. Antoana* izvorno objavljen 1967. pod naslovom *Un “fantastique” de bibliothèque*, a u prerađenoj verziji 1970, u hrestomatiji tekstova koja prati *Čas anatomije*, knjigu u kojoj se brani poetički princip zastupljen u *Grobnici za Borisa Davidoviča*. Središnja Foucaultova teza po kojoj je Flaubertov tekst “delo koje se pruža po prostoru već postojećih knjiga. Ono ih pokriva, skriva, otkriva i jednim jedinim pokretom postiže da one blesnu i da odmah zatim zgasnu“ (navedeno prema Kiš 1978, 206f.) Kišu služi za legitimiranje pripovjednoga postupka kontaminiranja prividno disparatnih elemenata u jedinstveni artefakt, postupak čija će višestruka inovativnost izazvati žestoki otpor konzervativne jugoslavenske književne kritike.

Što se tiče onoga dijela Foucaultovih istraživanja koja se odnose na povijest, i koja su nesumnjivo utjecala na prozne modele što ih je Kiš razvio u svojim kasnijim djelima, od sredine sedamdesetih godina prošloga stoljeća nadalje, može se reći da je za njega od odlučujućega značaja bilo razbijanje kauzalne nužnosti kontinuiranoga pripovijedanja povijesnih događaja i njihovo slaganje u jedan cirkularni, diskontinuirani model. Smještajući Foucaulta u ničeansku (genealošku) tradiciju, koju razlikuje od hegelijanske (metafizičke) Michael Roth ističe da je za njega ključno traganje za *sens historique*, za razliku od *sens de l’histoire*. “The search for the *sens de l’histoire* has been animated by a desire to give meaning and direction to the present by finding its development in the past. In the crucial sense this practice is always one of legitimation.” (Roth 1995, 76) Upravo takvo shvaćanje povijesti, sa (nacionalnom) državom koja stoji kao njezino savršeno ostvarenje, na kraju služi legitimiranju moći onih koji se nalaze na vlasti. Za Foucaulta je ono metafizičko. On se vraća Nietzscheu i njegovoj genealogiji u kojoj nalazi tragove fikcionalne naravi same povijesti

koja “instead of trying to weave together major events and world views into the master narrative of history ... focuses on the creation of discursive strategies for interacting with one’s past and with others.” (Isto) Prema tom je tumačenju protoka povijesti on, zapravo, sazdan od interpretacija. Ispod interpretacije postoji samo druga interpretacija. “Genealogy affirms itself as another in a series of interpretations, as a discourse among discourses soon to be revised. The *sens historique* is nonmetaphysical to the extent that it rejects absolutes.” (77)

Čitati Kiševe pripovijesti iz *Grobnice za Borisa Davidoviča* i iz *Enciklopedije mrtvih* znači interpretirati ih upravo u tome smislu – nevjerice u instituciju, u apsolut, u legitimiranje. Otuda i cirkularnost povijesnih kretanja najpregnantnije izražena u paralelizmu pripovjedaka *Grobnica za Borisa Davidoviča* i *Psi i knjige*, otuda skepticizam prema metafizici spasenja koji dominira *Legendom o spavačima*. Foucault, dakle, Kiševo djelo determinira dvostruko, i na literarnom i na povijesnom planu, jedanput idejom o knjizi kao istinskom prostoru imaginarnoga, koje “erstreckt [...] sich zwischen den Zeichen, von Buch zu Buch, im Zwischenraum des nochmals gesagten und der Kommentare; es entsteht und bildet sich im Zwischen-den-Texten.“ (Foucault 2003, 122) Nastanak Flaubertova djela, u prostoru između *knjiga* omogućilo je, po Foucaultu, kasniju pojavu Joycea, Pounda ili Borgesa; i zašto ne dodati, Danila Kiša. S druge strane, vidjeli smo i srodnost Kiševa promatranja povijesnoga tijekom Foucaultovim idejama. Kiš je, očito, spoznao da je prijelomnu, diskontinuiranu i kontingentnu narav zbivanja u dvadesetome stoljeću moguće prikazati samo u koaliciji književnosti s jednom fukoovskom verzijom povijesti.

U izoliranju za mene najvažnijih dijelova Foucaultovih i Whiteovih teorija - i u razmatranju stavova onih koji se, poput Dominicka LaCapre, Shoshane Felman, Dorija Lauba, Cathy Caruth, Geoffreyja Hartmana ili Linde Hutcheon približavaju sličnome ili jednakome načinu poimanja prošlosti – pokušat ću odrediti pripadnost Kiša ne samo literaturi već i općenitim strujama koje bi se (kada bi se moglo zanemariti sve ono što je takvo obilježavanje dovelo u pitanje) mogle pripisati stanovitome duhu vremena. Već je iz kratkoga prikaza jasno da ga je nužno pripojiti skupini postmodernističkih pisaca – onih koji se ističu specifičnim odnosom prema povijesnim zbivanjima i njihovu predočavanju. Dalje razrade i dopune postmodernističke (i poststrukturalističke) teorije književnosti, povijesti i kulture, što ih nude spomenuti teoretičari pokazuju se, svojim proširivanjem obzora na područja psihoanalize, teorije medija ili sociologije osobito uporabljivim u ispitivanju Kiševa djela. Razmatranje specifične uloge svjedoka, i svjedočenja, kakvo se nalazi kod Shoshane Felman, i polemičko sučeljavanje s njim kod Dominicka LaCapre, teorijska su uporišta na koje se mora osloniti

istraživanje Kiševa djela. LaCaprino inkorporiranje ključnih Freudovih termina “Ausarbeiten” i “Wiederholen” u proces interpretacije književnih djela, i njegovo inzistiranje na sposobnosti postmodernističke književnosti da, upravo zbog primjene “Ausarbeiten”, preradi zbivanja prošlosti i premosti prepreku nepredočivosti, svi se ti raznoliki referencijalni kodovi mogu promatrati u kontekstu *Peščanika* kao romana koji se upravo takvom metodom približio rješenju umjetničke zagonetke kakvu je predstavljao prikaz Holokausta.

Još jedna psihološka kategorija koja zauzima prominentno mjesto u *Peščaniku* u poststrukturalističkoj se teoriji dovodi u izravnu vezu sa uništenjem europskog Židovstva. To je trauma kojom su se bavili Felmanova, LaCapra i Cathy Caruth. Trauma, kao otjelotvorenje glasa drugoga, za Caruthovu “is not locatable in the simple violent or original event in an individuals past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on.” (Caruth 1996, 4) Jedan od načina književnoga predočavanja nepredočivog bio bi tada mimetizam kojim bi se u književnome tekstu ne opisale, već imitirale strukture traumatskoga – još jedna zadaća postmoderne književnosti. Onda je ta ispriповijedana priča zapravo “story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.” (Isto) Tako je stvorena jasna sprega između Kiševa djela i suvremene teorije koja ukazuje na nešto više od analoških struktura mišljenja; naime, na duboku srodnost ideja koje su se u europskoj misli kristalizirale šezdesetih godina u zajedničkom pokušaju razumijevanja i predočavanja dvaju najznačajnijih totalitarnih sustava dvadesetoga stoljeća i njihovih kobnih posljedica.

U drugom mi se koraku istraživanja koje se ne želi i ne može odreći poredbenih pretpostavki po sebi nameće zadatak pronalaženja spisateljske pojave koja bi mogla paralelizirati i anticipirati Kiševo poimanje tematike totalitarizma. Kao takva izuzetna moralna pojava nameće se Albert Camus. Camus sa Kišem stoji i u evidentnom biografskom odnosu. Njegov sukob sa cjelokupnom francuskom staljinističkom ljevicom, na čelu sa Sartreom, ne samo da naknadno odražava spor koji je od tridesetih pa sve do pedesetih godina prošloga stoljeća intenzivno potresao jugoslavensku lijevu literarnu scenu: on istovremeno anticipira i skandaloznu književnu aferu iz sedamdesetih godina u kojoj je Danilo Kiš branio moralni položaj spisatelja u društvu i njegovo pravo na izricanje prosudbi i o najvirulentnijim i najtabuiziranijim pitanjima jugoslavenske socijalističke zajednice – nacionalizmu i staljinizmu.

Prve je, pjesničke, radove Kiše objavio sredinom pedesetih godina, a prvi roman, *Mansardu*, završio je 1960, a publicirao, u istom svesku s drugim, *Psalmom 44* – napisanim potkraj 1960. - 1962. U ta se dva romana više negoli jasno očituje Kiševa tendencija suočavanja sa problemom individualnog i kolektivnog identiteta. *Mansarda*, ironiziranjem i parodiranjem žanra obrazovnoga romana, dâ naslutiti u kolikoj će se mjeri proces sazrijevanja individue u postmodernom dobu razlikovati od onoga modernističkoga, ocrtanoga u Joyceovu *Portrait of an Artist as a Young Man* ili *Zauberberg*-u Thomasa Manna. U pitanje se dovode, doduše tek u naznakama – ipak se radi o jednom mladalačkom djelu - neke od osnovnih odrednica “sazrijevanja” (poput pojma kontinuiteta, prominentnog u utjecajnoj Eriksonovoj teoriji<sup>2</sup> o formiranju identiteta). U oči upada i dvostruko značenje teksta: Kiš s jedne strane, autobiografski, opisuje vlastito iskustvo na tegobnome putu postajanja umjetnika; s druge strane, tekst će nadrasti tu autobiografsku razinu i uputiti se ka pitanjima koja se tiču položaja individue u društvu, mogućnosti profiliranja identiteta definiranoga pobunom protiv autoriteta zajednice, odbijanja njezinih vrijednosti koje za mladoga umjetnika mogu imati tek ironijski predznak, ali i istovremenim neuspjehom prevladavanja prepreka nametnutih konvencijama. Sama Kiševa kasnija umjetnička “karijera” svjedoči o osporavanju autobiografskoga autoriteta *Mansarde*. Što se tiče samog stvaralačkog postupka, prvi se Kišev roman koristi intertekstualnim elementima. Od osobite važnosti pokazuju se intertekstovi koji obrađuju temu stjecanja identiteta (već spomenuti *Zauberberg*), ali i oni koji se, poput pjesama Tina Ujevića, bave kompleksom boeme.<sup>3</sup> Taj poetički postupak, nagoviješten u *Mansardi*, Kiš će intenzivno koristiti u *Grobnici za Borisa Davidovića*, a prvi roman poslužiti će mu, u polemici oko zbirke pripovjedaka, kao jedan od argumenata u korist intertekstualnoga navođenja, koje je bilo osporavano od strane konzervativnoga dijela književne kritike: “(Ja) sam u toj svojoj prvoj knjizi (u *Mansardi*), imao sve one formalno-tehničke elemente koje je naša jeremićevska kritika [...] proglasila, povodom *Grobnice za B.D.*, za grešnu i opasnu inovaciju, za nedoličnu nekonzekventnost.” (Kiš 1978, 137) Stoga se može zaključiti da *Mansarda* u tematskome smislu ne igra odlučujuću ulogu u razvitku Kiša-umjetnika, ali je zato njezina težina u formalnome od velikoga značaja.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Usp. Erikson 1973.

<sup>3</sup> U jugoslavenskoj je književnosti šezdesetih godina obrada problematike boeme zauzimala jedno od centralnih mjesta. Na nju se može gledati kao dvostruki otklon: od poetike socijalističkoga realizma (koji je svoje prikriveno postojanje nastavio u tzv. ruralnoj prozi) s jedne, i od poetike avangarde koja je u jugoslavenskoj književnosti zauzimala dominantno mjesto s druge strane. Boema se tada pokazala kao arkadijsko mjesto bijega, ali se njezina arkadičnost istovremeno i parodirala. Primjere takvoga pristupa, osim kod Kiša, nalazimo i kod Mirka Kovača, u srpskoj, ili Antuna Šoljana i Ivana Slamniga u hrvatskoj književnosti.

<sup>4</sup> Ovdje je ipak potrebno donekle ublažiti oštrinu Kiševe polemičke prosudbe. Prakse citiranja u *Mansardi* daleko su naivnije i jednostavnije od onih u kasnijim djelima. Kiš se nalazi u stadiju potrage za individualnim izrazom



*Psalam 44* posvećen je drugoj Kiševoj „opsesivnoj“<sup>5</sup> temi, kolektivu i njegovoj ulozi u povijesti, načinima na koji se individua, žrtvujući dio vlastitoga identiteta, upisuje u veću skupinu, na koji način ta skupina, definirana kolektivnim identitetom, reagira na povijesna zbivanja i kako se ponaša u rubnim situacijama u kojima je njezina egzistencija dovedena u pitanje. Cijeli taj kompleks pitanja povezan je s problemima pamćenja i zaborava, dvaju komplemetarnih ali antipodnih antropoloških kategorija koje u svojim raznolikim obličjima na odlučujući način doprinose prenošenju i čuvanju takvoga identiteta. Kao centralni pojam u tom će se kontekstu pojaviti kulturalno pamćenje, kao pamćenje kolektiva, i njegova uloga u procesu uzglobljavanja individue u cjelinu čiji dio postaje upravo participirajući u akumuliranim i sedimentiranim naslagama jedne zajedničke kulture. *Psalam 44* tematizira Židovstvo, definirajući ga krvlju s jedne, ali i kao pripadnost jednoj zajednici koja je determinirana nametnutim svrstavanjem u kategoriju drugoga (tuđega), izdvajanjem koje potječe od strane onih koji stoje izvan samoga kolektiva, ali koji ga upravo svojim neprijateljstvom dovode u stanje još čvršće povezanosti s druge strane. Promatran u tome svjetlu roman se može shvatiti kao anticipacija Kiševih kasnijih tematskih preokupacija. U onome smislu u kojemu je *Mansarda* na još uvijek nevješt i nedorečen način navijestila pripovjedne tehnike koje će dominirati djelima što će joj slijediti, *Psalam 44* je progovorio o logorima masovnog uništenja (konkretno, o Auschwitzu), te tako ocrtao Kiševu preokupaciju totalitarizmom i njegovim posljedicama. Taj bi se drugi roman sa stajališta same estetske organizacije pripovjednoga teksta doista moglo označiti neuspjelim, ali njegovo se okretanje temi Holokausta u svakom slučaju može promatrati kao značajna inovacija i kod samoga Kiša i u jugoslavenskim književnostima općenito.<sup>6</sup>

Jedva se koji literarni modus odnosa prema zbilji u strategijama predočavanja nepredočivoga, ekstremnoga, izuzetnoga ili čudesnoga može mjeriti sa fantastikom. Njezina duboka ukorijenjenost u literarnu tradiciju, kao i stalna sučeljenost sa realističkim modusom koji je kao propisani dominirao u književnostima totalitarnih društava, pričinjali su za Kiša izazov kojemu se teško mogao oduprijeti. Fantastika se u njegovu djelu javlja na različitim

---

koji će ga odvesti postmodernističkoj poetici, istovremeno ga odvajajući od modernističke koja dominira ranim romanom.

<sup>5</sup> Iskaz samoga Kiša ponovljen više puta i u različitim kontekstima. O njemu će, naravno, biti više riječi kasnije, u mojoj proširenoj argumentaciji.

<sup>6</sup> Zanimljiva je Kiševa opaska u vezi s nastankom *Psalma 44* u kontekstu jugoslavenske stvarnosti šezdesetih godina: “Onda, davno, kada sam tu knjigu pisao, a imao sam dvadeset i pet godina, učinilo mi se da je došao trenutak da se oslobodim određenih tema koje su me intimno pritiskale. No te su teme bile u apsolutnom nesuglasju sa onim što se u jugoslovenskoj literaturi pisalo o ratu, ne samo tematski nego i stilski. Pa valjda i odatle zazor koji sam imao kada sam govorio o toj knjizi, zazor koji, na izvestan način, osećam i danas. Mislim, takođe, da mi je postojanje izvesnog latentnog otpora prema jevrejskoj tematici u okviru jugoslovenske

razinama i predočena je na brojne načine – od direktne, koja se u nekim pripovijestima, poput *Ogledala nepoznatog*, javlja u svojoj gotovo klasičnoj izvedbi iz doba romantičke književnosti, preko borhesovske *Enciklopedije mrtvih*, do jedne njezine varijante koju sam, u analogiji sa terminologijom Mihaila Bahtina, nazvao reduciranom. Pod tim terminom podrazumijevam varijantu fantastike koja se u tekstu neće pojaviti na izravan način, već će u njega prodirati posredno – intertekstualnim elementima sposobnima da ožive fantastičku tradiciju, teorijskim terminima koji, poput *imitatio*, imaju duboku ukorijenjenost u retoričkoj i poetičkoj raspravi o raznolikim valeurima predočavanja zbilje, ili pak likovima koji svojom “neprirodnom izmještenoću” iz okvira što ih im je zadao okoliš prizivaju figuru Drugoga paradigmatičnu za tekstove fantastičke književnosti, poput Eduarda Sama iz “Obiteljske trilogije”. Osim toga, Kišovi tekstovi, krećući se rubovima odnosa između fikcije i stvarnosti, uvijek se iznova zaustavljaju pred problematikom onih dijelova jedne kulture čija se najčvršća ukorijenjenost u svijetu zbilje podrazumijevala sama po sebi, te su kao takvi služili objektiviranju slike o događajima što su ih predočavali. Dokument i knjiga dva su takva kulturalna produkta čiju je neprikosnovenu “stvarnosnost” trebalo postaviti u pitanje. U *Knjizi kraljeva i budala* Kiš pokazuje kako knjiga može djelovati na razini jednoga logofantazma, a čitava zbirka *Grobnica za Borisa Davidoviča* posvećena je dekonstruiranju dokumenta kao ključnoga nositelja himere koju smo naučili zvati povijesnom istinom.

Fantastika za Kiša postaje na taj način alternativni diskurs u kojemu se brišu granice predočivog i nepredočivog i u kojemu se optimiraju mogućnosti govora o onome što se otima uobičajenim sredstvima jezika. Uz njezinu se pomoć o totalitarnim sustavima koji su svojom ideologijom inicirali i proizveli dotada nezamisliva zlodjela može progovoriti na način koji prekoračuje realizam 19. stoljeća, nasljeđujući romantičarsku fikciju istovremeno je modificirajući i prevazilazeći. Otklon od realnosti, determiniran figurom irealnoga, projicira sliku kulture koja je nesamjerljiva sa racionalnim poimanjem stvarnosti što ga realizam preuzima iz prosvjetiteljske tradicije.

Das Irreale, das der phantastische Texte favorisiert, stellt die Kategorie des (vereinbarungsgemäß) Realen auf die Probe, Insofern das Reale als die Präsenz einer funktionierenden Kultur und als Repräsentation des axiologischen Modells interpretiert werden kann, das deren Mechanismen kontrolliert, bewirkt die Einführung des Anderen, Kulturabgewandten und damit Abwesenden eine Verschiebung der Kategorien von Präsenz und Repräsentation. (Lachmann 2002, 10)

Teme koje su, očividno, hermetički zatvorene realističkome predočavanju u prostoru fantastičke reprezentacije stječu nove mogućnosti razvijanja, realiziranja i kulturalnoga prisvajanja. Smrt, gađenje, uništenje ljudskog tijela u novim se dimenzijama

---

stvarnosti na neki način pomoglo u traženju onoga što sam nazvao mojom sopstvenom književnom metaforom.”

umnogostručavaju, otvaraju se multiperspektivnim prostorima u kojima se razlažu na semantičke jedinice što ih definiraju na novi način, uzglobljavaju u dotada neshvatljive i nepojmljive kontekste.

Das Phantastische erscheint nicht nur als eine quasi häretische Version des (oder eines) Realitätsbegriffs, sondern auch der Fiktion selbst. Es unterwirft sich nämlich nicht den Regeln, die der fiktionale Diskurs, den eine Kultur toleriert, zugrunde legt, es überschreitet die Erfordernisse der mimetischen Grammatik (das Andere, so scheint es, entzieht sich als Gegenstand mimetischen Bemühungen), es entstellt die Kategorien von Zeit, Raum (so entsteht der phantastische Chronotop) und Kausalität. (Isto)

Kiševa fantastika ispunjuje uvjete za takvo izobličavanje temeljnih kategorija Zapadne civilizacije. Kauzalnost se kod njega rastvara u parakauzalnosti, vrijeme se relativizira i preinačuje, distorzira i ciklizira, ukidaju se komponente njegove linearnosti i prevode u kružno kretanje po diskontinuiranom putu povijesnih zbivanja, prostor postaje mjesto irealnog sudara između zbilje i njezine suprotnosti, ne-zbilje, pseudozbilje ili parazbilje, na kojemu se manifestira epistemološki prijelom što ga je dotad neslućena fantazmagorija Zla utisnula u imaginarno tkivo jedne kulture. Fantastika lomi paradigme dotada upisane u načela umjetničkoga oblikovanja i zacrtava nove parametre u kojima se ocrtavaju konture onoga što realizam u okvirima svojih estetičkih i poetičkih postulata nije bio sposoban konfigurirati na način koji bi zadovoljio pojačanu recepcijsku osjetljivost publike i izmijenjene aksiološke kriterije što ih je umjetnost počela sama sebi postavljati. Kiš iskorištava reformatorski potencijal fantastike, prilagođava je, u njezinoj neofantastičkoj varijanti, svojim potrebama i ne trudi se prikriti polemičke nagone koji stoje iza njegova sučeljavanja sa njezinim najznačajnijim predstavnikom – Jorgeom Luisom Borgesom. Polemički je duktus usmjeren na amoralizam koji Kiš otkriva u Borgesovim pripovjednim tekstovima i koji je nespojiv s njegovim shvaćanjem spisatelja kao angažiranog člana društva i komentatora i kritičara njegovih aberacija. *Grobnica za Borisa Davidoviča* pisana je kao “protuknjiga” Borgesovoj *Općoj povijesti beščasća*, kao odgovor na primjere banalnosti zla što ih je naveo Argentinac.<sup>7</sup> Kao njihova protuteža pojavljuje se fantastički svijet Sibira i Gulaga, svijet u kojemu se brišu kriteriji morala, ljudskoga digniteta i u kojemu se hirovi manjine plaćaju milijunima života većine. Kiš, dakle, svoj izazov opravdava na tematskome planu, slijedeći na formalnome odnos prema dokumentarnoj povijesnoj građi koji je izgradio Borges – njezino samovoljno izobličavanje, stavljanje u ulogu službe literarnome tekstu i njegovim ciljevima u predočavanju zbilje.

---

(Kiš 1997, 107)

<sup>7</sup> Usp. Kiš 1978, 55.

Tako se Kiš prilagođava diskursu neofantastike, istovremeno ga koristeći u svrhu konstruiranja vlastite osebjune poetike čiji je cilj približavanje onim krajnjim, metafizičkim, temama što se nalaze u središtu njegova literarna interesa: smrt će se tu naći u invarijantnom odnosu sa životom, metonimizirat će se u beskrajnome ponavljanju figura umiranja, moralni će se odnos prema svijetu kreirati u usporedbi s paradigmama najvećih zločina dvadesetoga stoljeća, a Kiš će kao strogi sudac mjeriti svoje književne uzore upravo u odnosu prema njihovome tretmanu tih paradigmi. Fantastika se očituje kao mjerilo dosezanja istine o stvarnosti, i to razaranjem i ponovnim konfiguriranjem stvarnosnih parametara kako bi ih se moglo bolje razumjeti i osmotriti u kontekstu zaoštrenog, a prikrivenog, predočavanja zbivanja. *Grobnica za Borisa Davidoviča* i *Enciklopedija mrtvih*, smješteni na prvi pogled na dva potpuno dispartna pola odnosa prema stvarnosti, stapaju se u cjelinu čiji je cilj na što je moguće obuhvatniji način opisati njezina zastranjenja koja vode moralnome raspadu, smrt kao krajnji događaj, kao točku iza koje nema ničega i koja, makoliko se činila plemenitom ili svrsishodnom (kao npr. u pripovijeci *Časno je za otadžbinu mreti* iz *Enciklopedije mrtvih*), iza sebe ne ostavlja ništa vrijedno patnje koju nosi sa sobom.

Ta se tragična slika neizbježne metafizike smrti otkriva i u središnjem Kiševu djelu posvećenome Holokaustu, posljednjem dijelu “Porodičnoga cirkusa” romanu *Peščanik*. Za razliku od prva dva dijela trilogije, romana *Bašta, pepeo* i zbirke pripovjedaka *Rani jadi* koji su se još uvijek borili sa nasljeđem modernizma, pokušavajući se otrgnuti izravnome utjecaju Marcela Prousta<sup>8</sup> ili Bruna Schulza, *Peščanik* u potpunosti usvaja postmodernističku poetiku koja je jedina sposobna suočiti se s problemom predočavanja Holokausta i Gulaga. Za razliku od neposredovanoga govora o Holokaustu iz *Psalma 44*, kojega je i sam Kiš kritički procjenjivao i osuđivao, kasniji roman po svaku cijenu želi izbjeći izravnost pripočavanja, standardni grijeh brojnih tekstova u kojima se nije uspjelo izbjeći naivnosti i patetici – upravo zbog nekontroliranoga iznošenja pripovjedne građe.<sup>9</sup> Da bi se to postiglo bilo je potrebno razviti strategije prikrivanja i prešućivanja. Njihov je cilj progovoriti na prikriven način o događajima koji spadaju u skupinu *ineffabile*, nepredočivih. Strategije se prikrivanja prije svega odnose na tematski sloj teksta: važno je ne otkriti ono o čemu se u samome tekstu radi,

---

<sup>8</sup> O višestrukoj isprepletenosti Kiševa i Proustova djela usp. Mladen Šukalo *Ljubičasti oreol Danila Kiša* (Šukalo 1999) u kojemu se detaljno obrazlaže tematska i formalna povezanost dva autora. Pri tome je dio u kojemu se pokušavaju ispustaviti veze između *Traganja za izgubljenim vremenom* i *Psalma 44* manje uvjerljiv od onoga koji u kontekstu recepcije Proustova djela razmatra “Porodični cirkus”.

<sup>9</sup> Dok je takav pristup u dokumentarističkoj ili memoarskoj literaturi dozvoljen ili čak i poželjan beletristika ga mora izbjegavati. Nekontrolirana uporaba scena čiji je cilj izazivanje jeze i prestravljenosti kod čitatelja nužno vodi njegovu zasićenju, narušavajući čitateljsku pažnju i razarajući efekt nevjerice.

nije dozvoljeno formulirati ono što se krije iza predočene građe, već je pripovjednim obratom valja učiniti nevidljivom istovremeno je iznoseći na vidjelo.

Da bi dosegao taj komplicirani cilj - iza kojega se, po Geoffreyju Hartmannu, i krije suština postmodernističkoga govora o Holokaustu – Danilo se Kiš prije svega služi narativnim tehnikama. Sam način oblikovanja teksta bit će determiniran stanovitim mimetizmima kojima se podražavaju neke središnje odrednice vezane uz uništenje europskoga Židovstva. Jedan od takvih mimetizama jest strukturalno poigravanje performativno i konstativno konstruiranim dijelovima romana. Osim toga, u romanu se pojavljuju i ponavljanja kojima kao da se dodatno želi sugerirati trauma kroz koju prolazi glavni junak, E.S. Naime, jedna od glavnih osebina traume jest upravo njezin repetitivni karakter. Događaj koji je prouzročio traumatiziranje u svijesti se njegove žrtve ponavlja na kompulzivan način, najčešće u snovima, ali i u budnome stanju. U *Peščaniku* Kiš gotovo da prešućuje taj događaj, marginalizira ga tako što ga ne dovodi u vezu s junakom, točnije ne veli da je njegova ličnost njime izravno traumatizirana. No on ga istovremeno uključuje u specifične strukture ponavljanja, razmatra ga iz raznolikih pripovjednih perspektiva, te ga tako multiplicira i čini vjernom preslikom same traume koja se izvlači iz čistih tematskih okvira i, takorekuć, naseljuje u sam pripovjedni tekst.

Sličnu će funkciju u romanu preuzeti i simetričnost rasporeda njegovih dijelova. *Peščanik* je sastavljen od četiri cjeline, koje se ravnomjerno smjenjuju, pod naslovima *Slike s putovanja*, *Beleške jednog ludaka*, *Istražni postupak* i *Ispitivanje svedoka*. Dok su prve dvije odlikovane ekstremnim stazisom, tehnikama pripovjednih retardacija, druge su konstruirane na osnovi čistoga dijaloga, razvijajući tako najdinamičniji mogući način pripovijedanja, onaj u kojemu se vrijeme pripovijedanja i vrijeme ispričanih događaja gotovo stapaju. Ako se odmaknemo od klasične strukturalističke naratologije i proširimo argumentaciju na suvremenu teoriju pripovijedanja koja se oslanja i na Austinovu teoriju jezičkih činova, primijetit ćemo da se ti dijelovi romana pokazuju kao konstativi odnosno performativi. Tim se distingviranjem dokida strukturalističko razlikovanje priče i diskurza, utoliko što će konstativ zauzeti mjesto fabularnoga nizanja događaja, a performativ se pokazati kao mjesto njihova umjetničkoga uobličavanja. Ono što je u toj teoriji istinski novo jest ukidanje binarizma između priče i diskurza i konstruiranje “srednjega stanja” koje se naseljuje na prostoru između performativa i konstativa. O njemu je govorio već Roland Barthes, pri tome preuzimajući ideju Emilea Benvenistea, potkraj šezdesetih godina, ali je njegovu koncepciju prihvatio i dodatno razradio, primijenivši je upravo na mogućnosti predočavanja Holokausta Hayden White. U “srednjem stanju” subjekt će se naći u ulozi onoga koji iskazuje, ali istovremeno i

vrši radnju, te će se tako smjestiti na nesigurnome području rascijepljene ličnosti kojoj će, ipak, biti omogućeno da sagleda “obje strane” i izbjegne topos nepredočivosti na kojemu bi se morale slomiti klasične pripovjedne tehnike poznate iz velikih romana devetnaestoga stoljeća. A to je i modus u kojemu Kiš ispisuje stranice svoga tjeskobnoga romana, govoreći “srednjim glasom” o onome što se inače izmiče svakom predočavanju.

Staljinistički je totalitarizam od Kiša zahtijevao unekoliko drukčiji pristup. Za razliku od romana o Holokaustu, *Peščanika*, dva djela koja se bave Gulagom i čistkama, *Grobnica za Borisa Davidoviča* i *Goli život*, o svojoj će temi progovoriti na izravniji način.<sup>10</sup> Iza toga će se načina ipak kriti postmodernistička distorzija koje je ovaj put usmjerena na povijest i uobičajene tehnike kojima se ona koristi u formiranju svojega diskurza. *Grobnica za Borisa Davidoviča* okrenuta je prema dokumentu, moglo bi se čak reći – fascinirana njime. No ubrzo se pokazuje da je riječ o jednoj negativnoj fascinaciji. Dokument se očituje kao predmet kojega valja dovesti u pitanje, narušiti njegov autoritet, razoriti njegov legitimitet. Kiš kao postmodernista zna što je u njemu “loše”, što je ono protiv čega se treba boriti i koje su strategije i kakve opcije na raspolaganju književniku u procesu destruiranja njegove neprikosnovenosti. Tako se on koristi memoarskom građom kako bi iz nje izvukao niti neophodne za kreiranje fabularnoga protoka, ali ih sižejno izobličuje do neprepoznatljivosti; u drukčijem procesu, poput Borgesa, doslovce prepisuje autentične sudske zapisnike iz srednjeg vijeka, ali ih smješta u neobične konstelacije te tako postiže efekt njihova uzgobljavanja u novu pripovjednu strukturu, čime im se mijenja značenje - oni koji su u njima prikazani kao prijestupnici pokazuju se žrtvama (pripovijest *Psi i knjige*). Za Kiša znanstveni dokumenti postaju mjesta na kojima će, modificirajući ih, upisati svoju verziju predočenoga ili interpretiranoga, a ako mu postojeća znanstvena građa nije dostatna izmislit će neku drugu čiji će cilj biti verificiranje njegove verzije stvarnosti. U pripovijesti *Magijsko kruženje karata* citirani znanstveni i pseudoznanstveni tekstovi razbijaju okvir pripovijedanja projicirajući u njega referentni kod čija se funkcija sastoji u pridavanju metafizičkoga značaja prizemnoj tematici opisa kockarskih igara u sibirskim logorima, a *Mehanički lavovi*, obrnutim putem, prizemljuju metafizičku ljepotu sakralnih građevina u ateističku svakodnevicu Sovjetskoga Saveza. Ispreplitanje raznolikih diskursa, koje se u pojedinim momentima čini eklektičkim, zapravo je promišljeni umjetnički postupak u kojemu se pripovjedni tekst na najekonomičniji način sažima, ali mu se istovremeno ostavlja prostor na kojemu može priopćiti maksimalan

---

<sup>10</sup> Posljedica će te izravnosti biti književno-politička afera što ju je prouzročila *Grobnica za Borisa Davidoviča* i s njom povezano raskrinkavanje totalitarne svijesti koja je još uvijek vladala jugoslavenskom politikom sedamdesetih godina, unatoč svih znakova njezine liberalizacije. Izravni je govor, prema tome, u bar jednome segmentu djelotvorniji od strategija prikrivanja.

broj činjenica. Književnost i znanost, povijest i metafizika sjedinjeni su tako u procesu vjernog prikazivanja staljinističkoga totalitarizma.

Dokumentarni film *Goli život* tematizira posljednju prazninu u Kiševu stvaralaštvu – jugoslavenske koncentracione logora nastale povodom razračunavanja sa staljinističkim unutarnjim neprijateljem nakon odbijanja rezolucije Informbiroa 1948. U njemu će se on poslužiti još jednim sredstvom govorenja o prošlosti koje u povijesnoj znanosti nije uživalo osobit ugled (osobito ne u “nefiltriranom” stanju), naime usmenim svjedočanstvom. Ono je odbijano zbog navodne nepouzdanosti, nemogućnosti provjeravanja ili nedostatne objektivnosti iskaza. Zbog toga ga se, ako ga se htjelo uvrstiti kao ravnopravnu povijesnu građu, moralo podvrgnuti višestrukoj verifikaciji. No, kao što su to uvjerljivo pokazali brojni poučavatelji Holokausta, poput Shoshane Felman, Dorija Lauba, Lawrenca Langerera ili Geoffreyja Hartmana, svjedočanstvo preživjelih u sebi sadrži osebujnu iskaznu snagu koja se može izdići iznad prividne nekonzistentnosti i progovoriti na autentičan i istinit način o doživljenome i preživljenome. U filmu je taj tip svjedočenja prvi rabio Claude Lanzmann u svome *Shoah*, a Kiš je, dobrim dijelom, slijedio njegov trag rekonstuirajući sudbine dviju zarobljenica zloglasnih jugoslavenskih logora za internaciju. Djelo koje je proizašlo iz takve primjene dokumentarnog materijala pružilo je jedno od najuvjerljivijih svjedočanstava o staljinističkim metodama kojima se Komunistička Partija Jugoslavije obračunala sa svojim neprijateljima (koji nisu ni u kojem slučaju bili isključivo staljinisti).

Taj film je na najlogičniji način stavio točku na jedno djelo koje je ispisivano tridesetak godina stvaralačkoga života i kao čiji se glavni cilj iskristalizirao govor o totalitarizmima dvadesetoga stoljeća. Način na koji se taj govor učinio prezentnim bit će i središnja tema stranica koje slijede.

## PREDGOVOR

*Istina i stvarnost u proučavanju povijesti*

Ko tvrdi da je Kolima bila različita od Aušvica, pošalješ do sto đavola.

Danilo Kiš, *Život, literatura*, str. 90

Književnost koja se posvetila pitanjima moralnoga raspada što se obrušio na Zapadnu civilizaciju sredinom dvadesetoga stoljeća (pri tome prvenstveno mislim na fenomene istrebljenja europskoga Židovstva i staljinističke logore) kao prvo si je pitanje morala postaviti pitanje reprezentacije. Ako je, naime, neki minimalni zajednički nazivnik na koji bi se mogla svesti literarna produkcija predočavanje zbilje, onda su se književnost Holokausta i Gulaga pronašle pred jedva rješivim zadatkom: kako predočiti događanja koja se, spustivši čovječanstvo do samoga dna zamislive egzistencije, odupiru svakom pokušaju izravnoga predočavanja. Ona je, dakle, morala pronaći zaobilazne putove koji bi je približili tome cilju. Vođena, između ostaloga, i moralnim ciljevima u potrazi je za specifičnim izražajnim sredstvima posegnula i u tuđa dvorišta i poslužila se diskurzima s kojima ju je u dugačkima vremenskim periodima vezao bliski, ponajčešće konkurentski, odnos. Tu prije svega mislim na povijest. Naravno, u potrazi za svojom varijantom istine o Holokaustu i Gulagu i povijest se našla pred dotada jedva slučenim izazovima koji su u pitanje znali dovesti i neke njezine elemente što su se u devetnaestome stoljeću, u eri njezina najvećega procvata, mogle pričinuti apsolutnima i nepovredivima. Stoga mi se, u pokušaju približavanja djelu Danila Kiša, pisca koji je, usudio bih se reći, na način jedinstven u svjetskoj književnosti uspio objediniti problematiku Holokausta i Gulaga, čini primjerenim istražiti takvu isprepletenost književnosti i povijesti. Upravo bi uz pomoć literature koja je sposobna kontaminirati ta dva, tradicionalno suprotstavljena, pristupa stvarnosti bilo moguće razjasniti komplicirani odnos etičkoga i estetičkoga – problematike na koju je književnost Holokausta i Gulaga morala u svakome slučaju odgovoriti ukoliko se željela približiti adekvatnome predočavanju onoga što se otima ljudskoj sposobnosti realnoga poimanja. Ako bi se uloga što bi je literatura i povijest mogle zajednički preuzeti u približavanju eluzivnoj koncepciji “istine” o zbilji<sup>11</sup> uzela kao polazište s kojega bi se procjenjivala ekonomija etike i estetike u

---

<sup>11</sup> Treba zadržati na umu da pod „istinom“ podrazumijevam nešto što je u idealnom smislu nedokučivo, čemu se jedino može težiti, ali ne i dosegnuti u bilo kakvu apsolutnome obliku. Dostizanje takve istine omogućilo bi potpuno razjašnjenje i tako složenih fenomena poput Gulaga i Holokausta. Slijedimo li argumentaciju Haydena



tom nadasve složenom i zahtjevnom procesu, tada bi se moglo odgovoriti i na niz pitanja koja se tiču kvalitativnoga odnosa jedne i druge, udjela narativnog momenta u samoj povijesti, ali i dokumentarnoga u literaturi. Sa stanovišta je znanosti o književnosti nužno razmotriti prilagodljivost dvaju sličnih sustava iskazivanja razradi jedne zajedničke teme, mogućnosti njihova miješanja u svrhu kombiniranoga pristupa toj temi, te njihova multidisciplinarnoga učešća u raspletanju složenih niti zagonetke koja je na odlučujući način definirala bit Europe u dvadesetome stoljeću.

Odnos između povijesti i književnosti i njegovo reflektiranje od davnina je inspirirao i povjesničare, i književnike, i filozofe. Kao najbolji primjer takva interesa zasigurno će poslužiti Aristotelova poantirana diskusija iz *Poetike*. U 9. glavi on veli:

Povjesničar i pjesnik ne razlikuju se, naime, time što pripovijedaju u stihu ili u prozi...; nego razlikuju se time što jedan pripovijeda stvarne događaje a drugi ono što bi se moglo očekivati da se dogodi. Zato je pjesničko umijeće filozofskije od povijesti i treba ga shvatiti ozbiljnije od nje. Pjesništvo, naime, govori više ono što je općenito a povijest ono što je pojedinačno. "Općenito" znači kakva će se stvar desiti čovjeku određene vrste da govori ili radi po vjerojatnosti ili nužnosti a za tim ide pjesničko umijeće da nadijeva imena. "Pojedinačno" je opet ono što je Alkibijad uradio ili što mu se desilo. (Aristotel 1983, 24)

Viši stupanj koji je Aristotel na aksiološkoj ljestvici pridao književnosti u odnosu na povijest (pri čemu je, naravno, njezina vrijednost argumentirana približavanjem filozofiji, umnoj djelatnosti čiji primat ostaje neprikosnoven a to, opet, svjedoči o stanovitoj kategorizaciji drugoga stupnja) temelji se na shvaćanju po kojoj je ona sposobna stupiti u izravniji dijalog sa zbiljom no što je to povijest, koja se iscrpljuje u nabranju nizova događanja što su se "stvarno" zbila. Pojam zbilje pomjera se u samo središte vrijednosne koncepcije, što je sasvim prirodno uzme li se u obzir važnost koju Aristotel pridaje mimezisu. Za njega, naime, oponašanje nije tek jednostavno imitiranje zbilje. Ono je, daleko više, svojim kvalitetama imaginiranja sposobno proizvesti radnje koje se približavaju idealnoj uzoritosti.<sup>12</sup> Te su radnje, tada, sposobne podučiti gledatelja (čitatelja), ali mu istovremeno donijeti i psihološko olakšanje, ponešto maglovito definirano u pojmu katarze.

Književnost i povijest ostaju striktno odijeljene jedna od druge, svaka zadržava svoj položaj u procesu spoznaje i ne pokušavajući preuzeti mjesto ili metode one druge. No bez obzira na vrijednost književnosti u predočavanju općega, čini se da povijest u svojoj sposobnosti približavanja realnome prikriva potencijal koji se u nekom drugom razdoblju

---

White po kojoj gomilanje dokumentarnoga materijala omogućuje veće znanje ali ni u kojem slučaju i bolje razumijevanje povijesnih zbivanja, bit će jasno zbog čega inzistiram na ulozi literature (kojoj nije stalo, u tolikoj mjeri, do dokumentarne točnosti) u procesu približavanja takvoj idealnoj „istini“.

spremnom pažnju sa opće problematike usmjeriti na problematiku čvrste i jasne, te prema tome i realne, čovjekove uzglobljenosti u povijesnim zbivanjima i njegovu aktivnu učešću u njima, može protumačiti značajnijim od kakve specifično filozofske vrline.

Stoga i takvi Aristotelovi pozitivni uvidi u funkcije i kvalitete književnosti i njezine prednosti naspram povijesti u procesu predočavanja zbilje i dosezanju istine o njoj zasigurno nisu mogli ostati neosporavani. Pomjeranje vrijednosnoga akcenta najznačajnije za problematiku koju ovdje pokušavam predočiti zbilje se u devetnaestome stoljeću, u kome je shvaćena važnost proučavanja prošlosti za nastajanje i formiranje novih nacionalnih država. Tada se i poduzelo sve kako bi u sedimentima koji sežu sve do mitoloških korijena pronašlo racionalno opravdanje i legitimacija onoga što se zbiva u sadašnjosti. U toj se konstelaciji književnost počinje promatrati kao još jedan od izvora nacionalne svijesti koji narodu mora pridati identitet zasnovan na pripadanju jednoj cjelini, novoformiranoj naciji. Ona sada postaje pomoćnica povijesti čiji je cilj potvrditi na općoj razini njezine pozitivne spoznaje, te na taj način legitimirati aktualnu političku praksu. Ne samo da se književnost počinje pisati na takav način; i njezino se izučavanje zasniva na eminentno povijesnim kriterijima, te se u tu svrhu razvija i specijalistička disciplina, povijest književnosti, kojoj je zadaća otkriti zanemarene ili zaboravljene književne spomenike i pomoći u formiranju jedinstvene pripovijesti što će sezati do vremena zajedničke mitološke prošlosti. Otuda i intenzivno bavljenje usmenim umjetničkim formama koje se sada po prvi put ravnopravno uključuju u korpus nacionalne književnosti. To se cjelokupno poduzeće može odčitati u kontekstu pojačanoga interesa za formiranjem čvrstoga kontinuiteta kojemu je cilj skupljanje razbijenih i razbacanih detalja u jednu smislenu pripovijest. Tu se pripovijest onda dá interpretirati kao referencijalnu točku cjelokupnoga integrativnoga stremljenja, toliko karakterističnog za ideologiju i politiku devetnaestoga stoljeća. Žudnja za totalitetom, proizašla iz hegelovske filozofije, u neprirodnom spoju sa idejom apsoluta u političkoj će misli, a i u praksi, rezultirati snažnim integrativnim procesima što će pokušati što preciznije definirati jedinstveni, kolektivni, identitet, a na uštrb rubnih skupina koje će se početi shvaćati kao strana tijela u homogenoj cjelini.

Ako je ta instrumentalizacija povijesti (pa posredovano i književnosti) u političke i ideološke svrhe, koja se zbila u devetnaestome stoljeću, inaugurirala nove kriterije vrednovanja, postavljajući povijest (kao “učiteljicu života”) u središte pozornosti, naše je

---

<sup>12</sup> O ulozi *adynaton* (nemogućega) iz kojega se može izvoditi i Aristotelova koncepcija *imaginatio* usp. Lachmann 2000, 247. Renate se Lachmann kreće i korak dalje, te ukazuje da Aristotel nemogućnome (ili nevjerodostojnome) čak daje i prednost nad vjerojatnim, teza s kojom bi se svakako dalo i sporiti.

skeptičko doba u pitanje dovelo čak i Aristotelovu hipotezu po kojoj povijest prikazuje događaje onako kao su se doista zbili, a književnost onako kako bi se mogli zbiti. Taj ambiguitet stvarnoga i imaginiranoga izgubio je na vrijednosti utoliko što su se elementi imaginiranoga počeli uvijek iznova otkrivati u tekstovima koji su se pod svaku cijenu željeli predstaviti realnima, a fikcionalni su se tekstovi mogli pokazati kao mjesto "objektivne" spoznaje aktualnosti u daleko većoj mjeri no što bi to naizgled strogo znanstvenome diskurzu historiografije moglo biti po volji. Naravno, pitanje se toga odnosa da višestruko komplicirati ukazivanjem na rubne fenomene – literarna djela koja se pokreću granicama povijesnoga diskurza ili povjesničarske raspre koje u svojoj težnji za spajanjem ugodnoga i korisnoga stavljaju ponešto pojačane naglaske na narativnu specifiku povijesnih zbivanja, te se u takvom konstruiranju koriste sredstvima koja su - poput retorike - protokom vremena postala tipično literarna, ili pak postupcima koji brižljivim doziranjem informacija teže ka povećanju napetosti predočenoga (ispripovijedanoga) koja odlikuje upravo narativne tekstove. Na te je osobine, prije svega tradicionalne, historiografije uvjerljivo ukazao Hayden White.<sup>13</sup>

Prije negoli ukažem na neke za mene značajne momente debate koja se od pojave njegove raspre *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) vodila u povjesničarskim, i ne samo povjesničarskim, krugovima, želio bih unaprijed fokusirati svoje interese i spomenuti fenomen književnosti koja se u bavljenju povijesnim događanjima što su obilježila dvadeseto stoljeće (Holokaust i Gulag), i u želji za što je moguće točnijim rekonstruiranjem tih događanja, naslonila na historiografske metode, ali je upravo silovitost njezina naslanjanja dovela u pitanje same osnove tih metoda. Tako se povijesna znanost koja je htjela zanijekati uporabljivost bilo kakve "subjektivnosti" u svojem zahtjevu za apsolutnom istinitošću našla u situaciji dvostruke "uzdrmanosti": s jedne su strane njezinu plauzibilnost u pitanje doveli škola *Anala* ukazivanjem na predstavljivost povijesti svakodnevice i uporabom te povijesti u svrhu rekonstrukcije "totalne" strukture kakva društva,<sup>14</sup> i Hayden White i njegovi sljedbenici koji su razgoltili njezin eminentno narativni,

---

<sup>13</sup> White je, naravno, otišao i korak dalje razotkrivši na suštinski retorički karakter cjelokupnoga historiografskoga spisateljstva. Pri tome je zaoštrio tezu francuskih strukturalista po kojoj je sve ono što je narativno formulirano u jeziku nužno "umjetno", određeno pravilima gradnje literarnih tekstova. Tu je teza u kasnijim spisima White donekle "omekšao", ne u najmanjoj mjeri zbog povremeno oštre kritike što ju je morao pobrati njegov "historijski relativizam", kritike koja je ponekad znala otići toliko daleko da White poveže sa idejama talijanskome fašizmu bliskoga filozofa Giovannia Gentilea (*Usp. Carlo Ginzburg, "Just one Witness", in Friedlander (Hg.) 1990*).

<sup>14</sup> Ta se „totalnost“ mogla pokušati rekonstruirati na mikro, o čemu svjedoči djelo Emanuellea La Roy Ladurieja *Autour de Montaillou, un village occitan. Histoire et religiosité d'une communauté au Moyen Age*, ali i na makro razini, kakav je naprimjer pokušaj prikaza cjelokupne europske civilizacije u periodu od XV do XVIII stoljeća u djelu Fernanda Braudela *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-XVIII siècle* iz 1979. Upravo rascjepkanost ispriповijedanoga materijala, njegova prividna nezanimljivost za sklapanje slike o golemim pomjeranjima unutar povijesti, pomjeranjima koja bi morala izazvati epohalne lomove, svjedočila je o jednom

te prema tome “literarni” karakter, a s druge literatura koja je na sličnome (ili jednakome) materijalu, ali u osnovi različitim pristupom, ovjerodostojila antropološke kategorije poput pamćenja, sjećanja, traume što ih je ova, zbog nedovoljne mjere “objektivnosti”, odbacila kao neznanstvene. Književnost postavlja na vjerodostojniji način pitanje o mogućnosti predstavljanja teško spoznatljivih fenomena i jednim autentičnim i hrabrim potezom prisvaja materijal povijesti, kontaminira ga materijalom koji je stran povjesničarskom pristupu predočavanja prošlosti i stvara multiperspektivističku tvorevinu koja rasvjetljuje tamne mrlje što ih u sebi nosi konzervativna historiografija zatvorena u svoj pretpostavljeni diskurz objektivnosti.

Revizionistička historiografija upravo je te kategorije prihvatila kao predmete svoje analize<sup>15</sup> ne bojeći se pri tome gubitka “znanstvenosti”, a literatura ih je pokušala objektivizirati do mjere koja je u pitanje mogla dovesti i samu njezinu “literarnost”, ne ustupajući pred opasnošću samouništenja koje je prijetilo na polju “tuđega” diskurza. I doista, otklanjanje prepreka konvencionalne historiografije otvorilo je prostore u kojima su se i drugi diskurzi relevantni za obuhvaćanje i shvaćanje cjelokupne kompleksnosti zbilje mogli osloboditi stanovite diktature apsolutne objektivnosti u kojima se kao ideal očitovala samo jedna istina, dosegnuta nakraju istraživanja objektivnim mjerilima, po načelima točnih znanstvenih parametara što bi se dali usporediti sa onima iz prirodnih znanosti. Do istine se, prema klasičnoj historiografiji, može doći tek ako se činjenice doista daju provjeriti na način koji će svjedočiti o njihovoj nepokolebljivoj stabilnosti a vjerodostojnost im se može pobiti ili preinačiti tek otkrićem kakvih drugih činjenica koje tada mogu voditi njihovom ponovnom vrednovanju i substrahiranju u drukčije strukturalne konstelacije. Takva rigidna potraga za apsolutnom objektivacijom koja se mogla relativirati tek novom objektivacijom što bi nadmašila prvu, dovela je do zastoja u izučavanju povijesti što su se osobito opasnima pokazali na poljima u kojima se tek pozicija “jedne” strane mogla opredmetiti, a “druga” je strana u tome procesu objektivizacije ostajala nepokrivenom iz jednostavnoga razloga nemogućnosti proizvodnje jednake (ili bar približne) količine činjeničnoga materijala koji bi omogućio uvid i u njezinu “istinu”. Eklatantan je primjer takve disproporcije najveća tragedija modernoga čovječanstva – istrebljenje europskoga Židovstva. Nesklad u odnosu obilja

---

potpuno drukčijem poimanju sintetičnosti totalnosti, jasno odijeljenom od tipičnih hegelijanskih sustava koji su dominirali idealističkom filozofijom devetnaestoga stoljeća, i koji su, nakraju, presudno utjecali i na historiografiju toga razdoblja.

<sup>15</sup> Odveć bi se smionim mogao učiniti zaključak da je na tome polju djelovala pod utjecajem književnosti, no Whiteovo analitičko prisvajanje metoda *znanosti* o književnosti moglo bi poslužiti kao važan indikator dodirivanja dvaju područja koja su se od raspada sustava devetnaestostoljetne pozitivističke povijesti književnosti promatrala sa, ako ne neprijateljskih, ono svakako sučeljenih pozicija.

pisanoga materijala kojim se Holokaust dokumentirao iz njemačke perspektive (motrište počinitelja) i sporadičnost dokumenata koji su potjecali sa židovske strane (objašnjivog potpuno razumljivim tehničkim argumentima – nedostatak pristupa samome procesu arhiviranja kao vjerojatno najvažniji) dominirao je u procesu povjesničarskoga rada. Pod takvim je uvjetima povjesničar u interpretaciji zbivanja bio odveć često primoran koristiti se dokumentarnim materijalom što ga je u izobilju ostavila pedantna njemačka birokratija, izostavljajući pri tome stranu žrtve čije je osobno i bolno, traumom prožeto svjedočenje o procesu osobnoga nestajanja jedva zabilježeno u materijalnim povijesnim izvorima.

Upravo je nedostatak dokumentarnoga materijala vodio ka proliferaciji istraživanja koja su pokušala drugu stranu “istine” dokučiti sredstvima što su u dotadašnjoj historiografiji bila jedva zamisliva. U njezin su se diskurz, naprimjer, uvukla psihoanalitička istraživanja koja su pokušala determinirati problematiku traume i traumatizirajućega procesa. Već spomenuta književnost Holokausta u svojim je traganjima za shvaćanjem neshvatljivoga kolirala zvanične dokumente sa iskazima svjedoka, propagandnim materijalom, novinskim člancima ili kakvim drugim sredstvima koja dotada nisu bila dopuštena u re-konstruiranjima prošlosti, a sama je historiografija ponekad bila prinuđena poslužiti se literarnim uzorcima kako bi popunila zjapeće praznine u prividnome kontinuitetu. Aristotelova se максима o “stvarima kakve jesu i kakve bi mogle biti” tada pokazala malo korisnom. Književnost nije pristajala na idealizaciju zahtijevajući i za sebe istinu koja ne bi bila samo “viša”, već bi se mogla posvjedočiti i na razini sasvim dostupne stvarnosti, ali i tražiti i u dubinama psihe sudionika povijesnih zbivanja.

Izjednačavanje povjesničarskoga diskurza sa pripovjednim, te time i njegovo nužno “retoriziranje”, predstavljalo je osjetljivu točku na kojemu se teorija Haydena Whitea mogla podvrgnuti argumentiranoj kritici, a središnje je mjesto te kritike predstavljalo uporno ukazivanje na relativizam Whiteovih teza. Stoga se i njegova obrana, a s njom je povezano i ublažavanje takvoga relativizma, upravo i usmjerava na razjašnjavanje nedoumica što ih je moglo prouzročiti ponekad odveć snažno metodološko vezivanje uz određene struje francuskoga strukturalizma i poststrukturalizma:

The relativism with which I am usually charged is conceived by many theorists to imply the kind of nihilism which invites revolutionary activism of a particular irresponsible sort. In my view, relativism is the moral equivalent of epistemological scepticism; moreover, I conceive relativism to be the basis of social tolerance, not a license ‘to do as you please’. (White 1987, 227)

Uvođenje epistemološkoga skepticizma, kao *moralnoga ekvivalenta* relativizmu onaj je obrat na kojemu se Whiteovo promatranje povijesnoga tijeka može pokazati korisnim za

razmatranje odnosa književnosti i povijesti kao dvaju, uvjetno, komplemetarnih metoda čijim se kombiniranjem baca novo svjetlo na fenomene Holokausta i Gulaga, dakle ona dva zbivanja oko čije se mogućnosti (ili nemogućnosti) predočavanja polemizira sa podjednakim intenzitetom još od sredine osamdesetih godina.<sup>16</sup>

Kako interpretirati epistemološki skepticizam? Kao polazište valja promotriti Whiteovo definitivno osporavanje statusa povijesti kao pozitivne znanosti. Ako su raniji povjesničari djelovali s ubjeđenjem u znanstvenu “ozbiljnosti” svoje discipline i mogućnost njezine objektivne verifikacije, on joj niječe bilo kakvu mogućnost izjednačavanja sa prirodnim znanostima (čije su metode pozitivističkim povjesničarima predstavljale nedosegnuti ideal). Ukazujući na Lévi-Straussa ustvrdit će:

Thus, history is in no sense a science, although as a ‘method’ it does contribute to the sciences by virtue of its cataloguing operations. What the history offers as explanation of structures and processes in the past, in the forms of narratives, are simply formalizations of those ‘fraudulent outlines’ which are ultimately mythic in nature. (White 1978, 57)

Ti su “fraudulent outlines”, prema Lévi-Straussu, proizvod izbora što ga povjesničari sačinjavaju kako bi ponudili objašnjenje stanovita događaja, pritom zanemarujući ono što u njihovoj konstrukciji narušava koherenciju predočenoga. Odvajajući povijest od realizma prirodnih znanosti (“natural history”) White je ukazao na bitnu razliku povijesnoga i prirodnoga “procesa”:

Since humanity constituted the sole conceivable manifestation of that process which was called ‘historical’, it seemed impossible to make about the process as a whole generalizations of the sort that one could legitimately make about ‘nature’ in its purely physical, chemical and biological dimensions. ‘Realism’ in the natural sciences could be identified with the ‘scientific method’ developed since Newton at the latest for the analysis of natural processes. But what a ‘realistic’ conception of history might consist of was as much a problem as the definition of such similarly illusive terms as a ‘man’, ‘culture’ and ‘society’. (White, 1973, 46)

Epistemološki će se skepticizam prema tome usmjeriti na nevjericu u pouzdanost bilo kakve jednoznačne interpretacije povijesnih zbivanja koja bi bila zasnovana na podlozi jedne priče (zapleta – terminologija na kojoj inzistira White). Njegovo se nepovjerenje u suštini zasniva na neprimjenjivosti interpretativnih kodova jednoga povijesnoga razdoblja na zbivanja iz razdoblja koja se epistemološki u potpunosti razlikuju od njega. “The kind of anomalies, enigmas and dead ends met with in discussions of the representation of the Holocaust are the results of conception od discourse that owes too much to a realism that is inadequate to the representation of events, such as the Holocaust, which are themselves modernist in nature” (White 1999, 39). Modernizam se Holokausta, po Whiteu, nalazi u

---

<sup>16</sup> Dva presudna događaja, jedan koji je želio biti znanstveni i drugi koji je bio i ostao politički, bili su glavni inicijatori te debate: *Historikerstreit* i gesta simboličkoga pomirenja Ronalda Reagana i Helmuta Kohla na groblju u Bittburgu 1985.

snažnoj tehnicističkoj tendenciji, ali i, a to je već područje slobodne spekulacije, zajedničkom “duhu vremena” vidljivog u naklonosti brojnih modernističkih pisaca fašističkoj ideologiji (Ezra Pound, Gottfried Benn, Filippo Marinetti).

Ovakvo shvaćanje povijesnoga realizma dovelo je Whitea i do zaključaka koji su se s moralne strane na prvi pogled mogli učiniti skandaloznim i koji su onda predstavljali najčešću metu napada za njegove kritičare. On tako, naprimjer, ukazuje na potiskivanje pojma “uzvišenoga” što ga je sprovela tradicionalna historiografija i na njegovo prisustvo u mislilaca koji su bliski fašizmu, poput Gentilea ili Heideggera. Bez obzira na to što se, po Whiteu, osobno ne moramo (čak i ne smijemo) slagati s centralnim stubovima fašističke ideologije, moramo priznati da ne postoji objektivni način kojemu bi se jednome pogledu na povijest oduzeo legitimitet ili se pak pokazalo da je vrjedniji od drugoga. Naša odbacivanja fašizma ili staljinizma kreću se na ravni dokazivanja koja je bitno drukčija od same povjesničarske, moralnoj ili ideološkoj. Ona su zasnovana na argumentativnim kriterijima koji u povijesnom predočavanju ne igraju ključnu ulogu. Sama povijest u sebi ne krije mogućnost dokazivanja ispravnosti jedne teze ili ideje, a ni mogućnost procjene njezine etičke valjanosti.

We must guard against sentimentalism that would lead us to write off such a conception of history simply because it has been associated with fascist ideologies. One must face the fact that when it comes to apprehending the historical record, there are no grounds to be found in the historical record itself for preferring one way of construing its meaning over another. (White 1982, 74)

Kako je onda moguće epistemološki skepticizam dovesti na razinu moralnoga ekvivalenta? Hans Blumenberg u knjizi *Legitimität der Neuzeit* prilazi upravo spoznajnoj problematici kao jednom od najznačajnijih tvorbenih momenata “novoga vremena”. Po njemu je ideal enciklopedizma stvaranje savršenog spoznajnog sustava u kojemu bi bila sadržana sva znanja kojima je moguće raspolagati. Neizbježan bi zaključak mogao biti da će onaj tko zna više biti i “bolji”. Unutar moderne podjele znanja dolazi do snažnoga cijepanja na “ja” i na “mi”. “Wir wissen mehr über die Welt als irgendeine Zeit vorher, aber ‘wir’ heißt in keinem Fall ‘ich’” (Blumenberg 1996, 272). Znanje koje posjeduje “ja” ostaje ograničeno normalnim ljudskim kapacitetima. S druge strane, “mi” su, po Blumenbergu, institucije poput enciklopedija, akademija ili univerziteta. “Sie repräsentieren die Übersubjekte, die das Wissen über die Wirklichkeit in Raum und Zeit verwalten und seinen Zuwachs organisieren” (273). Ovakvim je umnožavanjem znanja u pitanje dovedena i njihova trajnost i dokazivost. Ono što se nekada moglo smatrati bar donekle izvjesnim, u najnovije je vrijeme preplavljanja uvijek novim informacijama dovedeno u stanje permanentne spoznajne ugroženosti. Najsnažnije je, naravno, napadnuta sama istina.

Das Wort 'Wahrheitsbesitz' läßt nur noch ironischen Gebrauch zu; auch wenn man, unter Verzicht auf das große Wort, vom enzyklopädischen Postulat eines möglichst großen Besitzes an Information spricht, bedeutet Beschleunigung des Verfalls die Nötigung zum Erwerb der Fähigkeit provisorischen Umgangs, transitorischen Vertrauens innerhalb individueller Lebenszeiten. Es ist naheliegend, daß diese Enttäuschung an der Stabilität wissenschaftlicher Wahrheit abdrängt auf Besitzformen von Theoremen, die weniger unbeständig, weniger anstrengend, weil kaum falsifikationsfähig, zu sein scheinen (Isto).

Blumenberg ukazuje na paralelan slučaj nepovjerenja u teoriju koji se javio upravo u filozofiji helenističke kasne antike, i to u *skepticizmu*. U njemu se iskazuje razočarenje nad neuspjehom filozofije da dosegne "istinu", a istovremeno se pokušava razotkriti problematika odnosa te istine i čovjekove sreće. Sreća se, prema Blumenbergovoj interpretaciji skeptika, nalazi u "ostatku" koji jedinki preostaje nakon uklanjanja ometajućih činitelja. Ona više nije osjećaj koji rezultira iz čovjekova dosezanja kakva savršenoga znanja, makar ono bilo projicirano u neku daleku točku u budućnosti. Ukidanjem povezivanja sreće sa spoznajnom sposobnošću uklanja se još od Sokrata poznata terapijska funkcija filozofije. Čovjek se još uvijek poimlje kao biće željno znanja koje i dalje teži ka stjecanju teorijskih spoznaja. Zanimljivost mu samu sposobnost konačnoga pronalaženja toga znanja, skeptici su isključili faktor budućnosti. Nju je pod takvim uvjetima nemoguće spoznati, u pitanje se dovodi čak i vjerojatnost njezina postojanja, kao vremenske dimenzije, jer joj je ukinut krajnji smisao kojega bi se u teološkim kategorijama moglo opisati kao spasenje dosegnuto konačnom spoznajom. "Zum letzten Mal in unserer Tradition bis zu Nietzsche wurde hier auf Erkenntnis der Wirklichkeit im genauen Sinne *Verzicht geleistet*; denn die nun folgende theologische Epoche hat den Erkenntnisanspruch nur gegen die ihr gewisser erscheinenden transzendenten Garantien und Erwartungen eingetauscht" (318 – istakao D.B.). Dakle, apsolutna spoznaja, i tu se White doista može dovesti u vezu sa antičkim skepticima, nije ni u kojem slučaju preduvjet čovjekove sreće. Sâmo dobro, koje bi iz takve idealne ideje sreće nužno trebalo proisteći, dovodi se u pitanje. Možda njegove izvore treba tražiti upravo u poricanju mogućnosti jedne i jedine spoznaje. Epistemološki je skepticizam u suštini negira, projicirajući ideju spoznajnoga pluraliteta na moralnu razinu ljudskoga bivstvovanja. Intenzivnije otvaranje prema raznolikim perspektivama i sposobnost njihova stalnog propitivanja tada će biti moralni ekvivalent epistemološkom skepticizmu.

Povezivanje tih Blumenbergovih razmišljanja sa samom poviješću samo se nakratko može učiniti zbunjućim. Naime, jasno je da historiografija u svojoj klasičnoj izvedbi pretendira na posredovanje spoznaje budućnosti uz pomoć boljega poznavanja prošlosti. Budući da je, po skepticizmu, budućnost nemoguće spoznati, gubi se i mogućnost njezine "interpretacije" koja bi slijedila iz ispravne spoznaje prošlih zbivanja. Skepticizam se tako prenosi i na prošlost shvaćenu kao zalihu (arhiv) interpretativnih kodova pohranjenih kako bi



se u nekom kasnijem trenutku primijenili na sadašnjost. Otuda nije daleko do zaključka da nas enciklopedijsko gomilanje racionalnih podataka ne može dovesti bliže razrješenju pitanja o tome što je omogućilo organizaciju i realizaciju dvaju monstruoznih operacija kakve su bile Holokaust i Gulag. One su i pored brojnih racionalnih komponenata što su ih znali istaći njihovi izučavatelji nakraju ostale elementarno iracionalne.<sup>17</sup> Epistemološki skepticizam, tako, cilja na paradoksalnu razgradnju viška vrijednosti koja slijedi iz prekomjerne akumulacije. Linearna se pri-povijest, koja cilja na kauzalno povezivanje triju vremenskih dimenzija – prošlosti, sadašnjosti i budućnosti – pod uvjetima osporavanja kvalitativne valjanosti kvantitativnoga prikupljanja činjeničnoga povijesnoga materijala više ne može odvijati.

“Tvrda” bi verzija povjesničarskoga realizma, u kojoj valja vidjeti uvjerenost u vjerodostojnost mogućnosti jedne istinite spoznaje, zahtijevala apsolutnu pouzdanost i točnost iskaza svjedoka. Primjer takvoga shvaćanja - prebacimo li se, načas, na polje prava - mogle bi pružiti latinska (rimska) i židovska juristička tradicija. Carlo Ginzburg veli da ta dva načina tumačenja i sprovođenja sudskih postupaka za donošenje odluke zahtijevaju dva svjedoka koji će dati jednak iskaz. U tome se smislu pravo može shvatiti kao primjer područja ljudske spoznaje koje inzistira, i to opravdano, na takvoj koncepciji rekonstrukcije stvarnosti u cilju dosezanja istine.<sup>18</sup> Jer, ako bi okrivljeni poricao krivicu, a samo je jedan svjedok potvrđivao, našli bismo se u situaciji iskaz protiv iskaza koja ne bi bila u stanju pružiti nepobitnu jurističku istinu.<sup>19</sup> Konzekventna primjena te koncepcije svjedoka i svjedočenja na polju se historiografije pokazala nekorisnom, već i samim time što se juristička istina razlikuje od povijesne. Ovdje ne mogu ulaziti u dublje razmatranje te značajne tematike. Neka samo bude rečeno da juristička metoda nakraju istinu mora uskladiti sa zakonom (normom ili propisom) kako bi njezinu primjenu mogla plauzibilizirati. Sama povijest na sebe ne preuzima takove obveze.

Dodatne odgovore i razjašnjenja u vezi s epistemološkim skepticizmom i ulogom pouzdanoga (ili nepouzdanoga) svjedoka u njemu mogu pružiti razmišljanja Dominicka LaCapre. LaCapra, nasuprot radikalnome pozitivizmu, postavlja koncepciju u kojoj bi se

---

<sup>17</sup> Usp. i kratko zapažanje Dominicka LaCapre u vezi s Blumenbergovim *Legitimität der Neuzeit*: „It might not be too much of an exaggeration to suggest that the Nazi phenomenon is the ghost in the closet of Blumenberg’s extremely learned book“, LaCapra 1994, 176.

<sup>18</sup> Usp. Ginzburg 1990, 84ff.

<sup>19</sup> Ovo, naravno, uz nužnu ogradu da i takva juristička istina mora ustuknuti pred antropološkim konstantama koje je mogu relativirati; takva je konstanta, naprimjer, čista laž. Potom, prešućivanje istine, ili, već i u samome pravnome postupku brojnih zemalja sadržano, načelo po kojemu svatko ima pravo prešutjeti informacije koje bi ga izravno teretile, pa potom i proširenje takvoga izuzetka na članove uže obitelji.

svjedočenje smatra ravnopravnim historijskim izvorom, čak i tamo gdje se pokazuje netočnim ili nesigurnim.

Testimonial witnessing typically takes place in a belated manner, often after a passage of many years and it provides insight into lived experience and its transmission in language and gesture ... Testimony is a crucial source for history. And it is more than a source. It poses special challenge to history. For it raises the issue of the way in which the historian or other analyst becomes a secondary witness, undergoes a transferential relation, and must work out an acceptable subject position with respect to the witness and his or her testimony (LaCapra 1998, 11).

Na taj način LaCapra uvodi psihoanalitički diskurz kao sljedeći ravnopravni faktor u procesu rekonstrukcije stvarnosti koja je bila odveć kompleksna da bi je se moglo prepustiti tek samovolji povijesti. U njegove se analize, kako književnih i povjesničarskih djela, tako i svjedočanstava preživjelih Holokausta (pa i njihovih analizanata), uvlače eminentno psihološki termini – na prvome mjestu trauma – a za njihovo se razjašnjenje (ovoga puta ne samo na planu psihologije individuuma, već i na planu kolektivnoga pamćenja i identiteta kakve zajednice), rabe dva važna pojma Freudove psihoanalize, “Ausarbeiten” i “Wiederholen”, u engleskome prijevodu “working through” i “acting out”. Kao što je to čest slučaj u poststrukturalističkoj teoriji, LaCapra ih izvlači iz “čistoga” freudovskoga psihoanalitičkoga konteksta<sup>20</sup> i prevodi ih tako da postaju uporabljivi i u analizi tekstova obilježenih traumatskim iskustvima. Dok je “acting-out” kompulzivno, prinudno ponavljanje zbivanja koja su dovela do formiranja traume, “working-through”, noseći u sebi isto tako elemente ponavljanja, te događaje prevladava, interpretirajući ih, prevodeći ih u drugi kontekst, te tako oslobađa pogođenu individu ili kolektiv od najoštrijih traumatskih simptoma. On pri tome ne donosi potpuno “izlječenje” (koje je, naravno, i nemoguće) ali omogućuje relativno normalnu egzistenciju pogođenima.<sup>21</sup> Uloga je književnosti u ovome procesu jedna od presudnih. Naravno, za takvo je njezino poimanje potrebno oduzeti joj stanovitu moralnu neutralnost koju joj je podario modernizam i prevesti je na polje spisateljskoga angažmana koji će se manifestirati u poimanju spisatelja kao savjesti društva.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> U tome se njegovome postupku mogu prepoznati paralele sa procesom retoriziranja povijesti što ga je analizirao Hayden White. Pojmovi što ih Freud rabi u terapeutske svrhe prevode se na područje kulturalnih znanosti i tamo primjenjuju u propitivanju raznolikih diskurza koji sa izvornom psihoanalizom jedva da imaju što zajedničko. Na taj se način i psihoanaliza „retorizira“.

<sup>21</sup> Na rubu valja napomenuti u kolikoj je mjeri ovakav proces bitan za „Vergangenheitsbewältigung“, koliko zapravo stoji u samoj srži debate o prevladavanju traumatskih zbivanja iz perioda nacional-socijalističke vladavine u Njemačkoj. Raspre o gulazima u socijalističkim zemljama još se uvijek nisu približile dubinskoj analizi kakva se sprovodi u Njemačkoj (u posljednje vrijeme i u Francuskoj) i koju bi se moglo obilježiti kao kakav kolektivni “working through”.

<sup>22</sup> O takvome će angažmanu biti upravo riječ u – pripovjednom, esejističkom i filmskom – djelu Danila Kiša. Njegova će se vještina ogledati u „neizravnom“ pristupu stvarnosti, kao jedinome mogućnome načinu približavanja njezinoj „istini“.

Dori Laub,<sup>23</sup> dovodeći u pitanje isključivu legitimnost rigidnoga povijesnoga pristupa svjedočenju, navodi primjer žene koju je intervjuirao u sklopu projekta prikupljanja video-snimaka svjedočanstava preživjelih Holokausta na Univerzitetu Yale. Kao sudionica u ustanku logoraša, prisustvovala je scenama rušenja dimnjaka u Auschwitzu. Budući da je navela kako je promatrala rušenje četiriju dimnjaka, njezino je svjedočenje, od strane povjesničara koji su na tome skupu učestvovali, odbačeno kao nepouzdan jer je uistinu srušen tek jedan. Argumetacija je profesionalnih povjesničara slijedila jednostavnu logiku po kojoj će svako netočno ili nepotpuno svjedočenje osnažiti poziciju nijekača Auschwitza koji, upravo na osnovu takovih svjedoka, mogu ustvrditi da do “konačnoga rješenja” židovskoga pitanja nikada u tome obličju nije ni došlo, niti je uopće bilo planirano. Laub će se, nasuprot pouzdanosti pamćenja kao jedinog paradigmatškog kriterija, pozvati na integritet traumatizirane osobe koja se našla u poziciji nekoga tko može izvijestiti o onome što joj se dogodilo. Proces svjedočenja pretvara se u proces otkrivanja znanja, koje je bilo potisnuto snagom traumatskih zbivanja i čija se vrijednost za povijesno ispitivanje može pokazati tek u određenoj kolaciji psihoanalitičkoga i čistoga historiografskoga metoda.

It was her very talk to me, the very process of her bearing witness to the trauma she had lived through, that helped her now to come to know of the event. And it was through my listening to her that I in turn came to understand not merely her subjective truth, but the very historicity of the event in an entirely new dimension (Laub/Felmann, 62).

Njezinim će se svjedočenjem, tada, pokazati u kolikoj je mjeri sjećanje “nepouzdanoga” svjedoka važno za rekonstrukciju povijesnih zbivanja. To je sjećanje uzdrmano traumom, rekonstruirano psihoanalitičkim radom, snaga se njegove “dokumentarnosti” ne nalazi u činjeničnosti, već u tegobnom procesu intelektualne i emocionalne prerade doživljenoga koji ga je jedino i mogao razotkriti. Tako rekonstruirana povijest svjedočit će o prošlom vremenu daleko više od one koja bi inzistirala na vrednovanju “pouzdanih”, a takvih najčešće jer pisanih, dokumenata. No, vidjeli smo, ta se pouzdanost razotkriva kao prividna budući da u njoj prevladava dokumentirano svjedočenje počinitelja čineći mogućnosti žrtava za prikazivanje osobne perspektive dodatno bezizglednim, te ih tako lišavajući jednog od rijetkih momenata u kojima se njihov legitimni ulazak u povijest može pokazati i kao konačno realizirana potencija.

Ova mi se dva komplementarna pristupa, od kojih jedan polazi sa stajališta psihoanalize a drugi sa stajališta osobite historiografije, prožete psihoanalitičkim

---

<sup>23</sup> Felman/Laub 1992.

elementima,<sup>24</sup> čine korisnim momentom u procesu višestrukoga narušavanja autoriteta pozitivističke historiografije. Još je jedan element vrijedan kratkoga objašnjenja. Ako slijedimo LaCapru, Holokaust ćemo sa priličnom preciznošću moći obilježiti kao onaj epistemološki prijelom koji će od modernizma dovesti do postmodernizma.<sup>25</sup> “Postmodernism has developed in the wake of Shoah, which it has often explicitly avoided, typically encrypted, and variably echoed in traumatized, melancholic, manically ludic, opaque and at times mournfully elegiac discourses.” (1994, 222) Prividno paradoksalni odnos jednog razdoblja u povijesti književnosti i njegova odnosa prema povijesnome događaju za koji se veli da ga je izravno potekao, a kojega LaCapra zaoštreno kauzalizira, sastojat će se u pokušaju literature da o Holokaustu (*mutatis mutandis* i o staljinističkim logorima) progovori jezikom u kojemu će se izbjegavati njegovo izravno spominjanje. Takav jezik bit će prožet haptičkim elementima, snažno usmjeren ka performativnosti, obilježen pokušajima da se nedokučivo dosegne sredstvima koja su dotada u literarnoj praksi bila nepoznata ili prikrivena. Ta je prividna, a zapravo znakovita šutnja, mjesto na kojemu se prelamaju različite diskurzivne strategije predočavanja onoga što se činilo nepredočivim konvencionalnim literarnim (i umjetničkim) sredstvima.<sup>26</sup>

LaCaprina se lista odlika postmoderne književnosti može nadomjestiti i drugima i drukčijima koje možda neće sadržati sve elemente što ih je on pobrojao a u njoj će se pronaći neki različiti od njih. No pitanje iscrpnosti tu ne igra središnju ulogu. Njemu zasigurno i nije bio cilj da sačinjavanjem te liste ocrta definitivne i neoborive granice književnosti pisane nakon Drugog svjetskog rata. Spisatelji koji literaturi o Holokaustu zapravo daju njezino obličje – poput Prima Levija ili Ellyja Wiesela – još se uvijek mogu tumačiti uporabom tradicionalnih književno-znanstvenih metoda. Prijelaz na drugu generaciju nemogućan je ne

---

<sup>24</sup> LaCaprina se koncepcija, temelji na primjeni dvaju postupaka koje je Freud opisao kao moguće ljudske reakcije na traumatsku situaciju: „acting out“ i „working through“. Dok prva reakcija ne omogućuje pogođenoj osobi izlazak iz *circulus vitiosus* kojeg sačinjavaju trauma i beskrajno ponavljanje situacije koja ju je prouzročila, druga ukazuje na moguće rješenje (no, nikada potpuno) koje bi moglo dovesti i do izlječenja pacijenta. Pri tom „working through“ podrazumijeva stanovito oslobađanje pacijenta, njegovu sposobnost suočenja sa situacijom koja ga je dovela na rub gubitka identiteta.

<sup>25</sup> Želim ovdje istaći da mi nije cilj upuštati se u preciznije razgraničavanje onoga što postmodernizam jest ili nije. Rasprava o njemu kao dominantnome “pokretu” u umjetnosti, filozofiji ili humanističkim znanostima iznimno je razuđena i svjestan sam da bi me svaki pokušaj njegova definiranja odveo u teorijska razmatranja koja znatno premašuju ciljeve što sam si ih postavio. Postmodernizam je kao termin bitan utoliko što mi pomaže razgraničiti i opisati pojave u književnosti koje će se u svakom slučaju razlikovati od modernizma u njegovim raznolikim obličjima. Tek je njegova “poetika” čiji će elementi postajati razlučivi korak po korak u produbljenoj analizi književnih djela (a čije crte naznačavam predočavajući fragmentarno za mene relevantna mjesta iz suvremenih historiografskih diskusija) sposobna predočiti specifično “osjećanje života” koje je spremno suočiti se sa problemom nacističkih i staljinističkih logora promatrajući ih iz svoje razlomljene perspektive i govoreći o njima, možda, “srednjim glasom” o kojemu, pozivajući se na Rolanda Barthesa i Emila Benvenistea, govori Hayden White. (Usp. White 1999, 38f.)

<sup>26</sup> Usp. Adornovu raspravu o svrhovitosti umjetnosti nakon Holokausta. (Adorno

uzmu li se u obzir kriteriji što ih navodi LaCapra. Činjenica je da su upravo ta svojstva neizbježna pokušala li se približiti spisateljicama i spisateljima koji su - poput Paula Celana, Nelly Sachs ili Danila Kiša – uspjeli posrednim načinima predočiti “stvarnost” stravičnoga dvadesetoga stoljeća. Presijecanje diskurza povijesti i književnosti jedno je takvo mjesto na kojemu se u pitanje dovode stabilne granice književnih žanrova, pa i granice samoga predočavanja. Možda su se upravo u tom pomjeranju povjesničari osjetili porobljeni, osjetili da im se oduzima samorazumljivost kojom su se mogli ponositi kao predstavljači događaja “onakvih kakvi su se doista i zbili”. Tome problemu vraćat ću se uvijek iznova pokušavajući rasplesti komplicirane sveze uz pomoć kojih su književnici poput Danila Kiša pokušali predočiti svoju verziju povijesne “istine”, ne koristeći se “pouzdanim” sredstvima povjesničara. Sada bih se želio nakratko vratiti raspri unutar povjesničarskih krugova o samoj mogućnosti postojanja “postmoderne historiografije”.

Ovoga mi trenutka nije cilj ulaziti u opširnije prikazivanje te debate.<sup>27</sup> Vođena je u iznimno oštrom polemičkom tonu, što nije ni začuđujuće uzme li se u obzir metodološka (i ne samo metodološka) ozbiljnost pitanja koje je postavila. Za mene relevantne teme pojavljivat će se u samome protoku teksta a onda ću im se izravno i pojedinačno i obraćati. Stoga ću navesti samo najznačajnije Ankersmithove teze. Postmodernistička se povijest formira u procesu jasnoga odijeljenja od njezine modernističke varijante. Dok se druga odlikuje težnjom ka znanstvenosti, jer je znanost bila odlučujući faktor u pokušanju dosezanja totalne istine o stvarnosti (te se tako pokazuje i paradoksalnom sljedbenicom pozitivističke historiografije), prva napušta ideju o tehnicitetu spoznaje i pokušava je utemeljiti u manje fiksiranim diskurzivnim strategijama. U postmodernističkome se shvaćanju tako povijest približava književnome diskurzu, i diskurzu drugih umjetnosti, te se time određuje kao sastavni dio civilizacije (što prirodne znanosti nisu).

For postmodernism, science and information are independent object of study which obey their own laws. The first principal law of postmodernist information theory is the law that information multiplies... In the modernist view, the way in which precisely interesting information generates more informations is (...) incomprehensible. For modernists, meaningful information is information which does put an end to writing (Ankersmith, 141).

Iza povijesnoga se izvora krije realnost onoga što se zbilo u prošlosti, a nju treba razotkriti procesom razmišljanja čije će se ishodište nalaziti upravo u tome izvoru i činjeničnosti dokaza koji ga potvrđuju. “In the postmodernist view, evidence does not point towards the *past*, but to other *interpretations* of the past; for that is in fact what we use evidence for” (145f). Povijest mentaliteta, kakvu nude Jacques Le Goff, Georges Duby ili Emanuell LeRoy

---

<sup>27</sup> Radi se o polemici što su je u časopisu *History and Theory* 1990. godine vodili F. Ankersmith i P. Zagorin, a koja se ticala upravo Haydena Whitea, koji je za Ankersmitha paradigmatičan primjer postmodernoga povjesničara.

Ladurie, paradigmatična je za takav pristup višestране interpretacije povijesnih zbivanja. Stvarnost se počinje rekonstruirati iz niza rasutih podataka koji za modernistički pristup historiografiji ne bi imali nikakova značenja. Nužan je rezultat toga procesa “estetizacija” povijesti. Otkrivaju se trenuci u kojima je prošlost pokazala karakteristike srodne Freudovu nesvjesnome, te se upravo oni uzimaju kao polazna točka istraživanja. Otuda i upitanost nad ulogom pamćenja:

History here is no longer the reconstruction of what has happened to us in the various phases of our lives, but a continuous playing with the memory of this. The memory has priority over what is remembered... the wild, greedy, and uncontrolled digging into the past, inspired by the desire to discover a past reality and reconstruct it scientifically, is no longer the historian's unquestioned task. We would do better to examine the result of a hundred and fifty years' digging more attentively and ask ourselves more often what all this adds up to. The time has come that we should *think* about the past, rather than *investigate* it... In the postmodernist view, the focus is no longer on the past itself, but on the incongruity between present and past, between the language we presently use for speaking about the past and the past itself (152f.).

Dalekosežne konzekvencije ove tvrdnje su jasne: pouzdanost pamćenja, njegova uzglobljenost u činjenični svijet, prestaje igrati dominantnu ulogu u kreiranju povijesne istine. Realnost se može rekonstruirati i iz prividno materijalno netočnih iskaza, a u konstrukciji te realnosti, koja više ni u kom slučaju ne mora ponuditi totalitarizirajuću ili sintetičku sliku, ravnopravnost stječu i pojave, činjenice i zbivanja koja su zbog nemogućnosti objektivne potvrde njihove istinitosti bila potiskivana na margine znanstvenoga diskurza historiografije ili iz njega u potpunosti isključivane. Tek se u takvoj konstelaciji i književnost pojavljuje kao činitelj koji, ravnopravno sa poviješću, može prosuđivati o “onome što se zbilo” i pripomoći u stvaranju slike o jednom prošlom vremenu koja neće biti ni sintetička ni totalna, već će svoj zahtjev za istinom izvoditi na drukčijoj epistemološkoj razini, uz pomoć onoga epistemološkoga skepticizma o kojemu govori Hayden White.

Iz ovoga izvedeno pitanje ticat će se kolacije raznorodnih znanstvenih i neznanstvenih diskurza koji pokušavaju steći relevantnost u procesu rekonstruiranja tragične prošlosti dvadesetoga stoljeća i mogućnosti znanosti o književnosti da uz pomoć upravo tih znanstvenih diskurza rasvijetli probleme što ih je otvorila literatura koja se bavila i bavi problematikom masovnoga uništenja što su je sobom donijeli Holokaust i staljinistički logori. To je kompleksno područje povijesti moguće razmotriti tek ukoliko se u obzir uzmu kategorije poput identiteta (kako pojedinačnog tako i kolektivnog), pamćenja (i sjećanja), traume i promjena u shvaćanju uloge pisanoga dokumenta kao krunskoga objekta povijesne znanosti. Rasvjetljenje duboke međusobne prožetosti tih faktora mora dovesti do revidiranja slike o “neporecivoj” autentičnosti povijesnih “činjenica”. Ako kulturalno pamćenje nakraju vodi formiranju kolektivnoga identiteta, u kojoj je mjeri traumatski događaj, kao nužno konstitutivni element takvoga pamćenja, odgovoran za stanovitu distorziju osjećaja

zajedništva kakve skupine? Ali, možda i suprotno: može li trauma djelovati kao vezivni faktor koji će doprinijeti učvršćenju, štoviše, formiranju takva zajedništva koje bi bez njezina djelovanja ostalo tek nerealizirani potencijal?

Prvi navedeni faktori, koje je valjalo uzeti u obzir kako bi se uz pomoć novih metoda i novoga pristupa činjeničnosti rekonstruirala slika stvarnosti, očividno se uklapaju u presjecište tradicionalno razdijeljenih povijesnih i literarnih diskurza. Stoga je u ovome trenutku nepotrebno dokazivati njihovu ravnopravnu pripadnost i jednome i drugome području. Jer, radi se o dva paralelna procesa. Jednim će se u povijest uvesti ono za što, dotada, u njoj nije bilo mjesta, a drugim će se revidirati ono što se smatralo neprikosnovenom srži samoga povijesnoga proučavanja kako bi ga se prilagodilo promijenjenom stanju stvari. No upravo je dokument, shvaćen kao institucija, posjedovao središnju važnost u promjeni akcenta izučavanja. Tradicionalna se historiografija njime koristila u svrhu utemeljenja i ovjerovljenja svojih izučavanja. Ni povijest formirana na novim osnovicama ga u toj funkciji ne smije u potpunosti odbaciti, te ga je u svakom slučaju valjalo zadržati, ali i u promijenjenim odnosima nužno dovesti u pitanje njegovu isključivu valjanost i ispravnost, u drukčijem rekonstruiranju protoka povijesnih zbivanja. Stoga se prikladnim čini ukratko razmotriti i prikazati postupke i ideje koji su stavili pod lupu njegovu neprijepornost u procesu stjecanja jedne i jedine istine (dovodeći, razumljivo i samo postojanje te i takve istine u pitanje) te samim time i relativirali postavljanje zahtjeva za apsolutnom točnošću kojima su težila povjesničarska strujanja skrivena iza takvih ideja i postupaka.

Dobar je dio svojega autoriteta dokument crpio iz činjenice da je bio sačuvan u pisanom obliku. To je pisano posjedovalo vrijednost koja se jedva smjela i osporiti. Tek se u novije vrijeme mogu pronaći radovi u kojima će se u pitanje dovesti autoritet i forme (pismenost) i njezine realizacije (dokument). To se propitivanje pronalazi na višestrukim razinama znanstvenoga izučavanja i u brojnim disciplinama (uz povijest i u antropologiji, sociologiji, znanosti o književnosti itd.), a jedno od pitanja koja takvu sumnju dodatno podcrtavaju jest što učiniti sa civilizacijama u kojima se nije razvila pismenost, ali koje su, i pored toga, izgradile svijest o potrebi komemoriranja prošlih zbivanja. Kada Claude Lévi-Strauss u *La Pensée sauvage* opisuje *charinga*, “objet en pierre ou en bois, de formes approximative ovale avec des extrémités pointues ou arrondies, souvent gravés de signe symboliques“, on veli za njih da su

les témoins palpables de la période mythique...de même, si nous perdions nos archives, notre passée ne serait pas pour autant abolie: il serait pavé de ce qu'on serait tenté d'appeler sa saveur diachronique. Il existerait encore comme passé; mais préservé seulement dans des reproductions, des livres, des

institutions, une situation même, tous contemporains ou récents. Par conséquent, lui aussi serait étalé dans la synchronie. (Lévi-Strauss 1962).

Lévi-Strauss *charinga* uspoređuje sa našim arhivskim dokumentima, pronalazeći u njihovoj funkciji čuvanja uspomene na kakva zaslužnoga pretka ili, pak, u tajnovitosti njihova pohranjivanja, gotovo ritualnom načinu vađenja sa skrovitih mjesta, njihova čišćenja i glačanja analogije sa našom praksom očuvavanja prošlosti od zaborava. No ta se analogija može i produbiti: *charinga* kao materijalizirani svjedoci mitskoga vremena daju, poput naših arhiva, stvarnosti dimenziju dijakroničnosti. Bez njihove bi se proteživosti u vremenu cjelokupna prošlost mogla spoznati tek kao skup usporedno postavljenih događanja koja bi se tumačila isključivo u svojoj sinkronosti. Ali ta dijakronija ni u kojem slučaju ne stoji za kontinuitet: u njoj se nalaze zabilježena zbivanja čija funkcija nije formiranje neprekinutoga slijeda događanja.

Analogijom sa dimenzijom mitske prošlosti sadržanom u „arhivima“ australijskih domorodaca može se dovesti u pitanje znanstvena objektivnost koja se podrazumijeva u pozadini ideje naših arhiva. U kolikoj su mjeri komemorativne strukture sadržane u njima doista sposobne objektivirati prošlost što se iza njih krije i u kolikoj se mjeri ta objektivizirana prošlost može pojaviti kao stanoviti konstruirani sustav čija je izabranost određena krajnjim zadatkom arhivara u kreiranju upravo takve mitske (ili mitološke) prošlosti, nacionalne ili kakve druge, koja konačnu potvrdu istinitosti nalazi u apsolutnoj vjerodostojnosti na papiru zapisanoga?

Ovim sam dodirnuo komemorativnu funkciju koncipiranja identiteta jedne zajednice u kojoj je prema tradicionalnoj historiografiji dokumentu pripala funkcija središnjega nositelja. Paralela koju je Lévi-Strauss povukao između oralnoga i literariziranoga društva može posvjedočiti o sličnim sklopovima koji i u jednom i u drugom služe očuvanju onoga što je vrijedno pamćenja (a ugroženo zaboravom). Dok je u oralnim društvima mitologizirajuća funkcija pseudo-dokumenta sasvim očita, u pismenima je, vidjeli smo, nešto teže zamjetljiva. Tradicionalna mu se historiografija posvećivala prvenstveno ga ispitujući s obzirom na njegovu istinitost ili neistinitost. U pitanje ga je mogao dovesti tek drugi dokument koji bi se pokazao „istinitijim“ od njega. Trudeći se osporiti takvu koncepciju povijesti i ulogu dokumenta u njoj, Michel se Foucault poslužio metaforom arheologije. Ime jedne znanosti našlo se u ulozi unutarnjega osporavanja druge, a ta je smatrala da postoji upravo na bazi činjenica što ih joj je prva bila sposobna priskrbiti. Metafora arheologije cilja na negiranje funkcije dokumenta kao monumenta. Ako arheološka iskopavanja dovode do otkrivanja



monumenata (u njihovoj materijalnoj čvrstoći) onda će arheološka metoda ispitivanja, primijenjena na pisani spomenik, uzdrmati tu čvrstoću i pouzdanost. Više nije dostatno postaviti pitanje o njegovoj istinitosti ili neistinitosti:

Die Geschichte (hat) ihre Position gegenüber dem Dokument verändert: sie stellt sich als erste Aufgabe nicht, es zu interpretieren, nicht zu bestimmen, ob es die Wahrheit sagt und welches sein Ausdruckswert ist, sondern es von innen zu bearbeiten und es ausarbeiten: sie organisiert es, zerlegt es, verteilt es, ordnet es, teilt es nach Schichten auf, stellt Serien fest, unterscheidet das, was triftig ist, von dem, was es nicht ist, findet Elemente auf, definiert Einheiten, beschreibt Beziehungen (Foucault, 1981, 14).

Problem koji za Foucaulta predstavlja dokument sadrži se u tome da je on uvijek znak nečeg drugog. Ako se jedan diskurz promatra na taj način, onda ga se mora interpretirati, skidati s njega slojeve, spuštati se dublje i dublje kako bi se došlo do njegove prave suštine. No arheologija “wendet sich an den Diskurs in seinem ihm eigenen Volumen als *Monument*. Es ist keine interpretative Disziplin, sie sucht nicht einen ‘anderen Diskurs’, der besser verborgen wäre. Sie wehrt sich dagegen, ‘allegorisch’ zu sein” (198).

Takvo promatranje dokumenta uvjetuje niz promjena u historiografskoj metodi: prije svega, u pitanje se dovodi kauzalna kronologija. Shvaćanje povijesti kao niza događaja koji su nužno proizlazili jedni iz drugih osporeno je u korist nenadanih lomova, pojave slučaja; zbivanja koja se pričinjaju nekontekstualnima ovoga je puta moguće ostaviti takvima – potraga za željeznom uvjetovanošću koja će uspostaviti kontinuitet i tamo gdje ga na prvi pogled nema, i to po makar koju cijenu, mora ustuknuti pred postojanjem nemotiviranoga diskontinuiteta. Ali zašto je, po Foucaultu, ta zadaća opasna i zašto ju je teško prihvatiti? Povijest, promatrana kao kontinuitet, posjeduje korelat u procesu pridavanja identiteta jednome subjektu. Kontinuitet stoji kao garant da će se ono što je subjekt jednoga trenutka izgubio moći povratiti. Identitet se, tada, promatra kao cjelina koju je uvijek moguće iznova konstituirati, vratiti joj se, darovati joj smisao. Sam diskontinuitet, s druge strane, svjedoči upravo o nemogućnosti takva totalizirajućega procesa, on svjedoči o lomovima koje je moguće premostiti tek naknadnim, i to najčešće narativnim, djelovanjem. Otuda se povijest u svojoj klasičnoj izvedbi pojavljuje kao pripovjedno nizanje događanja koje nakraju teži mitu o jednoj i izvornoj pripovijesti, takozvanome “master narrative”.

Dva središnja događaja dvadesetoga stoljeća, situirana unutar dvaju fundamentalnih totalitarističkih društava, nacističke Njemačke i socijalističkog Sovjetskog Saveza, dovela su u pitanje mogućnost kreiranja takve sveprožimne linearne pri-povijesti. Narušavajući privid kontinuiteta povijesnoga zbivanja, zasijecajući se svojom monstruožnošću u samu srž težnje za oblikovanjem pravolinijske totalitarizirajuće sintagme, oni su razbili nit uzroka i posljedice

koja je nužna za stvaranje kontinuiranoga slijeda. Otuda i radikalna nemogućnost odgovora tradicionalne historiografije na ta dva fenomena. Nezadovoljstvo koje njezini neuspjesi prouzročuju rezultira i u pojačanoj aktivnosti literature na području što joj (po nekim parametrima uspostavljenim u devetnaestome stoljeću) ne pripada. Za razliku od tradicionalnoga povijesnoga romana kojemu je funkcija, u najvećoj mjeri, upravo i bila u dodatnome potcrtavanju kontinuiteta, suvremena se literatura u svome pojačanome interesu za prošlost služi nekonvencionalnim metodama koje podsjećaju na Foucaultova teorijska razmišljanja. Vidjet ćemo na koji se način Danilo Kiš u *Grobnici za Borisa Davidoviča* i u *Enciklopediji mrtvih* koristi dokumentima i kako u *Peščaniku* i u *Golome životu* svjedočanstvo “malih ljudi” ciljano rabi u stjecanju spoznaja o jednoj multipliciranoj stvarnosti koja se opire preciznim jednadžbama što bi željele sugerirati usporedivost historiografije i prirodnih (ili matematificiranih društvenih) znanosti.

Shvati li se “master narrative” kao konstitutivno načelo na osnovu kojega se subjekti grupiraju u veće skupine, i to prije svega davanjem jednoga identiteta koji će biti nadređen individualnom, dakle kolektivnoga, priznavanje diskontinuiteta kao faktora koji će otkriti tek prividnu narav kontinuiteta i raskrinkati ga kao umjetnu tvorevinu i njegovo uvođenje u povijest, u funkciji tvorbene moći, može se onda shvatiti kao trenutak dovođenja u pitanje cjelokupnosti jedne zajednice osporavanjem snaga koje odlučujuće doprinose stvaranju njezina identiteta i stoje iza samoga čina njezina formiranja. To se dovođenje u pitanje identiteta (ili osnova identiteta) zajednice pokazuje ekstremno opasnim. Prag osjetljivosti koji posjeduje kolektiv kao da je postavljen na razini čak i nižoj no što je razina na kojoj individua osjeća da joj je identitet ugrožen, a njegova se vehemtna reakcija može usporediti sa reakcijom subjekta čija je jedinstvenost dovedena u pitanje.<sup>28</sup>

Ako se Foucault upitao nad sustavnošću i smisljenošću teze o integritetu dokumenta, osporavanje zahtjeva za istinitošću o predočenoj stvarnosti povijesne pripovijesti koja proizlazi upravo iz tako shvaćenog dokumenta jest središnjica oko koje se okreće teorija povijesti Haydena Whitea. White je ukazao na relativnost interpretativnoga rada koji stoji iza ulančavanja dokumenata u kontinuiranu pri-povijest. U počesto osporavanoj tezi o neoblikovanosti, kaotičnosti, predlogičnosti “prave zbilje” (usp. Biti 2001) kojoj se oblik tek daje uz pomoć jezika “događaji se ne smiju shvaćati kao da tvore *izvor povijesti*, jer ih kao

---

<sup>28</sup> To se vrijeđanje zajednice ne očituje ni blizu istim intenzitetom u raznolikim političkim strukturama. Dok se liberalne demokratije prema tim pojavama (koje ih, zapravo, ni ne nagriza dubinski) može odnositi dobrohotno, ironično ili ih jednostavno prešućivati, druge se zemlje, još uvijek u premodernom traženju vlastitoga nacionalnoga identiteta, mogu surovo osvetiti onim svojim članovima koji historijske korijene toga identiteta na bilo koji način (pa tako i isticanjem načela diskontinuiteta) dovode u pitanje.

dogadaje možemo prepoznati jedino iz kontingentne, povijesno nastale, pripovjedno ustrojene strukture svijesti” (10). Biti, kritizirajući White, unosi značajnu dopunu (kojom se Whiteove teze ni u kojem slučaju ne pobijaju već dodatno zaoštravaju) o značajnoj ulozi komunikacijske zajednice u formiranju svijesti o povijesnosti zbivanja. Događaj je filtriran kroz prizmu obzora očekivanja te zajednice. Njegova se relativnost na taj način ublažuje. No subjektivni se faktor u produkciji povijesnoga pripovjednoga teksta time nipošto ne dokida. Čitateljeva (recipijentova) subjektivna svijest i dalje je prožeta raznolikim medijima (od kojih je jezik, samo jedan, a što se medijski pejzaž više i više usložnjava čak ne i najvažniji)<sup>29</sup> čija manipulativna uloga snažnije no ikad narušava “objektivnost” predočenoga povijesnoga materijala. Prihvatimo li i ova dva posljednja faktora, medij i primatelja, kao relevantne činitelje u formiranju povijesnoga teksta, doista ćemo vidjeti da on funkcionira na razini gotovo istovetnoj fiktivnome. Povijest se i književnost definitivno formiraju kao komplementarne djelatnosti čiju je isprepletenost sve teže i teže razmrsiti.

Pitanje koje želim postaviti jest u kolikoj mjeri književnost može i treba profitirati od ovakvoga obrata u poimanju povijesti. I, istovremeno: na koji način sama književnost doprinosi takvome obratu? Dakle, je li sposobna kreativno preraditi ono što se na prvi pogled pričinja relativiranjem povijesnoga tijeka i je li sposobna uvući svoj diskurz u diskurz historiografije, mijenjajući ga, podređujući ga sebi istovremeno se podređujući njemu? Književnost je modernizma na poplavu povijesnosti koja je dominirala u devetnaestome stoljeću odgovorila tvrdoglavom šutnjom, odbacivanjem, ignoriranjem. Postmoderna je literatura morala odbaciti takav modernistički pristup, ali nije smjela ni prihvatiti slijepu vjeru u bezgriješnost povijesti koja je dominirala post-prosvjetiteljskim svijetom. Ili, još preciznije, čini mi se da je zadatak literature o Holokaustu, i o staljinističkim logorima, da se, u intelektualnom naporu kojim će se približiti (post)modernoj historiografiji, poduzme napor kompatibilan onome koga je Ankersmith opisao kao estetiziranje povijesti: naime, historizaciju literature. Obogaćena na taj način, ona će početi djelovati poput još jednoga jednakovrijednog “interpretatora” povijesnih zbivanja, a njezin će diskurz, žrtvujući jedan dio autonomnosti, progovoriti o svojem materijalu snagom osobnoga (kao u slučaju spisatelja koji su pripadali “prvoj generaciji” preživjelih), političkoga, ideološkoga ili moralnoga

---

<sup>29</sup> Usp. i obilje popularno-povijesnih televizijskih serija kojima se u Njemačkoj pokušava revidirati nedavna povijest i narodu počinitelja pridati bar djelimična uloga žrtve. Te se serije u kreiranju povijesne svijesti komunikativne zajednice intenzivno koriste usmenim svjedočenjima, ali ih pri tome dramtiziraju na način koji potpuno odudara od inscenacija iz jejskoga Fortunoff arhiva preživjelih Holokausta. Dok ove druge pokušavaju što je više moguće neutralizirati zavodničko djelovanje video-kamere, one se prve svjesnim korišćenjem sugestivne pozadine i osvjetljenja lišavaju čak i privida objektivne neutralnosti. Dakle, moderni elektronski mediji u još su većoj mjeri sposobni svojim manipulativnim sredstvima relativirati sliku o povijesti koju nam

svjedočanstva. Slučaj “druge generacije”, koja je, zapravo, i moja tema bit će unekoliko kompliciraniji, ali i zanimljiviji jer je toj generaciji vremenska distanca podarila uvide koji su prvoj, zbog njihova izravna učešća u opisanim zbivanjima, ostali prikraćeni.

---

predočuju višestruko izmijenjeni dokumenti no što je to bio slučaj u vremenima u kojima se dokumentom smatralo samo ono što je zapisano i na taj način kanonizirano.

## PROBLEM IDENTITETA U RANIM ROMANIMA DANILA KIŠA

### 1. *Izvori individualnog identiteta: Mansarda*

Danilo je Kiš govoreći o svoja dva rana romana, *Mansardi* i *Psalmu 44*, uvijek iznova inzistentno ukazivao na njihovoj ulozi u iskazivanju dvaju tema što će dominirati njegovim cjelokupnim djelom: metafizičkim opsesijama i dokumentarnom rekonstrukcijom.<sup>30</sup> No čini mi se da znanost o književnosti, potaknuta, a donekle i paralizirana, Kiševim apodiktičkim riječima, zanemaruje drugu antropološku kategoriju koja će u jednakoj mjeri determinirati njegovo kasnije stvaralaštvo, a koju u podjednakoj mjeri možemo pronaći zastupljenu u romanima-prvencima. Riječ je o identitetu koji je u njima tematiziran u oba svoja oblika, individualnom i kolektivnom. *Mansarda* tematizira individualni identitet u pismu kojim se na diferenciranim razinama pobija tradicionalna Eriksonova definicija. “Das Gefühl der Ich-Identität ist also das angesammelte Vertrauen darauf, daß der Einheitlichkeit und Kontinuität, die man in den Augen der Anderen hat, eine Fähigkeit entspricht, eine innere Einheitlichkeit und Kontinuität aufrechtzuerhalten.” (Erikson 1973, 207) Svako odstupanje od jedinstvenosti i kontinuiteta moglo bi se, dakle, protumačiti kao patološko stanje kojeg valja otkloniti metodima liječenja – kliničkim ili profilaktičkim. Nužno je osmotriti kako Kiš kreira lik koji, i pored očitih odstupanja od dvaju zadanih ciljeva za stjecanje identiteta, ipak ostaje osoba slobodna od patoloških crta. Govoreći o problematici sazrijevanja, o “mladosti umjetnika,” njegovu situiranju u svijetu života, *Mansarda* proširuje semantičko polje u kojemu su sadržani pojmovi determinirani literarnom tradicijom<sup>31</sup> ali i pokušajem njezina preoblikovanja. Oni i na intertekstualnoj razini svjedoče o virulentnosti tematike individualnoga identiteta. Nju će se moći otkriti i u drugim slojevima teksta koji neće biti vezani isključivo za nasljedovanje ili bar djelimično odbacivanje naslijeđenoga.

Ulančavanje *Mansarde* u niz literarnih djela koja preko prikazivanja procesa sazrijevanja umjetnika presežu ka općenitijem pitanju sazrijevanja individue koje vrhunac pronalazi u stjecanju identiteta može se pratiti već od samoga naslova romana. Kontekstualno

---

<sup>30</sup> Usp. npr. Kiš 1997, 212.

promotren on izaziva dvostruki niz asocijacija, otvarajući tako složene prostore tumačenja. Prvi je niz asocijacija povezuje sa boemom – mansarda obilježava uzorito mjesto na kojemu se odvijaju aktivnosti umjetnika odlikovanih stanovitom životnom i misaonom razbarušenošću, čak i nediscipliniranošću. Povrh toga, uporaba tuđice (mansarda) na mjestu srpske ili hrvatske riječi potkrovlje baca dodatno svjetlo na uže povijesno-geografsko određenje te boeme – naime na Francusku. Drugi, pak, prikazuje mansardu kao svojevrsni prostor koji osim funkcije stanovanja posjeduje i jednu drugu: odlaganja stvari što su u svakodnevici izgubile jedan dio vrijednosti ali još nisu sazrele za potpuno odbacivanje. U tom se slučaju prostor mansarde približuje prostoru tavana, mjesta na kojemu se još uvijek da stanovati ili živjeti, ali se takva funkcija bitno umanjuje ograničenjima u komoditetu, praktičnosti, a i u umanjenju društvenoga statusa onih koji su prinuđeni (ili to čine dobrovoljno) nastavati takve prostore. Dok je linija boeme u tekstu jasno denotirana, linija skladišta funkcionira na metaforičkoj razini, na drugome stupnju građenja smisla, te je njezine tragove teže slijediti. Upravo stoga im valja pridati i veći značaj u procesu razotkrivanja izgradnje strukture teksta.

Mansarda, kao središnje mjesto zbivanja, dodatno je “periferizirana”: nalazi se u predgrađu, prostoru koji tradicionalno svjedoči o marginalizaciji.<sup>32</sup> Bezimeni pripovjedač i njegov prijatelj kojega upoznajemo tek pod nadimkom Jarac Mudrijaš<sup>33</sup> u nju se useljavaju nakon što su se privremeno prestali baviti filozofijom i odlučili se posvetiti astronomiji, odluka koja jedinu legitimaciju stječe relativnom visinom mansarde. Prostor je mali, a njime dominira ispražnjenost: u njemu ne postoje ormari, garderoba visi s plafona (napušten je čak i tradicionalni ekser u zidu, vješalica siromašnih i onih kojima je svejedno), sjedi se i spava na podu na kojemu je prostrta slama, na zidu visi jedno napuklo ogledalo, a u kutu stoji škripava stolica za ljuljanje. Jedini detalj kojeg pripovjedač smatra vrijednim dužega opisa jesu crteži što ih je na zidu “ispisala” vlaga: dakle, nešto što sa pripovjedačem i njegovim sustanarom, kao s potencijalnim umjetnicima-boemima uopće nije ni povezano, što djeluje kao sila izvan njih. Time se njihova stvaralačka moć/nemoć dodatno ironizira, a ironija ukida povezanost boemski komponiranoga prostora i njegove umjetničke predeterminiranosti koju bi doslovno shvaćanje slike trebalo proizvesti u svijesti čitatelja:

---

<sup>31</sup> Kao dva autora koja Kiša definiraju, ali od kojih on traži jednu vrst ironijskoga oslobođenja valja navesti Thomasa Manna i Jamesa Joycea.

<sup>32</sup> Usp. npr. melankolično determiniranje predgrađa kao mjesta potpune marginalizacije u *Baladi iz predgrađa* Dobriše Cesarića, ili njegovo kasnije kriminaliziranje (ali ne bez elemenata „viteštva“) u romanu *Kad su cvetale tikve* Dragoslava Mihailovića.

<sup>33</sup> Lišenost imena može se smatrati standariziranom figurom kojom se simbolizira nedostatak identiteta, ili njegovo još-ne-postojanje.

Soba je bila slična utrobi onih malih lađa što se ljuljaju na pučini izgubljene u tamnim noćima. Vlaga je iscrtala po zidovima čudesne šare flore i faune koja cveta i raste samo u snovima. Na plafonu je bilo predstavljeno rađanje sveta iz zagrljaja rose sna i zelene jave, a u četiri ugla simbolične slike četiri kontinenta: afričko leto, proleće Azije, snegovi Amerike, evropska jesen.

Po zidovima su pasli mastodonti i reptili, a iz oka jednog mamuta kolibri su čupali gusti krmelj sa trepavica. Jata divljih golubova (čiji se posljednji primerci nalaze u toj sobi na mansardi), ždralova i lasta prekrivali su zidove, stvarajući jedan golemi klin u obliku cifre 1 i ostvarujući tako sliku biblijskog bratstva i mitsko čudo prijateljstva. (Kiš 1983, 19-20)

“Stvaratelj” slika na zidovima jest vlaga, ona je sposobna povlačiti linije na jednoj za fresku neobičnoj podlozi. Ono što je pripovjedaču preostalo posao je tumača, pridavatelja smisla tim linijama. Samovoljnost stvarateljskoga postupka otvorila je prostor samovoljnosti interpretacije koja se prepustila slobodnome asociiranju i povezivanju elemenata iz disparatnih svjetova i poljâ iskustva. Flora i fauna cvjetaju i rastu neometano u društvu brojki ili kontinenata, udružujući se u biblijske i mitološke cjeline. Ta je sloboda tumačenja u logici narativnoga teksta motivirana ukazivanjem na snovitost predočene stvarnosti. Vlaga je stvaratelj koji djeluje iz dubina nesvjesnoga, a smisao njezinu djelu pridaje tumač potaknut radom snova. Boemski se svijet mansarde tako definira cjelovitošću i uzajamnom prožetošću triju faktora koji ga sačinjavaju: samoga vrijednosno neutralnoga prostora (može ga se zaposjesti i na neki drugi način, te ga tako i drukčije oblikovati), snage prirode (ona postaje djelotvorna zahvaljujući nebrizi i zanemarivanju onih koji se o prostoru trebaju brinuti) i, kao trećeg, presudnog faktora, onih koji taj prostor nastavaju i, u krajnjem slučaju, i definiraju. Naime, cilj njihove nebrige zapravo je poticanje i oslobađanje kreativnih snaga što ih prostor krije u sebi. U personificirajućem se procesu oživljavanja neživoga na figurativnoj foliji alegorijski odslikava individualiziranje umjetnika i njegovo izdizanje nad banalnošću svakodnevice. Tek simbioza tri navedena faktora pridaje konceptualni okvir svijetu života koji se odigrava u mansardi i oko nje.

Slike na zidu mansarde, točnije pripovjedačev rad na njihovu interpretiranju, imaju i jednu dodatnu funkciju: u tom se opisu prepoznaje tradicionalni retorički postupak ekfrazе, “der literarischen Bildbeschreibung, die das bildliche Medium in die Schrift zurückholt, doch auf eine Weise, die die Lesbarkeit der Schrift auf die Suggestivität des Bildes hin öffnet.” (Assmann 1998, 230) Predmet teksta je tada “die Wirkung dieses Bildes auf einem kontemplativen Betrachter.” (Isto) Autonomija djela na zidu, njegova neovisnost o tumaču pokazuje se kao varljivi privid. Tek interpretativni rad nejasnost apstraktne tvorbe vraća u semantičko polje na kojemu mu je moguće pridati smisao, otkrivajući u njoj intertekstualne ili intermedijalne kvalitete. Slika stupa u korelaciju sa svojim tumačem, bića i predmeti što ih on iz nje iščitava korespondiraju sa temama koje dominiraju pripovjednim tekstom – samom *Mansardom*. Linije kontinenata ocrtat će, tako, linije njegove čežnje za putovanjem i za

dalekim i nedostižnim svjetovima. Ta će čežnja svoje ironično ostvarenje doživjeti u poglavlju “Putovanje ili razgovor” u kojemu se pripovjedač pismima javlja svojoj ljubavi (sakrivenoj iz pseudonima Euridika) iz fiktivnoga Zaliva delfina. Biblija i mit (bratstvo i prijateljstvo) proširit će se i na inkorporiranje biblijskih i mitoloških tema i motiva u samo romaneskno tkivo. Antički se mit o Orfeju i Euridici parodira i anakronizira u pripovijesti o umjetniku s potkrovlja i prijateljici koja ga ostavlja nakon neželjene trudnoće i abortusa kojega tumači kao njegovu izdaju, a biblijski susret Jahvea i Mojsija na brdu Sinaj travestira se u pripovijest o prijeveri (“istorijski nesporazum”, 64) u kojoj Bog umjesto oreola dobija simboličke rogove.

Već su prve manifestacije boeme, naznačene na tematskom planu, siromaštvom i oskudnošću prostora što ga nastavaju dvojica protagonista, otkrile intertekstualne i intermedijalne asocijacije u začetku. Da bi se *Mansarda* ovjerovila kao intertekst u čijem se središtu nalazi boemsko (ili pseudo-boemsko) sazrijevanje umjetnika potrebno je u njoj otkriti i intertekstualne manifestacije kojima bi se pridao smisao upravo tome tematskom kompleksu. Drugim riječima: može li se otkriti i neko njegovo skriveno prisustvo u romanu? Ukazuje li Kiš i na neki drugi način na njegovo postojanje?

U tome je smislu znakovito poglavlje “Lauta ili veliki festival”. Jedan od brojnih dijaloga što ga vode pripovjedač i Jarac Mudrijaš (a oni i inače obiluju metatekstualnim, intertekstualnim i autopoetičkim referencijama) završava se sljedećom replikom pripovjedača: “O ovom što iz mene niče. S korenom u srcu, s cvatom na suncu. S peludom u oku... (62). Napišu li se posljednje tri sintagme u drukčijem, “stihovanom”, rasporedu:

S korenom u srcu, s cvatom na suncu,

S peludom u oku...

I usporede sa prvom strofom antologijske pjesme iz rane zbirke hrvatskoga pjesnika Tina Ujevića *Kolajna* (1926), napisane 1919, a prvi puta objavljene pod naslovom “Pokojnik”,

S ranom u tom srcu, tamnu i duboku,  
s tajnom u tom trudnom i prokletom biću,  
sa zvijezdom na čelu, sa iskrom u oku  
gazi stazom varke mrtvi Ujeviću. (1986 a, 129)

dobit će se iznenađujući rezultati. U tkivo se pripovjednoga teksta uvlači segment koji odiše pravilnom ritmičnošću, dvanaestercem Ujevićeve rane poezije. Cezura je postavljena iza šestoga sloga. Aliteracija prijedloga “s” još je jedna zajednička osobina Ujevićeve pjesme i njezine intertekstualne obrade u Kiševu romanu. Ako Kiš imitira Ujevićev stih i tako na formalnom planu predočava izotopiju, ona se, možda i izrazitije, može otkriti i na semantičkome. Naime, Ujevićeva pjesma predočuje pjesničko “ja” koje se stanovitom



mladalačkom naivnošću (koja se najbolje da odčitati iz do krajnosti dovedene oksimoronske teme “života u smrti”) izotopski određuje prema pripovjedaču *Mansarde*. I on posreduje emotivni svijet koji obiluje “posljednjim istinama”, a njegov središnji motiv, Orfej i Euridika, pjesnik i umrla draga, na djelotvoran način materijalizira upravo tu tematiku.<sup>34</sup> Kiš na taj način svoju boemsku “satiričnu poemu”<sup>35</sup> uokviruje u kontekst jedne povijesne literarne boeme. Ironijsko pitanje koje se da naslutiti jest u kolikoj mjeri vanjska uključenost u svijet umjetnosti onakav “kakvim-ga-mladi-umjetnik” zamišlja omogućuje istinsko sazrijevanje čiji je vrhunac stjecanje individualnoga identiteta. Autor sugerira površnost svojega junaka, njegovu nemoć, možda i privremenu, u razlikovanju biti i privida, spoznavanja fantazma umjetnosti u sukobu sa realizmom stvarnosti.

U sljedećem se poglavlju “Valpurgijska noć ili začetak zaborava” pojavljuje nova indikacija za upisivanje “ujevićevskog” koda u teksturu *Mansarde*: “Jedan čist zrak mesečine kliznu kroz mansardu. Kao daleki zvuk fis-harmonike. Zatim iščeznu, iznenada.” (70) Jedna od najznačajnijih pjesama Ujevićeve kasne stvaralačke faze jest *Fisharmonika*. Autobiografski elementi koji se u nju daju učitati predočuju kvintesenciju njegova boemskoga života. Nekoliko navoda iz pjesme, objavljene u posljednjoj Ujevićevoj zbirci *Žedan kamen na studencu*, zorno će predočiti poetsku razradu boemskoga kompleksa:

Nas će obuzeti gorostasna šuma,  
izrasti će biće čak i povrh uma.  
Je li usna zbori ili nebo svira?  
Gostiona uz put sjedište je mira.  
...  
A kad mlaz svjetlosti pane povrh pjesme,  
probudit će lugom pozaspale česme  
i presahla vrela i umorne rijeke  
kojim vjetar nosi sve jeke daleke.  
Eto, zbori zemlja; eto šuma plače:  
Kad krčma na drumu dočeka svirače.  
I ta svirka naše razgovore priječi,  
I ti sneni zvuci jesu naše riječi.

Nužno, netko fali, kad nas pjesma smami.  
Gledamo se blijedi. Falimo mi sami. (Ujević 1986 b, 225-6)

Kao i u pjesmi iz *Kolajne*, i ovdje se razaznaje Ujevićev pesimizam. No ako je prvi bio obilježen naivnim patosom mladosti, drugi u sebi nosi patetiku starosti, sabranog životnog iskustva koje naizgled nema volje o sebi reći bilo što drugo od onoga što bi se moglo svrstati

<sup>34</sup> Ujevićeva se pjesma može tumačiti i u kontekstu svojega nastanka. Period nakon Prvog svjetskog rata u jugoslavenskim je književnostima bio određen specifičnim mračnim osjećajem života, pruzročnim neposrednim doživljajem ratnih sukoba s jedne, i raspadanjem starih i nastankom novih državnih i društvenih struktura s druge strane. Primjeri tematike podudarne Ujevićevoj pronalaze se kod Andrića, Crnjanskog ili Krležu. Jugoslavenske književnosti u takvome poimanju i literarnoj preradi poslijeratnoga perioda nije usamljena. Dovoljno je navesti primjer engleske „izgubljene generacije“ („lost generation“) koja je dominirala književnom scenom Velike Britanije tih godina.

<sup>35</sup> Sam Kiš u podnaslovu svoj roman određuje kao “satiričnu poemu”.

u klišetiziranu šemu o dovršenom životu kao o neuspješnom pothvatu.<sup>36</sup> U formalnoj strukturi pjesme u oči odmah upada ekscesivna uporaba interpunkcijskih znakova. Tamo gdje bi se prekid u tijeku kazivanja mogao obilježiti kratkim uzdisajem pjesnik postavlja zarez, a umjesto zareza, potpuno nemotivirano, pojavljuje se točka. Kao da se takvom interpunkcijskom isprekidanošću želi sugerirati isprekidanost ljudske egzistencije, osobito njezina nesvrhovitoga kraja. Središte cjelokupnoga svemirskoga mira jest gostionica uz put, a dolazak svirača budi zvuke prirode. Na taj je način “krčma na drumu” mjesto koje priziva razbijanje tišine, stvarajući buku koja onemogućuje komunikaciju, svirka ne dozvoljava razgovor, a zvuci pjesme prekrivaju šumorenje šumskog lišća i žubor rijeke. Nešto nedostaje u tom kakofoničnom ozvučju, nešto što se ne može prizvati, makoliko bilo blisko. neodređena zamjenica “netko” koja referira na osobe sugerira gubitak identiteta: nedostajemo mi sami, prekriveni slojevima na partikule razbijene tišine. Skrivena iza poopćavajućega “mi” može se naslutiti jedinka nezadovoljna završetkom svojeg životnog puta.

Paralelno mjesto u *Mansardi* govori o tome kako pripovjedač i Jarac Mudrijaš na obali mora otvaraju krčmu “Kod dva desperadosa” koja rekonstruira atmosferu krčme iz *Fisharmonike*. Ona funkcionira poput apsurdnog sastajališta na kojemu gosti vrše samoubojstva oružjem što im se servira kao sastavni dio poručenih jela, koje nema stalnog orkestra već instrumenti stoje na raspolaganju posjetiteljima. Oni imaju apsolutnu slobodu u njihovu korišćenju, dozvoljeno im je izvođenje glazbe neovisno o njihovu umijeću vladanja instrumentima:

Tako je sve to počelo. U početku je, bogami, išlo dobro. Slušali smo, u kasne zimske večeri, mornarske tuge na harmonici, postali smo lučka ispovedaonica, postali smo zvučna školjka koja kada se prinese uvu svira glasom sirena. Tu i tamo gorela je tek pokoja sveća i kod “Desperadosa” se uvek pevalo pobožno kao na misi.

No uskoro i to je sve pošlo do đavola, kao što san zna da bankrotira. Postali smo svratište besprizornih, lopovsko gnezdo, javna kuća, menza u kojoj se besplatno i štedro dele slane srdele. Postali smo kockarnica, kovačnica zvonkih prostačkih psovki, špilja krvavih obračuna, leglo opakih poroka i boleština.

A kunem vam se, sve je to moglo biti, sve je to bilo tako lepo zamišljeno. (Kiš 1983, 91)

Glazba koja je u početku dominirala kavanom raspršuje se u buku koja potiskuje pjevače i svirače, prekriva njihove tonove psovkama i obračunima. Posljednja rečenica, svjesno patetično, obznanjuje osujećenje programa osnivanja nekonvencionalne gostionice koji je propao upravo zbog kakofoničnog šuma sposobnog da prekrije harmoniju prvobitne atmosfere i tako osujeti komunikaciju između aktera situacije. U tom se smislu pripovjedačeve riječi mogu pročitati i kao nadopuna posljednjih dvaju stihova *Fisharmonike*. Patetika njezina tona Kišu dodatno olakšava zauzimanje dvostrukoga ironijskog otklona: prije

---

<sup>36</sup> Usp. i sljedeće stihove: Slika moje duše nema kronike./Krajolik misli , to je zvuk harmonike. Ili: Mi smo išli putem: Put je bio dug./Kasno opazismo da je taj put krug. (Isto)

svoga od Ujevića kao nositelja jedne tradicije što je valja preispitati, a potom i od pripovjedača koji tu tradiciju nekritički prihvaća.

Upisivanje “ujevićevskog” koda kao središnje odrednice cjelokupnoga boemskoga kompleksa u romanu *Mansarda* naći će dodatnu potvrdu i u autobiografskom Kiševu iskazu izrečenom 1972. u intervjuu “Gorki talog iskustva”:

Došavši u Beograd, ja sam se zagnjurio u taj svet tzv. boemije, u “Tri šešira”, u “Prešernovu klet”. I pio sam pošteno, na gladan stomak, ali do dna, uvek na eks, ali sam čuvao kao svoju tajnu formulu opstanka, jedinu moguću, koju sam pronašao ne u kafani nego takođe u nekoj knjizi. Verovao sam u verodostojnost te spasonosne formule, te anegdote, jer ju je rekao onaj čiji život i čije knjige nisu bile protivrečne. “Kako ste uspjeli, gospodine Tin, da opstanete uprkos boemiji, da toliko naučite, dok su oni koji su s vama pili, manje ili više svi potonuli?” Pisac je odgovorio: “Ja sam noću pio, a danju radio.” Eto, u toj se anegdoti krije ta čarobna formula koju sam čuvao za sebe i koje sam se držao. (1997, 11)

To Kiševu svjedočanstvo obilježava ulogu koju su u njegovom stvaralaštvu igrali autobiografski faktori, otkrivajući detalje iz piščeva života čak i u jednom tekstu naizgled toliko zagledanom u sama sebe i vlastitu literarnost poput *Mansarde*. Na taj se način svijet autorova osobnoga iskustva u procesu tematiziranja umjetničkog iskustva dvostruko tematizira: na prvoj događajnoj razini pojavljuje se kao prerada autorova individualnog iskustva kataliziranog radom njegova pamćenja; na drugoj se, međutim, takvo naivno autobiografiziranje relativira ironičnim pristupom pripovjedača a i cjelokupnom tradicijom u koju se on želi ulančati. Parodija i imitacija u *Mansardi* stupaju u složen međusobni odnos koji dobrim dijelom determinira intertekstualnu potku romana.<sup>37</sup>

Mimo “ujevićevskoga” intertekstualnoga kompleksa u *Mansardi* se otvara i jedan drugi za koji bi se moglo reći da sazrijevanje junaka-pripovjedača prati na životnome planu. Naime, u istoj mjeri u kojoj je *Mansarda* stanoviti “portret umjetnika u mladosti” ona je i portret mladića koji sazrijevanje – intelektualno, seksualno, društveno – doživljava u povijesno prijelomnom vremenu poslijeratne Jugoslavije. Makar se duh tih pedesetih godina u romanu ne oživljava izravno, on je implicitno prisutan, ponajprije u pripovjedačevu kolebanju između kontemplacije i akcije. Djelo koje se može smatrati paradigmom obrazovnoga romana u dvadesetom stoljeću jest *Čarobni brijeg* Thomasa Manna (1924)<sup>38</sup>, a njegovi su tragovi u *Mansardi* lakše prepoznatljivi od Ujevićevih. Ako se učitavanje ujevićevskog koda moglo otkriti u inkorporiranju jednog, za prozni tekst netipičnoga, stihovnog ritma, ili prikriivenim umetanjem u tekst naslova pjesme koja se pokazuje karakterističnom za konstituiranje smisla,

<sup>37</sup> O parodiji i imitaciji usp. Genette 1982.

<sup>38</sup> *Čarobni brijeg* nije jedini Mannov tekst koji se bavi sazrijevanjem umjetnika ili problemom odnosa umjetnosti i zbilje. *Tonio Kröger* i *Smrt u Veneciji* podjednako su paradigmatični, ali u *Mansardi* ipak ostaju u drugom planu. No, valja spomenuti kompleksnu motiviku kojom Mann u *Smrti u Veneciji* prisvaja mitološku strukturu Orfeja i Euridike, ili, pak, problematiku sazrijevanja umjetnika dovedenu do krajnjih konzekvencija u *Toniu Krögeru*.

tako što izotopskim paralelizmima re-konstruira boemsku pozadinu kao dominantno organizacijsko načelo romana, “mannovski” se kod uvodi izravnim citiranjem. Radi se o dugačkom citatu koji se grafički od ostaloga dijela teksta odvaja kurzivom, a spoznajno-semantički uporabom francuskoga jezika.<sup>39</sup>

Citat se nalazi u poglavlju “Povratak” i zaposjeda prostor od 49-53 stranice. Odgovarajući tekst u *Čarobnom brijegu* nalazi se u poglavlju “Valpurgijska noć,” na stranicama 459-70. Kiš skraćuje Mannov tekst kako bi ga prilagodio svojoj pripovjednoj niti, a izbacuju se i mjesta koja se ne uklapaju u narativnu logiku.<sup>40</sup> Na više se značenjskih razina *Čarobni brijeg* može pročitati kao Mannova polemika sa Goetheom koja na kraju rezultira parodijskim diskursom. Za njega dva Goetheova djela igraju središnju ulogu: *Godine učenja Wilhelma Meistera* i *Faust*.<sup>41</sup> U takvom kontekstu Hans Kastorp figurira kao hibridizirana mješavina tih dvaju likova, a dvojica njegovih prvobitnih vaspitača, Naphta i Settembrini, u sebi nose daleke mephistophelovske odjeke. Kišova se pripovjedača može smatrati naivnom verzijom Mannova junaka. Dvojbena je u kojoj je mjeri on, poput Kastorpa, “junak našega doba.” No vjerojatno je da ga Kiš u takvoj sveobuhvatnoj perspektivi nije ni želio definirati. Povijesna situacija u kojoj je smješten, nosi tek slabe odbleske doba u kojem je Kastorp morao sazrijevati. Lomljenje postojećih svjetova, ratna zbivanja koja su dovela do izoliranosti što će na propast osuditi njegov obrazovni proces zasnovan na udaljenosti od realnoga iskustva: to su paralele u kojima iskustveni svijet Kiševa pripovjedača ne nalazi adekvatno ispunjenje. Prema tome, ključna će Mannova premisa prema kojoj se Hans Kastorp definira kao Wilhelm Meister dvadesetoga stoljeća za Kiša, ipak, ostati u drugome planu. Njega će više interesirati momenti osobnoga erotskog sazrijevanja junakova, a u tome je kontekstu upravo citirana epizoda iz “Valpurgijske noći” od odlučujućeg značaja. U atmosferi karnevalske razuzdanosti, u snovitome dijalogu, Kastorp po prvi puta pokušava dosegnuti suštinu svoje platonske ljubavi. Uspjeh toga pothvata sve je prije negoli izvjestan, a od realnosti (shvaćene kao onoga dijela našega sazrijevanja u kojemu se iskustva i stječu) dijeli

---

<sup>39</sup> Za razliku od Manna koji čitatelju olakšava komunikaciju dajući na kraju romana mjesta u prijevodu na njemački, Kiš konzekventno dijalog ostavlja neprevedenim.

<sup>40</sup> Jedino eksplicitno ukazivanje na Mannov roman jest ostavljanje imena savjetnika Behrensa, liječnika iz *Čarobnoga brijega*, u citatu. Budući da takav lik u *Mansardi* ne postoji, za čitatelja je to intertekstualni signal. Pitanje je da li je to mjesto Kišu promaklo, te ga se može okarakterizirati greškom ili je riječ o svjesnom postupku. Čini se da ga je bolje ostaviti neodgovorenim.

<sup>41</sup> Naravno, na ovom se mjestu ne može raspravljati o složenim odnosima koji se uspostavljaju između Goethea i Thomasa Manna. Ono što me prije svega zanima jest Kiševa recepcija Mannova romana, a ona nedvojbeno ukazuje na upravo ovakve interpretacijske zahvate: na lektiru *Čarobnoga brijega* kao romana koji je potpuno isprepleten dijalogom sa raznolikim goetheovskim predlošcima. Nije slučajnost, zasigurno, ni što jedna replika iz „Valpurgijske noći“ iz Goetheova *Fausta* služi kao ime Mannovu romanu, ni što se u njemu nalazi jedno poglavlje upravo toga imena, ni to što Settembrini u svome podučavanju Kastorpa obilato citira Goethea. Sve te komponente Kišu nisu mogle promaći i savršeno su se uklopile (i tematski i formalno) u njegov pripovjedni tekst koji se čak može pročitati i kao donekle paradoksalno parodiranje paradije.

ga smještenost u ambijent dvostruko udaljen od nje: “čarobni brijeg”, naime, izdvojen – prostorno i vremenski – od ostaloga svijeta. Karnevalska proslava u takvome okolišu tu izdvojenost još i dodatno pojačava.

Usporede li se prostori davoskoga sanatorija i mansarde u oči će prvo upasti nesuglasja. S jedne strane scenografija dekadentnoga svijeta građanske Europe u osvit Prvog svjetskog rata. Navodna civiliziranost toga prostora ugrožena je pojavom i ponašanjem tuđeg faktora – Klavdije Chauchat, Ruskinje iz Dagestana, žene “tatarskih” crta lica koja unosi tuđost u predjele Zapadnoga svijeta. S druge strane, *Mansarda* govori o potpuno drukčije koncipiranome mjestu. Ona pripovijeda o prostorima u kojima se, po mišljenju njezina nepouzdana pripovjedača, stvara avangardna umjetnost, koji se odlikuju vanjskim siromaštvom, zauzvrat nadomještenim bogatstvom unutarnjega, duhovnoga svijeta (pozicija pripovjedača koju Kiš parodira). Ono što spaja Kiša i Manna jest otvorena simpatija prema glavnim likovima: obojica nakraju, uz obilatu pomoć autora, napuštaju nestvarne svjetove u kojima obitavaju i odlaze u susret zbilji. U prvome je slučaju ona predstavljena, spiskom autentičnih stanara mansarde, a u drugome je predložena u rovovima iskopanim ratnim poljima Zapadne Europe. Ironijski otklon praćen simpatijom upravo je ona točka na kojoj će se Danilo Kiš upisati u tradicijsku liniju što ju je uspostavio roman Thomasa Manna, a praksa intertekstualnoga citiranja dvostruko će potcrtati srodnost dva autora. Prvo, samim činom citiranja, a potom i konkretnim djelom iz kojega se materijal koristi. U tome je smislu *Mansardu* moguće protumačiti kao *homage* Thomasu Mannu.

Nakon analize dva intertekstualna koda upisana u Kiševu *Mansardu* nije teško odrediti model intertekstualnosti što ga on rabi prema klasifikaciji koju je predložila Renate Lachmann. Oni će se nedvojbeno svrstati u transformacijski:

Transformation dagegen (verstehe ich) als eine über Distanz, Souverenität und zugleich usurpierende Geste sich vollziehen Aneignung des fremden Textes, die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt, eine Tendenz zu Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus zeigt. (Lachmann 1991, 39)

Poigravajući se Ujevićevim i Mannovim tekstovima, šifrirajući ih i prikrivajući Kiš je uspio promijeniti značenja što su u njih upisali njegovi prethodnici, na novi je način protumačio tradiciju, te tako učinio da “der Text selbst konstituiert sich durch einen intertextuellen Prozeß, der die Sinnmuster der anderen Texte absorbiert und verarbeitet und einen Leseakt verlangt, der niemals ein einsinniges Einverständnis mit ihm erreichen kann.” (73) Citatnost, aluzivnost i sileptičnost pratit će Kiševu prozu u svim fazama njegova stvaralaštva. Stoga je važno tu njezinu osebinu otkriti na samome početku, u paradoksalnoj težnji da se pišući isto uvijek iznova piše drukčije. Ona je ovdje mladalačka, praćena željom da se dobar dio znanja koje je akumulirao strastveni čitatelj predoči na jednome mjestu, na ograničenome prostoru

jednoga romana koji bi tada stajao kao pokazatelj individualnoga pamćenja manifestiranog u metaforičkoj intertekstualnosti. Petar Pijanović taj odnos prema pročitanoj definira na sljedeći način:

Svojom stilizacijom i fakturom *Mansarda* je razuđen prozni sklop. U njenoj arhitektonici zapaža se autentičnost majstora koji stvara novi oblik, ali se brižljivim prebiranjem po unutrašnjem prostoru *Mansarde*, po gradivu od kojeg je stvarana i po načinu na koji je komponovan njen vidljivi lik, primećuje duh *preteče*. Tek takav uvid vodi saznanju da je autorova zaboravnost zapravo fingirana; da on gradi od razgrađenog i da staru konstrukciju detronizacijom prevodi u novu oblikovnu realnost. (Pijanović 1991, 44)

Drugi semantički kompleks koji sam izdvojio polazeći od naslova romana jest sa mansardom povezan pojam tavanke prostorije ili skladišta. Osim stambene, makoliko boemske, funkcije, ta je prostorija pripovjedaču i Jarcu-Mudrijašu znala poslužiti i kao ostava za predmete što su se odmakli od svakodnevne uporabe ali još uvijek nisu potpuno sazreli za odbacivanje na smetlište. Ako je slika mansarde kao utočišta boeme predočavala vremensku dimenziju, njezina slika kao mjesta neuređenoga prebivanja otvara se ka prostoru kao formativnom elementu pamćenja.

Tavan, potkrovlje, mansarda prostori su koji tradicionalno prizivaju bogatu metaforiku sjećanja i pamćenja. Navodeći Andrzeja Sczypiorskog i njegovu sugestivnu metaforu o iskustvima prošlosti koja se pohranjuju na "tavanu uspomena", Aleida Assmann upravo takva mjesta obilježava kao nositelje slika "latentnoga pamćenja". „Es hat den Charakter eines Überrests, einer Speichergedächtnisses, das von keiner Sinngebung beleuchtet, aber durch Vergessen und Verdrängen auch noch nicht völlig entzogen ist. Wie das Gerümpel auf dem Dachboden, das noch präsent ist, aber selten besichtigt wird, verfestigt sich dieses Gedächtnis im Schatten des Bewußtseins.“ (1998, 161) Naravno, jedna je razlika između Sczypiorskog i Kiša već na prvi pogled očita. Dok prvi pojam tavana rabi u jasnom metaforičkom smislu, njime figurativno uramljujući cjelokupno ljudsko sjećanje, drugi, bar na neprijeporno prisutnoj razini doslovnoga smisla, „prostorom ispod krova“ operira kao realnim entitetom.<sup>42</sup> U istoj su mjeri i objekti koji se na njemu pohranjuju dijelovi realnoga svijeta. Ono što odlikuje Kiševo skladištenje jest pridavanje poretka predmetima koje podvrgava toj operaciji. Nakon uskladištenja valja ih katalogizirati, ukinuti samovolju koja se krije iza nasumičnoga nabacivanja pohranjenoga. Tek se u drugom koraku katalogiziranje pokazuje kontingentnim činom: knjige (o njima je kao objektima skladištenja prevashodno i riječ) se vezuju jedne za drugu samo zajedničkim mjestom na kojem se nalaze. Priroda im je toliko dispartna da od jedinstva ostaje tek njihov difuzni označitelj koji nema snage objediniti ih. I

---

<sup>42</sup> Moglo bi se čak i reći da unutar neobičnoga pripovjednog tkiva samoga romana mansarda po sebi djeluje kao jedino mjesto dodira sa stvarnošću (makar i ona bila snovita), možda čak i jedini realistički element u cijelome romanu.

postupak nabiranja kojeg Kiš nasljeđuje iz literarne tradicije, i koji će ostati karakteristično sredstvo njegove poetike sve do kasne *Enciklopedije mrtvih*, pojačat će efekt kontingencije.

Naše su knjige bile položene u krevet i zavijene u pelene od celofana, no i tu su ih našli pacovi, tako da smo morali najvažnije primerke da držimo pod staklenim zvonom na koje smo navalili kamen. To je stakleno zvono zadio u tu svrhu Jarac-Mudrijaš iz „Tri slona“; jednostavno ga je nabio sebi na glavu i izjavio pred svima: „putujem s ovim zvezdama bliže“, a svi su se (pa i konobar) smejali tome kao duhovitoj i za njegove godine ambicioznoj šali. Pod tim smo zvonom držali ove knjige: Spinozinu *Etiku* na latinskom, *Sveto pismo* na hebrejskom, *Don Kihota*, Marks-Engelsov *Manifest*, Bretonov *Drugi manifest*, *Priručnik o dijetalnoj ishrani*, *Misli jednog biologa* od Žana Rostana, *Jogi za svakoga*, Džinsovu knjigu o zvezdama, Remboovu *Une saison en enfer*, Stendalovu knjigu *O ljubavi*, Vajningerov *Pol i karakter*, jedno džepno izdanje Van Gogovih reprodukcija i jedan internacionalni red vožnje. (23)

U kronološkom tijeku *Mansarde* prvo skladište jest skladište knjiga. Samo je mjesto skladištenja ironično: stakleno zvono, ukradeno iz kavane gdje je vjerojatno služilo pokrivanju kolača te tako, i tamo, imalo funkciju konzerviranja. Druga je njegova uporabna vrijednost također konzervativna, ali njome se pomjera i vrijednosni akcent. Stakleno zvono i dalje pokriva, te tako štiti, no ono što ovaj put valja zaštititi nisu slastice već knjige, a opasnost im ne prijete toliko od vlage (ili sasušivanja) koliko od pacova koji bi ih mogli prožderti. Početak citata ukazuje na to da se prvobitna zaštita knjiga pokazala neadekvatnom. One su bile zamotane u pelene od celofana. Na toj se razini može odčitati metaforika knjige-djeca. Koherentnost se te slike već u sljedećoj rečenici narušava novim ironijskim obratom. Djeca što se čuvaju pod staklenim zvonom (još jedna standardizirana metafora) odrastaju kao odveć osjetljiva i nesposobna za samostalan život. Način na koji se ona konzerviraju ne doprinosi kontaktu sa stvarnošću koji je neophodan za sigurno i samosvjesno kretanje po svijetu. Lancu “materijalnih” asocijacija (pelene – stakleno zvono) pridodaje se i treći član – kamen. Ako se pažljivo prati prehrambeno-probavni slijed (kolači – izlučevine koje pelene trebaju primiti), kamen može dobiti samo jednu relevantnu funkciju: pritiskivača koji se stavlja na kacu s kiselim kupusom. Kompleksni asocijativni niz zatvara se predmetom koji pridaje posljednji ironijski obrat cjelokupnome nizu slika, pretvorivši priručnu biblioteku u kvintesenciju konzervirane boemske hrane.

Tek čitanje “prologa” nabiranja u ironijskome kodu pruža osnovicu za interpretaciju čudnovatog skupa knjiga što su ih dva aktera romana – pripovjedač i njegov prijatelj i suputnik fantastički astronom – odlučili proglasiti najvrjednijim primjercima svoje biblioteke, kanoniziravši ih i time učinivši dostojnim očuvanja. Spisak je raznolik, žanrovski hibridiziran, obuhvata djela koja pripadaju najraznolikijim oblastima ljudske djelatnosti, te samim time već ispunjava funkciju istinske ostave kojoj nije stalo do arhivskog uređenja prikupljene građe, već do njezina nasumičnoga pohranjivanja. Tek se u takvoj konstrukciji može uspostaviti dijalog između djela koja naizgled ništa ne povezuje. Na istome se mjestu, povezani

nevidljivim koncima, pojavljuju *Don Quijote*, *Manifest komunističke partije*, Spinozina *Etika* i Weiningerov *Spol i karakter*. Uz njih se nalazi i jedan, još uvijek neodređen imenom, "internacionalni red vožnje".<sup>43</sup> Poneki se naslov čini potpuno disparatnim od susjednoga, drugome opet na spisku nije mjesto po kriteriju pripadnosti istome prostoru iskustvenoga svijeta. Sve ih, paradoksalno, povezuje upravo prividna nasumičnost izbora. Ona tada svjedoči o redu što ga je u jednom naizgled kaotičnom stanju moguće posredovati samim činom skladištenja predmeta.

No spisak knjiga igra još jednu ulogu u procesu razvoja njegovoga poetološkog postupka. Riječ je o samome nabranjanju čije je to prvo pojavljivanje. Zaključujući esej "Erzählen als Aufzählen", Ilma Rakusa veli: "Wo demiurgischer Schaffensglaube obsolet geworden ist, wo herkömmliches Erzählen versagen muß, garantiert die komprimierte Aufzählung Gedächtnis, Ordnung im Chaos. Im Ansatz bescheiden, zielt sie nicht destoweniger auf Totalität. Denn diese ist bestenfalls noch in der Dichtung zu haben." (Rakusa, 1998, 134)<sup>44</sup> Na kojoj razini komprimirano nabranjanje, suprotstavljeno uobičajenom pripovijedanju, može figurirati kao garant pamćenja? I, pitanje koje nužno slijedi iz prvoga, tko je nositelj toga pamćenja, o kakvome se njegovu tipu uopće radi? Poredak koji se ovakvim tipom pobrojanih knjiga stvara ni u kojem slučaju ne može predočiti vrst pamćenja koje bi se moglo približiti nekoj većoj skupini subjekata, ili im, čak, poslužiti za tvorbu kakva zajedničkoga identiteta. Ono što je pobrojano, i način na koji je pobrojano, može definirati samo pojedinca čiji se izbor može opravdati *ad usum internum*. Dakle, i nabranjanje slijedi problematiziranje tematike sazrijevanja jedinke, njezina stjecanja individualnoga identiteta, kojemu u odlučujućoj mjeri pridonose knjige kao „obrazovni“ faktori. Tada se i pamćenje i uspostavljanje poretka u kaosu mogu promatrati kao dva kohezivna elementa *Mansarde*.

Sada se čini potrebnim napustiti interpretacijsku okosnicu što su je potakla razmišljanja povezana sa samim naslovom i pronaći uporišta koja će roman dodatno usidriti u tematiku individualnoga pamćenja i identiteta. Kao valjan putokaz mogu poslužiti, jer ne treba zaboraviti da je Kiš spisatelj koji piše sa sviješću o vlastitome „poslu“, metatekstualne i autopoetičke čestice koje se nalaze razasute u tekstu. One bi tada gradile komplementarnu protutežu intertekstualnim elementima čiji se vrhunac mogao otkriti u „inventarskom spisku“.

---

<sup>43</sup> Red vožnje u cijelome popisu zauzima posebno mjesto. Ovaj spis, tako uzgred spomenut u *Mansardi*, u Kiševom će „Porodičnom cirkusu“ odigrati središnju ulogu. Riječ je, naime, o jedinom preostalom spisu iz ostavštine oca obitelji, mitološkoga Eduarda Sama, koji tvori pripovjednu okosnicu cjelokupne trilogije. Njegova je pojava u *Mansardi* još uvijek marginalna, on je tek jedan od sastavnih dijelova priručne boemske biblioteke. Stoga ga sada valja ostaviti po strani, ali njemu će biti više riječi u analizi tri dijela „porodičnoga cirkusa“.

<sup>44</sup> Rakusine tvrdnje u vezi s postulatima za svoju su poziciju, naravno, dvojbene. Već sam u Uvodu pokušao ukazati na to da je cilj postmoderne literature, pa samim time i Kiša, upravo dovesti u pitanje pojam totaliteta. S



Kako bi motivirao pojavu ovakvih mjesta u tekstu Kiš se služi jednom tradicionalnom pripovjednom tehnikom. Pripovjedač je *Mansarde* istovremeno i njezin pisac koji, uz opisivanje vlastitih iskustava, pripovijeda i o samom procesu nastajanja romana.<sup>45</sup> Pomagači u tome procesu samoispitivanja su Jarac-Mudrijaš i Osip. Ovaj drugi je osobito značajan, samim tim što već imenom priziva ruskog pjesnika Osipa Mandeljštama čiji se u tragovi u Kiševu djelu mogu sustavno pratiti sve do kasne *Enciklopedije mrtvih*. S druge strane, Jarac je češći sugovornik, u tekstu mu je pridani veći prostor, a javlja se i ranije. Stoga ću prvo promotriti njegove „savjete piscu“, koji se kreću na razini drukčijoj od Osipovih i zahvaćaju drugi, više tehnički, aspekt stvaralaštva.

Opet me, Jarče-Mudrijašu, koriš zbog egoizma. Pišeš mi: „Bilo bi bolje da napišeš jedan roman u stilu *Dafnida i Hloe* ili već tako nešto,“ da bih se tako „oslobodio prvog hica“ (ovde si pogrešno – nisi valjda namerno! – otkucao *hica* mesto *lica*. Zapravo, na šta si mislio: osloboditi se prvog *lica* ili prvog *hica*? Ne zaboravi da mi to objasniš.)

E *bien!* Recimo da poslušam tvoj mudri savet i da udovoljim tvojoj radoznalosti. Pošalji mi onda još i tačan broj pacova, miševa i bubašvaba koji su bili na dan (koji?) našeg sastanka na mansardi. Ja se samo sećam da si ti pod nekim izgovorom napustio sobu. I, naravno, pošalji mi prototip žene koji treba da opišem u stilu *Dafnida i Hloe*, kako veliš.

Ali ne zaboravi jednu stvar: ako Hloe bude Euridika, ja ću morati da budem Orfej.

A sa lautom nisam ništa uznapredovao.

Razmisli dobro o svemu.

P.S. Tvoje mi prisustvo smeta u ovoj poemi o ljubavi, ali ne mogu da te tu i tamo ne pomenem. Naravno, imaću toliko obzira prema tebi da te ne opisujem. (Nisam li te ovim već izdao?) Dovoljno je preko glave što i ja moram kao nekakvo Ja ponavljati iz stranice u stranicu, kao da sam kakva izmišljotina ili fabulan. Ili fantom. (28-9)

Poetička podloga Jarčevih savjeta podvrgnuta je postupku pripovjednoga očuđavanja. Uspostavljen je epistolarni dijalog, no recipijentu je dijaloški karakter razmjene spoznatljiv tek iz umetnutih citata i pripovjedačevih komentara u vezi sa prijekorima i napucima. Izvorno pismo na koje se pripovjedač poziva ostaje prikriveno, iz njegovog se sadržaja biraju samo dijelovi koje pripovjedač drži relevantnima. Fizičko neprisustvo pisma dijalog čini nedovršenim ili nesavršenim. Navedene riječi upućuju na nesigurnost mladoga pisca koja iskaz pronalazi u pripovjedačevom kritičkom propitivanju nekih standardnih pripovjernih postupaka. U pitanje su dovedene prije svega dva takva postupka: naracija u prvome licu i pripovijedanje kojemu je cilj stvaranje pravolinijske fabule. Oba su ironizirana igrama riječi: riješiti se prvoga lica ili prvoga hica i pretvaranje pripovjednoga Ja u fabulana. Tako se u ovoj ranoj Kiševoj fazi javljaju dva problema, i pokušaji njihova prevladavanja, koje će ga pratiti

---

toga je traganje za jednim sveobuhvatnim pogledom na svijet u njegovu djelu nemoguće pronaći. No prvi dio citata, upravo u usporedbi s drugim, stječe to veću važnost.

<sup>45</sup> Kiš tu slijedi poetičke postulate klasika modernizma, poput Andrea Gidea i njegovih *Kovača lažnog novca*. Taj mu je roman u vrijeme pisanja *Mansarde* bio nesumnjivo poznat. U svome je postupku Gide još i više od Kiša usmjeren na razaranje iluzije zbilje što ga stvara čin pripovijedanja. Makoliko se i naš pisac zanimao za taj problem, kod njega on ipak ostaje prikriven u drugom planu; točnije rečeno, Kiš dopušta prodor realnosti u svoj prozni tekst, dodatno potcrtavši njegovu autentičnost pridavši mu oblik dokumenta. O tome će više riječi biti kasnije.

do kraja njegovog stvaralačkog života. Prvi je tematiziran kao mogućna nužnost ukidanja prvoga lica kao nositelja pripovijedanja. Za Kiša je prvo lice sredstvo kojim se čitatelj uvodi u svijet knjige na izravan način, kojim mu se omogućuje uvid u unutrašnjost likova, njihova osjećanja i sumnje. *Mansarda* je na toj razini rascijepljena. Roman ne nudi jednoznačan odgovor u vezi s ovim problemom prikazivanja, pa se pripovjedačev dijalog sa Jarcem-Mudrijašem može protumačiti i kao pripovjedačev dijalog (možda čak i unutrašnji monolog) sa samim sobom i svojom vlastitom nesigurnošću.<sup>46</sup> Kasnije će faze Kiševa književnoga djelovanja na to pitanje odgovarati na različite načine, svjedočeći o njegovoj virulenciji i nemogućnosti jednoznačnoga poetička razrješenja.

Problem fabule, a pod njom Kiš prvenstveno podrazumijeva izmišljanje pripovjedne građe, kreće se na drukčijoj razini od problema prvoga i trećega lica pripovijedanja. Ako je prvi usmjeren na čitatelja, drugi zahtijeva kvalitativnu promjenu gradbenoga materijala literature zabranjujući joj slobodno izmišljanje, kojega Kiš naziva "fabuliranjem", i zahtijevajući od nje izvore koji bi se mogli približiti što je moguće većoj i istinitijoj rekonstrukciji zbilje. Za doseganje te autentičnosti nužna je i treća gramatička kategorija, treće lice množine koja je u stanju prevladati subjektivnost prve i dodatno razraditi objektivnost druge. Subjektivno idealno, prelazi u objektivno individualno stremeći objektivnom kolektivnom, kao idealnom stanju rekonstruiranja povijesne zbilje. Kiš će te prijelaze doslovno slijediti, pri tom se čuvajući nekom od njih pridati veću umjetničku vrijednost. Jednostavno rečeno: svaki je od njih svrhovit u danom trenutku, s obzirom na danu situaciju i na postavljeni zadatak.<sup>47</sup>

Epistolarni dijalog-monolog pripovjedača i Jarca-Mudrijaša otvara i dodatnu perspektivu: odnos prema tradiciji i primjeni njom kanoniziranih pripovjednih tehnika.

---

<sup>46</sup> Usp. sljedeći ulomak iz intervjua što ga je Kiš pod naslovom *Banalnost je neuništiva kao plastična boca* dao 1976. "Dok sam pisao svoje knjige iz takozvanog 'porodičnog ciklusa', ostavljao sam čitaocu da mi veruje na reč, hoću da kažem: pokušao sam da ga zavedem rečima, da prenesem na njega neke sumnje detinjstva, neku drhtavicu ranih jada, i mogao sam računati jedino na umetnički efekat, na ista lica i predele, na ono famozno osećanje prepoznavanja, na čemu se zasniva jedan od glavnih efekata muzike. Hoću da kažem: čarolije, čini, valerijske *charmes*, bile su jedino sredstvo da se čitalac pridobije, da čitalac poveruje da to što čita nije puka izmišljotina dokona čoveka, nego svojevrsna istina i iskustvo." (1997, 74)

<sup>47</sup> U intervjuu *Doba sumnje* iz 1975 Kiš veli: „Nisam u mogućnosti da izmišljam, jer nije ništa lakše nego sukobiti ličnosti A, B i C, staviti ih u okvire romaneskne stvarnosti, odenuti ih u šarene haljine i nakljukati ih mislima i idejama, tako da sve to liči na stvarnost, na istinu. Ta vrsta izmišljanja dovodi ili do kiča ili do besmislenih i istovremeno opasnih ideoloških kontroverzi ... Ne moći izmišljati kod modernih nije nemoć nego princip. Ostavimo publiku ona još uvek najviše veruje izmišljotinama. Fabulistima i demagozima publika najviše veruje. Što se mene lično tiče, ja verujem u dokument, u ispovest, u igru duha.“ (1997, 51)

U ranije navedenom intervjuu, dodatno potencirajući ulogu gramatičkih kategorija lica u konstruiranju slike zbilje, Kiš postulira: „Svojom sam poslednjom knjigom (*Grobnica za Borisa Davidoviča* – D.B.) napustio teren prepoznatljivih činjenica, koordinatni sistem vrednosti gde je naratorsko Ja dovoljan garant istinitosti, a sećanje, makar kao dešifrovanje infantilnih stresova, izgubilo je svaku vrednost ... Put je dakle jasan, zvali to angažovanošću ili kako drugo: od prvog lica jednine (*Rani jadi*, *Bašta pepeo*) preko trećeg lica (*Peščanik*), do trećeg lica množine: oni. Možda je to ono što nazivate angažman.“ (75)

Sugovornik pripovjedaču predlaže pisanje djela koje bi se priklonilo žanrovskoj liniji pastoralno-ljubavnih romana čiji se korijeni nalaze još u antici. Prva (prepričana) savjetodavčeva rečenica odnosi se na kanonski roman *Dafnis i Hloja* sofista Longa (2/3. st. n. e.) koji je kao kanonski tekst služio i pastoralnim romanima šesnaestoga stoljeća. Pripovjedačevo odbijanje slijeđenja toga tradicijskog modela obrazloženo je na dvije ranije obrazložene razine: a) osloboditi se prvoga lica znači napustiti ispovjedni diskurz koji pripovjedaču omogućuje poigravanje i manipuliranje čitateljem – da bi ga se definitivno oslobodio valja mu poznavati i takve detalje poput broja miševa, bubašvaba i pacova koji su se u trenutku pripovijedanoga događaja nalazili na mansardi. Takvo znanje moguće je predočiti tek u formi koja će se približiti dokumentarnoj (ili je fingirati, što se u tom konkretnom slučaju svodi na isto); b) da bi takvim proznim modelom ovladao (ili da bi ga učinio vlastitim) potrebno mu je i prisvojiti određene pripovjedne tehnike (a prije svega fabuliranja-izmišljanja): želi li da Kloe bude Euridika onda on mora biti Orfej a vještinu sviranja laute (jedini instrument koji je tom replikatu mitološkoga bića sa kraja dvadesetog stoljeća uopće ostao) još uvijek nije razvio – metaforičko svjedočanstvo njegova duhovnoga siromaštva, ali u isto vrijeme i svijest o obsoletnosti cjelokupnoga pothvata. Ono što preostaje jest pisanje modernoga ljubavnog romana kao čija se paradigma pojavljuje *Mansarda* – roman koji nastaje u procesu pripovijedanja o njegovu nastanku.

Dijalog sa Osipom (ovaj puta pravi romaneskni dijalog) pričinja se i važnijim za poetičku podlogu *Mansarde*:

“A kako se ti zabavljaš?” upita Osip.

“Pišem *Mansardu*”, rekoh.

“Sigurno neki neorealizam”, reče on. “Prljava, musava deca, već prostrt između uskih zidova kuća u predgrađu, pristanišne prčvarnice, pijani skitničari, kamenjarke...”

“Ima ponešto od toga”, rekoh. “Uostalom, to ti i sam naslov sugerira. No to je još uvek jedna užasno sebična knjiga ... Hoćeš li da čuješ još nešto? Imam kod sebe neke beleške.” (...)

“To si mislim već jednom čuo...Bolje da ti čitam nešto iz Valpurgijske noći...”

“Nemoj, molim te. To je gadno. Ne misliš li da je to zbilja odvratno?”

“Zato sam i hteo da ti čitam. Da vidim koliko je odvratno. Potreban mi je rezonator. Razumeš? Nema za mene u ovom trenutku odvratnijeg mesta od zaliva Delfina. Smučilo mi se od magnolija, lauta i lakrdija...”

“To je zato”, reče Osip, “što ideš iz krajnosti u krajnost. *Nije li život negde između toga?* Uostalom, možda grešim. Sudim po onim fragmentima koje si mi prošli put čitao kod tebe na mansardi. Onda mi se sve to bilo svidelo, no – ipak – nije li pravi život, *realitas*, negde između tvoje mansarde i tvoje Valpurgijske noći?” (102-5)

Osip djeluje u dvostrukoj funkciji: slušatelja-čitatelja i komentatora. Pripovjedač ga u njegovoj prvoj funkciji obilježava kao rezonatora, dopuštajući iznova da igra riječi obogaćuje smisao cjeline. Rezonator je, naravno, zvučna kutija gitare (ili laute), onaj dio instrumenta koji omogućuje da se vještina izvođačevog baratanja žicama pretvori u zvuk i na taj način postane dostupna slušateljima. To mjesto tvori paralelizam sa pripovjedačevim auto-

komentarima iz dijaloga sa Jarčem-Mudrijašem. On se još jednom metaforički potvrđuje kao (potencijalni) glazbenik-Orfej, a njegovo umijeće pripovijedanja izjednačava se s umjetnošću proizvođenja zvukova, sposobnošću da njima očarava koja je karakterizirala ličnost iz antičke mitologije. Unekoliko modificirana ta riječ priziva i asocijacije na rezonera, lika iz klasicističkoga kazališta koji je, izgubivši individualnost, postao glasnogovornikom autora i prenositeljem njegovih svjetonazora, omogućujući mu, makoliko iluzoran, neposredan kontakt s publikom. Tako u Osipu istovremeno odzvanjaju i spisatelj i čitatelj.<sup>48</sup> Ako je ta prva razina Osipovih savjeta komplementarna sa savjetima Jarca-Mudrijaša jedna će druga biti formirana u pretežitom antagonizmu prema njemu. Dijalog se s Osipom sada pojavljuje kao poticajan za pripovjedača zato što se u njemu definitivno rasvjetljuju prostori što ih je prvi sugovornik svjesno zamračivao ili odbacivao. Upravo je Osipova poetologija prijelomna točka na kojoj se navješćuju mogućnosti napuštanja fabuliranja (u naznačenom smislu pripovijedanja izmišljenih događaja), a na njegovom se mjestu otvara *realitas* kao prostor između svijeta hipertrofirane zbilje Valpurgijske noći i otuđenosti same mansarde.<sup>49</sup> Vrijednost se njegovih komentara dodatno pojačava činjenicom da svršetak njihova razgovora donosi i promjenu pripovjednoga tona: mansarda gubi konture izoliranosti, u roman prodiru i drugi glasovi – ljudi i priroda oglašuju svoje postojanje. Na taj se način signalizira i pripovjedačevo djelimično prihvaćanje zamjerki što su upućene njegovu tekstu u nastanku:

Noćas je besnela oluja. Svu noć su negde na trećem spratu udarali kapci o prozore. Kada je vetar stao, čulo se samo jednolično pljuštanje kiše i hripavo kašljanje deteta čiji se krevet nalazi negde ispod mene. To mora da je ona sušičava devojčica što se po ceo dan igra sa svojim krpenim lutkama na mračnim, prljavim basamcima. (106)

*Realitas* se uvukao u pripovijedanje a mansarda je detronizirana. Metatekstualni elementi počinju djelovati po završetku dijaloga koji ih je inicirao. Osipova kritika tako se predstavila sposobnom izravno intervenirati u djelu, a pisanje se romana pokazalo kao proces obrazovanja samoga romanopisca, usko skopčan s njegovim stjecanjem individualnoga identiteta. Sada ću prikazati kako se ta promjena, prouzročena dijalogom pripovjedača sa likom-rezonatorom, ocrta na ključnome postupku Kiševa pripovijedanja, skladištarskome inventariziranju, što sam ga u drukčijem kontekstu analizirao ranije.

---

<sup>48</sup> Jovan Delić priznaje Osipu samo čitateljsku ulogu: „Piscu je potreban rezonator; potrebno mu je da oseti kako se njegov tekst prima; da provjeri koliko čitalac osjeća ono što je i sam htio naglasiti kao ružno ... Njegov slušalac je također čovjek sa stavom i sa izgrađenim pogledima na književnost. Takvoga pisac i bira za rezonatora“ (Delić 1997, 31) i tako ga osiromašuje u jednoj bitnoj dimenziji. Kao komentator on ne samo da odzvanja (što je glasanje rezonatora) poput eha piščevim stavovima, već ih kreativno komentira preuzimajući na taj način i dio autorske funkcije.

<sup>49</sup> Ne može se sa sigurnošću ustvrditi da ta dva svijeta doista i tvore polaritet. U tome bi se slučaju mansarda pokazala kao hiperbolirani idealni (makar i u negativnome smislu) prostor izdvojenosti, kao *turis eburnea*, a takva interpretacija u tekstu nema čvrsto uporište. Svijet Valpurgijske noći, isto tako, nije hiperrealističko područje u kojemu bi se život, iznova s hiperboličkim pretjerivanjem, prikazao u njegovoj najprizemnijoj, gotovo skatološkoj, dimenziji.

Prijašnja su nabranja ispunjenje pronalazila u prizivanju svijeta koji je sa zbiljom povezivala tek imaginacija pripovjedača i njegovoga pratitelja. Latinske i grčke sentencije, životna pitanja na koja je valjalo pronaći odgovor ili imaginarna lektira osvjedočena u “nadrealističkoj” biblioteci; sve su to bili elementi kojima se zbilja pokušala literarizirati, na neki način iskrenuti i manifestirati poput tvorevine potpuno ovisne o svijetu književnosti. Sami mediji u kojima je nabranje dolazilo do izričaja svojom su fantazmagoričnošću potcrtavali takav pripovjedačev stav. Latinske i grčke izreke bile su noktima ucrtane (gotovo bi se moglo reći – uklesane) u zid, simbolizirajući trajnost klasične istine što ju je njima valjalo posredovati. Šibica koju pripovjedač drži zapaljenu kako bi u mraku mogao pročitati listu stanara zgrade dogorijeva mu do prstiju nanoseći mu fizičku bol i ističući snažan osjećaj tjelesnosti koji dominira svijetom mansarde. Knjige se čuvaju pod staklenim zvonom prekrivenim teškim kamenom, materijalno ističući ali istovremeno i činom banaliziranja parodirajući instituciju biblioteke kao čuvara vječitih istina.

Scenografija posljednjega poglavlja, pod naslovom “Mansarda III”, u kojemu pripovjedač napušta svijet iz dotadašnjega pripovjednoga toka, potpuno se razlikuje od ranije predočene. Mada su prostor i mjesto ostali isti mijenja se točka gledišta pripovjedača. Dok je ranije djelovao kao vanjski tumač svijeta koji ga okružuje, zauzimajući pri tom sveznajući položaj (sam ga motivira svojom osobnom sebičnošću), sada ga promatra u sasvim drukčijem svjetlu, s pozicije koja sugerira njegovo učešće u predočenome svijetu:

Dole upalih šibicu i potražih očima spisak. U tamnom okviru videh prvo samo plamen šibice na zamašćenom staklu... Zatim, kada se približih, videh s početka samo svoj lik, avet svoga lica. U tom tamnom okviru što ga je vreme patiniralo dahom, obrisi moga lika pri drhtavom plamenu šibice učinili su mi se tako beznadežnim, tako sebičnim, tako izgubljenim. Shvatih odjednom, ne bez odvratnosti, da je baš to, moj lik, skrivalo od mene sve do sada celu mansardu, celi šestospratni svet. Nisam je spustio ni onda kada osetih kako mi se stomak grči od bola. To strašno boli kada plamen dogori do nokata.

Upalih onda i drugu šibicu i postavih je između sebe i stisnute gomile likova koji čekaju milost uobličenja. (108-9)

U ranijim opisima mansarde svjetlo nije igralo osobitu ulogu. Akcent je bio stavljen na elemente koji su posredovali semantičku dimenziju teksta: prljavštinu, skladište, razbacanost, nered koji se paradoksalno pretvara u kvintesenciju reda. Novo poimanje svijeta mansarde donijet će sa sobom i obrat u položaju pripovjedača unutar njezina svijeta. Sada ga se, naime, prvi puta doživljava u poziciji unutarnjega fokalizatora. Ta je promjena signalizirana upravo specifičnim izvorom svjetlosti – šibicom. Naratološko određenje unutarnje fokalizacije u tekstu je takorekuć materijalizirano osvjetljenjem koje njezina nositelja i fizički primorava na stapanje sa svijetom koje tako prestaje biti izvor njegova neutralnoga promatranja i vanjskih komentara. Šibica kao izvor svjetlosti doslovce ga primorava približavanju spisku stanara

zgrade kako bi ga mogao dvostruko dešifrirati. Jer, ne samo da ljudi koji sačinjavaju taj mikrokozmos nisu čitljivi zbog slabosti svjetla što ga šibica emitira; njima je potrebno i dodatno tumačenje koje će se izdići s razine jednostavnoga odgonetanja imena, a takvo im je tumačenje pripovjedač ostao dužan upravo zbog svog položaja u kuli od slonovače. Tek mu je Osipova opaska o *realitas* ukazala i na druge prostore u kojima se literarni tekst može konstituirati i u kojima može pronaći ispunjenje. Nakraju spisak stanara šestokatnice nije ukinuo mansardu Valpurgijske noći, ali se javio, reklo bi se: digao glas, kako bi uzeo mjesto koje mu s pravom pripada u književnom djelu. Čitanje se spiska stalno prekida jer se šibica gasi. Ponovno paljenje prekida ritam ravnomyernog nizanja imena stanara, praćenih godinom rođenja i zanimanjem, između pojedinih natpisa pripovjedač upisuje kratki komentar kojim se, poput karikature, daju tek najvažnije karakteristike (ili one koje se pripovjedaču čine najvažnijima) onih što stoje iza njih. I doista, kada posljednja šibica izgori pripovjedač dovršava svoj posao. Spisak-inventar je dogotovljen. U njemu je ukinuta kontingentnost ranijih inventariziranja, on je tako promijenio narav i približio se dokumentu. Pročitavši ga u tom novom, metaforičkom, svjetlu Orfej sa mansarde odlučuje promijeniti svoj pristup životu. Da bi tu svoju odlučnost potvrdio on se odlučuje sačiniti novi *spisak* koji sadrže obveze koje mu valja ispuniti u procesu poboljšanja vlastite osobe i koji sugerira put njegova sazrijevanja – ljudskoga i stvaralačkoga.

Inventarski se spisak razrješuje novim inventarskim spiskom. Hoće li on biti potpuniji, ozbiljniji, svrsishodniji? Hoće li se njegova funkcija prebaciti na neku drugu razinu koja će pripovjedaču omogućiti racionalniji i funkcionalniji pristup svijetu? Indicije<sup>50</sup> rasute u tekstu ukazuju upravo na suprotno: inventariziranje jest postupak koji je legitiman u obuhvaćanju jednoga dijela cjeline svijeta, kojemu, kao kakvu enciklopedijskom idealu, valja težiti, ali kojega je nužno nadomjestiti i nadopuniti i drugim elementima, poput dokumenta ili intertekstualnog poigravanja tuđim tekstovima. Idealu cjelovitosti predočavanja moguće se približiti tek kombinacijom brojnih literarnih postupaka i njihovim kontaminiranjem. No i tada će on ostati tek jedan nedosegnuti cilj kojega piščeva sveprožimna ironija nikada neće poštediti. Identitet ostaje prelomljen u nizu diskontinuitetnih i kontingentnih zbivanja. Njegovo se formiranje, u Eriksonovu smislu, pokazuje osujećenim, a linearna životna priča sa

---

<sup>50</sup> Usp. posljednju scenu u kojoj pripovjedač prvi puta istinski kontaktira sa stanarima zgrade. On priznaje da piše pod svjetlom svijeće kako bi prouzročio umjetni štimung. Na to mu čika-Alek, jedan od stanara, odgovara savjetom da mu je bolje pisati pod dnevnim svjetlom: „Tada bolje možete da vidite i mansardu i dvorište ... Ne znam da li se sa vašeg prozora dobro vidi bašta.“ (114) Mlada žena koja prostire rublje s njim se upušta u nijemu mimičku komunikaciju (plaženje jezika), a njezina se povezanost sa *realitas* pripovjedač razlaže u kičastim stihovima banalnoga šlagera čineći tako dodatni ironični otklon od svojih iluzija: „Zatim mi isplazi jezik i ponovo povuče zavesu. Gledao sam kako se nabori zavesu talasaju, i još samo razabrah iz one pesme reč: *uranke*.“ (115)

svrhovitim početkom, krajem i sredinom koja bi trebala posredovati ideju jedinstvenosti i kontinuiteta ostaje iluzija i konstrukt nametnut izvana.

## 2. Tragovi kolektivnog identiteta: *Psalam 44*

Kao središte *Mansarde* pokazalo se traganje za individualnim identitetom, neuspjeh (ili nemogućnost) njegova konstituiranja u pravolinijskoj životnoj povijesti. U činu neobičnoga paralelizma Kiš je, tako bi mogla glasiti moja ishodišna teza, svoj drugi roman, *Psalam 44*, konstruirao kao pokušaj opisa stvaranja i utemeljenja jednog specifičnog kolektivnog identiteta. Stoga je i lirsko-subjektivni ton *Mansarde* u tome pripovjednom tekstu odstupio pred objektivnijim pripovijedanjem, a individualnost je u romanu potisnuta kako bi ustupila mjesto drukčijem iskustvenom sadržaju. Prije pristupa samome *Psalmu 44* neizostavno je razriješiti problem koji je sam Kiš postavio njegovim apodiktičkim odbacivanjem, koje je rezultiralo i višegodišnjom neobjavlivanjem, ukinutim tek 1983, u *Sabranim djelima*.<sup>51</sup> Kritiku na račun toga romana Kiš je iskazao više puta, ali najpregnantnije u intervjuu “Tražim mesto pod suncem za sumnju”, iz 1984:

Činjenica je da sam i u tom svom prvom kratkom romanu pokušao, upotrebom raznih književnih postupaka, takozvanim “liričeskim ostranjenijama”, da stvar depatetizujem. Ali to što u toj knjizi ni do dana današnjeg ne volim, to je, što sam, uprkos tome, tom lirskom nanosu, neke stvari, zbog nedovoljnog književnog iskustva, ipak odveć direktno rekao, upravo kao to “Für Juden verboten”. Danas bih, verujem, našao i za to neko drugo, srećnije rešenje. Takva sam rešenja, čini mi se, našao u svojim kasnijim knjigama, koje su na izvestan način zapravo ispravke i popravljanja te jedne knjige i te jedne, iz mog aspekta gledano, krupne književne greške. A i taj je roman, *Psalam 44*, mada zasnovan u prvom redu na mom sopstvenom iskustvu, kao i na svedočenjima onih naših retkih rođaka koji su se vratili iz logora, i taj roman, velim, ipak pripada *dokumentarnom* žanru, jer je njegova fabula zasnovana na nekoj novinskoj reportaži: jedan jevrejski par odlazi nekoliko godina posle rata da poseti logor, gde im se, pred sam kraj rata, rodilo dete. (1997, 106-7)

Sa stajališta svojevrsne estetike redukcije, koju je razvio u kasnijim djelima, Kiš doista ima pravo označiti *Psalam 44* odveć direktnim, čak i plakativnim. Samo njegovo svrstavanje u “dokumentarni” žanr na osnovu činjenice da je napisan kao literarna preradba novinarske reportaže ne može zadovoljiti. Reportaža je poslužila kao izvor, kao građa, ali dokumentarizam time nije stekao odlučno mjesto u romanu, štoviše trag samoga izvora u tolikoj je mjeri prikriven, da bi ga bez autorove napomene bilo nemoguće i otkriti. Ni osobno iskustvo u njemu ne igra bitnu ulogu. Odlučujuća mjesta romana napisana su

---

<sup>51</sup> Takvo odbacivanje presudno je utjecalo i na kritičke prosudbe romana. Kiševo nezadovoljstvo njegovim estetskim kvalitetama kritičare je zavelo i u njegovo odbacivanje sa stanovišta znanosti o književnosti, što je, naravno, neprihvatljivo. O tome svjedoči i monografija *Danilo Kiš* Miodraga Pantića. U njoj se *Psalam 44* spominje samo na jednom mjestu, sa potpunim odbacivanjem: „*Psalam 44* ostao je samo pokušaj, skica sa tezom... *Psalam 44* zanimljiviji je kao prvi poredbeni član analogije sa romanom *Peščanik* nego kao estetički uspeo romaneskni tekst. Da *Peščanik* nije napisan, niko se ne bi ni sećao *Psalma 44*.” (Pantić 1998, 12) U kasnijoj analizi *Peščanika* Pantić uopće ni ne pokušava pokazati o kakvoj se analogiji radi, u kojoj se mjeri razrađuju motivi, preuzimaju teme i u kolikoj mjeri umjetnički promašaj relevantan faktor za procjenjivanje kasnijih, recimo to uvjetno, uspjeha. Takav je znanstveni pristup, u najmanju ruku, čudan.



neutralnim tonom kojim se poriču (ili bar dovode u sumnju) sredstva lirskoga očuđavanja, što će ih Kiš proglasiti središtem svojeg poetičkog prosedea. Dakle, i u slučaju *Psalma 44* Kiševe opaske valja kritički promotriti i uzeti ih *cum grano salis*.<sup>52</sup> Takva lektira neovisna o njegovim prosudbama omogućit će prevrednovanje romana i njegovu recepciju u promijenjenoj perspektivi.

Na prvi pogled *Psalma 44* slijedi pripovjedački prosede primijenjen u *Mansardi*. Naslov indicira intertekstualni ključ čitanja, što je dodatno potcrtano motima: ulomkom 16. poglavlja iz *Knjige Postanka* i stihom iz samoga Davidova četrdeset i četvrtoga psalma. Spomenuto mjesto iz Prve knjige Mojsijeve pripovijeda o Hagari, Abrahamovoj egipatskoj robinji, koja je izložena zlostavljanju njegove prve žene Sare. Ne mogavši više izdržati to stanje ona bježi, ali je sustiže božji anđeo i savjetuje da se vrati svome gospodaru ovim riječima: "Gle zanjela si i rodit ćeš sina. Nadjeni mu ime Jišmael, jer Jahve ću jad tvoj." (16, 11) Jovan Delić nudi sljedeću interpretaciju prvoga citata, u kontekstu *Psalma 44*:

Junakinja Kiševog romana, Marija, jeste i Jevrejka i robinja – zarobljenica u njemačkom koncentracionom logoru. Rođenje djeteta u logoru, i spasenje majke i djeteta, jeste čudo ravno mitskim biblijskim čudima; čudo poredivo sa sudbinom robinje Agare i Ismailovim rođenjem. Bez obzira što se ne podudaraju u svim tačkama sa biblijskom pričom, spasenje majke s djetetom iz koncentracionog logora može se smatrati kao obnova događaja iz *Knjige postanja*. (Delić 1997, 40-1)

Ovakva je interpretacija biblijskoga mita, i kiševskoga inkorporiranja tog mita u kontekst svojega romana, u osnovi točna ali ipak jednostrana. Delić u prvi plan ističe motiv čudesnoga rođenja i još čudesnijeg spasenja. Iza cjelokupne pripovijesti o osobnoj sudbini jedne biblijske ličnosti krije se kompleksni sustav poopćavanja i umnažanja. Prethodne riječi što ih anđeo gospodnji upućuje Hagari glase: "Tvoje ću potomstvo silno umnožiti; od mnoštva se neće moći ni prebrojiti." (16, 10) U tako proširenom asocijacijskom nizu Mariju je moguće promatrati kao ličnost koja spasava sebe i svoje dijete, ali istovremeno tim činom postaje i spasiteljica kolektiva i nastavljajica cjelokupne "rase".

---

<sup>52</sup> Na margini se tumačenja može učiniti zanimljiv pokušaj rješenja zagonetke u kojoj Kiš *Mansardu* dobrohotno smatra mladalačkim pokušajem, doduše neujednačenim, ali ipak estetski prihvatljivim u cjelini njegova opusa, a *Psalma 44* odbacuje kao gotovo potpuni neuspjeh. Takav je stav vidljiv i u *Času anatomije* u kojem se *Mansarda* promatra kao uzorit primjerak inkorporiranja tuđih tekstova u vlastite. *Psalma 44* u sebi krije nedostatke (kojih ni *Mansarda* nije pošteđena), ali sa stanovišta razvoja i lajtmotivskog ponavljanja određenih tema i literarnih postupaka on je u interpretaciji Kiševa cjelokupnog djela neizostavan. Jedno mjesto iz navedenoga intervjua daje, čini mi se, odgovor na pitanje o psihološkoj motivaciji Kiševa negativnoga stava: „Jer mora se priznati da u svim takozvanim literaturama manjina, kao i u literaturi holokausta, postoji latentna opasnost patetike i grandilokvencije.“ (108) Moguće je da je Kiš u *Psalmu 44*, jedinom njegovom romanu koji izravno obrađuje temu koncentracionih logora i Holokausta, otkrio tragove takve estetski nedopustive patetike i grandilokvencije. Ta mu ista pojava u *Mansardi*, makoliko vidljiva, očito nije smetala. Patetika mu se u prikazivanju sazrijevanja mladoga pisca nije činila u istoj mjeri pogrešnom kao u predstavljanju iskorijenjivanja jedne cjelokupne civilizacije sa tla Centralne Europe.

Uzme li se u obzir i drugi moto *Psalma 44* koji glasi: "Načinio si od nas priču u naroda...", indicijski niz koji nagovještava tematiku kolektivnoga spasenja i kolektivne krivnje doživjet će dodatno ovjerovljenje. Četrdeset i četvrti je psalam konstruiran antitetički. Žanrovski ga se svrstava u skupinu psalama posvećenih skrušenome moljenju Bogu koji tvori otprilike trećinu cjelokupnoga Psaltira.<sup>53</sup> Prvi je dio posvećen hvaljenju Boga zbog darova prošlosti, a u drugom se, na nekim mjestima prelazeći u otvoreno kuđenje, iskazuje upitanost nad razlozima nepravde koja se nanosi izraelskome narodu. U samome se tekstu dva puta koristi metafora ovaca za klanje, a upravo ta je metafora korištena u unutaržidovskim diskusijama u vezi s Holokaustom. Jedan od središnjih motiva *Psalma* jest patnja bez krivice, ili patnja zbog nepoznate krivice: "Da smo i zaboravili ime Boga našega,/da smo ruke k tuđem Bogu podigli:/zar Bog toga ne bi saznao?/Ta on poznaje tajne srdaca!/Ali zbog tebe ubijaju nas dan za danom,/i mi smo im k'o ovce za klanje" (21-23) Intenzivna uporaba kondicionala gramatički potertava nesigurnost u izvore i uzroke stradanja. Otuda i pesimizam koji prožima taj psalam. Njegov se smisao konstituira u otvorenom propitivanju razloga zbog kojih je čitav narod osuđen na trpljenje nepravde što ju je prouzročio Bog i koju jedino on može razriješiti. Fatalizam koji se može pronaći i u drugim Davidovim psalmima dodatno je pojačan nemogućnošću individua i kolektiva da pronađu izlaz iz stanja nesreće koje doživljavaju kao nešto što je nametnuto izvana. U takvome motivskom spletu pamćenje preuzima središnju ulogu: ono je faktor koji omogućuje prisjećanje na prvobitno stanje blaženstva koje je sada narušeno izgonom iz obećane zemlje.

Vremenska je struktura 44. psalma obilježena sjećanjem: prvi dio (stihovi 1-9) pripovijeda o prošlim, sretnim vremenima. Perfekt zlatnoga doba zamjenjuje se od desetoga stiha prezentom olovnoga. Nabrajaju<sup>54</sup> se nedaće kojima je izraelski narod izložen u progonstvu, da bi se treća dimenzija vremena, neizvjesna budućnost, tek dala nagovijestiti u snažnome emotivnome naboju stihova 24-27. Kako u takvome kontekstu funkcionira pamćenje? Jan Assmann ističe upravo ekzodus i ekstrateritorijalnost kao središnje okosnice kolektivnog židovskog pamćenja:

Exodus und Sinaioffenbarung als die zentralen Ursprungsbilder Israels beruhen auf dem Prinzip der Extraterritorialität. Der Bund wird geschlossen zwischen einem überweltlichen, fremden Gott, der auf Erden kein Tempel und keinen Kultort hat, und einem Volk, das sich auf der Wanderung zwischen einem Land, Ägypten, und dem anderen Land, Kanaan, im Niemandsland der Sinaitischen Wüste befindet. Der Bundesschluss geht der Landnahme voraus. Das ist der entscheidende Punkt. Er ist

<sup>53</sup> Usp. Alter, Robert "Psalms" u Kermode, Frank (ur.), 1989. 244-262

<sup>54</sup> Na tome se mjestu sugestivno nameće još jedan od izvora Kišove tehnike nabiranja. Biblijsko je rečenica vjerojatno imalo presudan utjecaj na Kiša koji je, ipak, prednost dao nizanju riječi; zbog ubrzanja pripovjednoga ritma koje biblijskome pripovjedaču nije ni moglo ni trebalo biti cilj.

extraterritorial und daher von keinem Territorium abhängig. In diesem Bund kann man überall verbleiben, wohin auch immer auf der Welt es einen verschlägt. (1997, 201)

Upravo je to situacija koju opisuje biblijski psalam: bazično osjećanje nesigurne egzistencije unutar triju jasno definiranih, odijeljenih i naizgled nepomirljivih vremenskih dimenzija. Iz te nesigurnosti proizlazi i povišen ton obraćanja Bogu i njegova prizivanja, ogorčenje nad vlastitom sudbinom potcrtanom sjećanjem na ono što je bilo, poznavanjem onoga što jeste i nemogućnošću proricanja onoga što će biti. Židovski narod ostaje zarobljenik sudbine koja mu je propisana ugovorom sa često nemilostivim i neumoljivim Bogom.

U kakvome odnosu prema svome biblijskom uzorku od koje je nasljedovala i ime stoji romaneskna tvorevina *Psalam 44*? Na kojoj se razini u njoj očituje intertekstualnost? Jesu li elementi "tuđega teksta" inkorporirani u taj Kišev roman, napisan tradicionalnim načinom, na formalnome planu zadržali i ludističke karakteristike, kao što je to bio slučaj u *Mansardi*, ili je Kiš ovoga puta svu težinu kulturalnoga pamćenja odlučio prebaciti na semantičku razinu? U tome se krugu pitanja valja kretati želi li se potvrditi ishodišna teza o *Psalmu 44* kao pratektstu Kiševa tematiziranja problematike kolektivnoga identiteta čiji je nositelj kulturalno pamćenje.

Usporedbe s *Mansardom* su neizbježne. Unatoč Kiševu inzistiranju na estetskoj neuspjelosti *Psalma 44*, taj se roman može promatrati i kao iskorak u odnosu na svojega prethodnika. Ako se prvenac mogao gotovo bez ostatka pročitati kao intertekstualni pripovjedni čin, i ako su se iz njegove intertekstualnosti mogli izvući temeljni zaključci o svijetu koji se u njemu izgrađivao, interpretacijski intertekstualni kodovi *Psalma 44* iscrpljuju se na primarnoj paratekstualnoj razini. Autoreferencijalnost gubi tvorbenu funkciju i ustupa pred dijalogom sa zbiljom zasnovanom na drukčijim parametrima. Pročita li se prvi roman kao pripovijest o avangardnoj boemi koji je i ispričovijedan na avangardističko-eksperimentalni način, da bi se njegov „modernizam“ nakraju programatski podvrgao temeljnome kritičkom preispitivanju (sjetit ćemo se bijega sa mansarde i spuštanja u istinski život), drugi ne pruža sliku koja bi se mogla usporediti sa takvim pripovjedačkim postupkom.<sup>55</sup> Sa stajališta organizacije narativnoga tijeka građa je *Psalam 44*, u odnosu na *Mansardu*, raspoređena relativno konzervativno. Podijeljen je u trinaest poglavlja. Prvih se deset bave posljednjim satima pred bijeg triju logorašica iz Aushwitza koji je predöčen dosljedno iz subjektivne (personalne ako se slijedi terminologija Franza Stanzela) perspektive

---

<sup>55</sup> Možda bi se i cijela pripovjedna struktura *Mansarde* mogla shvatiti kao traganje za pripovjednom strukturom, ili traganje za umijećem pripovijedanja. Završetak se tada može shvatiti kao trijumf sazreloga autora nad nezrelim pripovjedačem, a sazrijevanje bi bilo u najmanju ruku dvostruko: i na umjetničkome planu (dakle,

glavne junakinje.<sup>56</sup> Ako je sam pripovjedni tok neeksperimentalan, izbor perspektive poštuje konvencije klasičnoga modernizma. Predočavajući junakinjinu svijest pripovjedač stalnim promjenama vremena prikazanih događaja, dosljednom primjenom analepsi, rekonstruira zbivanja prije samoga vremena pripovijedanja (glavno vrijeme pripovijedanja, sabijeno je u tek nekoliko sati), izbacujući na površinu događaje iz njezine bliže i dalje prošlosti koji su na nju presudno utjecali. Na taj se način pripovjedno rekonstruiraju zbivanja iz zloglasnih „hladnih dana“ u Novom Sadu 1942 (koja će u kasnijem Kiševom romanu, *Peščaniku*, zauzeti bitno mjesto), iscrpno se opisuje ljubavna priča između nje i glavnoga junaka, koji postaje i otac njezinoga djeteta, kao i niz detalja iz svakodnevnoga života čija je interpretacija u ispravnom kontekstualnom ključu nužna kako bi ona postala svjesna svojega Židovstva, opasnosti koje njezina nacionalna i religiozna pripadnost sobom nosi i, samim tim, i svoje drugosti i izdvojenosti iz svijeta ljudi koje je dotada promatrala kao jednake sebi i čijim se dijelom sa samouvjerenom izvjesnošću smatrala.

Jedanaesto poglavlje, u kojemu se predočuju zbivanja nakon bijega iz logora, ispričovijedano je ubrzanim ritmom, a perspektiva junakinje zamjenjuje se perspektivom auktorijalnoga pripovjedača. Ta je promjena konvencije zadržana i u dvanaestome poglavlju koje „izvješćuje“ o sudbini Marijina logorskoga ljubavnika i budućega muža Jakova. U trinaestome se pojavljuje scena koju Kiš naknadno razotkriva kao dokumentarno-novinsko ishodište svojega romana – posjet dvaju logoraša mjestu stradanja. Svjesno objektiviranje umjetničkoga pristupa, potcrtano ciljanim korištenjem dokumentarnoga materijala, bit će ona prekretnica kojom i Kiš-kritičar legitimira postojanje romana inače neopravdano estetičkim kriterijima, ističući njegov inovativni potencijal u odnosu na ostalu književnost s ratnom tematikom stvaranom na jugoslavenskim prostorima u neposrednome poraču:

Onda, davno, kada sam tu knjigu pisao, a imao sam dvadeset i pet godina, učinilo mi se da je došao trenutak da se oslobodim određenih tema koje su me intimno pritiskale. No te su teme bile u apsolutnom nesuglasju sa onim što se u jugoslovenskoj literaturi pisalo o ratu, ne samo tematski nego i stilski. Pa valjda i odatle zazor koji sam imao kada sam govorio o toj knjizi, zazor koji, na izvestan način, osećam i danas. Mislim, takođe, da mi je postojanje izvesnog latentnog otpora prema jevrejskoj tematici u okviru jugoslovenske stvarnosti na neki način pomoglo u traženju onoga što sam nazvao svojom sopstvenom književnom metaforom. (1997, 107)

---

planu predočavanja života) i na samome životnome, gdje nagomilano iskustvo omogućuje probijanje okvira (lažne?) avangarde i boeme.

<sup>56</sup> Po Stanzelu u tu se kategoriju romana svrstavaju klasična djela modernističke književnosti poput Kafkinih *Procesa* i *Zamka*, *Portret umjetnika u mladosti* Jamesa Joycea, ili *Gospođa Daloway* Virginie Woolfe. U toj pripovjednoj situaciji na mjesto pripovjedača-posrednika stupa reflektor – najčešće lik romana koji razmišlja o onome što se u romanu samom dešava. „Die Überlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit ist demnach das auszeichnende Merkmal der personalen Erzählsituation.“ (Stanzel 1991, 16)

Na ovome se mjestu usporedbe sa *Mansardom* definitivno pokazuju u kontrastivnome svjetlu, a romani kao antipodi. Ako je ona nagovijestila Kiševo buduće samopouzdanje crpljenje iz izvora individualnoga pamćenja, te samim tim stavila naglasak na tematiziranje subjektivnoga i kreiranje individualnoga identiteta, u naviještanju značaja dokumenta kao legitimacije za Kiševo hodočašće prostorima kolektivnoga pamćenja *Psalm 44* je anticipirao njegovo posvećivanje kolektivnome identitetu kao drugome uporištu u procesu osmišljavanja stvarnosti dvadesetoga stoljeća.<sup>57</sup> Iz ovakve se perspektive piščeva ograđivanja od vlastitoga djela čine suvišnima. Razumljivo, taj se roman po vrijednosnim kriterijima ne može mjeriti s njegovim kasnijim ostvarenjima. Njegov značaj unutar samoga opusa je nedvojben i dublje bavljenje pitanjima postavljenima u tekstu (na koje je, možda, dat i nezadovaljavajući odgovor) za istraživača potpuno legitimno.

Na prvi se pogled ne čini da dokumentarna perspektiva vlada cijelim tekstom. No ako se epizode koje su njome u najvećoj mjeri prožete promatraju u cjelokupnome kontekstu vidjet će se da je mjesto koje im prostorno pripada asimetrično u odnosu na njihov značaj u izgradnji semantičke konstrukcije, te da one, zapravo, dominiraju romanom.<sup>58</sup> Prvi takav događaj jesu takozvani novosadski „hladni dani“, januara 1942. O njima se u standardnom djelu o uništenju europskoga židovstva, *Die Vernichtung der europäischen Juden* Raula Hilberga, nalazi sljedeće izvješće: „Ein zweiter Vorfall größeren Ausmaßes ereignete sich im besetzten Jugoslawien, als der ungarische Befehlshaber, General Feketehalmy-Czeydner, in der Stadt Novi Sad mehrere tausend Serben und Juden erschießen ließ. Jüdische Überlebende erinnern sich, daß der einheimischen Bevölkerung am 20. Januar 1942 befohlen wurde, die Rolläden zu schließen, als die Opfer in die Kabinen eines öffentlichen Bades gebracht wurden und auf Sprungbrettern nackt erschossen wurden, von wo aus sie durch Löcher im Eis in die Donau fielen“ (1990, 876). „Hladni dani“ su u srpskoj književnosti prikazani i neovisno o Kišu. Erih Koš je o njima pisao u *Masakru u Novom Sadu* (1961), naslovna pripovijetka iz zbirke Andreje Deak *Racija u Novom Sadu* (1965) i roman Aleksandra Tišme *Knjiga o Blamu* također su im posvećeni.<sup>59</sup> U eseju „Die ‘kalten Tage’ in Werk von Danilo Kiš“ Tatjana

---

<sup>57</sup> Taj će dokumentaristički postupak vrhunac doživjeti u zbirci pripovjedaka *Grobnica za Borisa Davidoviča*. U njoj dokument prerasta u vlastitu suprotnost postajući fantazam, ili, preciznije, logofantazam.

<sup>58</sup> Želi li se Kiševoj kritičkoj procjeni dati za pravo, morat će se primijetiti da ono što u *Psalmu 44* narušava dokumentarnost pripovijedanja jesu česti uzleti liričnosti koji se doimlju neprimjerenima predočavanju „hladnoće“ samih događaja. *Grobnica za Borisa Davidoviča* svoju surovu starnost prikazuje sredstvima koja su lišena svakog lirizma i na taj način pružaju primjer stanovite „ogoljene“ poezije, čiji bi se pandan mogao pronaći u mađarskoga pjesnika Giorgyja Petrija – kojega je Kiš, uostalom, i prevodio.

<sup>59</sup> Usp. Patzer, 1998, 114.

Patzer istražuje njihov udio u “Obiteljskoj trilogiji”, ali izostavlja raspravu o njihovu udjelu u *Psalmu 44*.<sup>60</sup>

Tome je pokolju u *Psalmu 44* posvećeno cijelo deveto poglavlje. To je posljednje poglavlje pred bijeg, a u njemu glavna junakinja, sjećajući se, rekonstruira svoju prošlost. Sjećanje je prizvano olfaktornim elementima. Kod Kiša je to česta tehnika koju se može povezati sa njegovom recepcijom Prousta, ali i intenzivnim osjećajem tjelesnosti koji se mogao otkriti i u *Mansardi* (fizički bol izazvan dogorijevanjem šibice kao izvora svjetlosti).

No još pre nego što je mogla njena misao da je vine sasvim u budućnost i da previdi taj uski pojas ničije zemlje, tih nekoliko sati, još pre nego što oseti vonj raspadanja organske materije, ona nasluti, skoro ne verujući u to, jer je mislima već bila daleko u budućnosti – prisustvo Poljinog leša. I to je trgnu, a da i nije bila svesna toga, daleko unazad, na prapočetak takoreći, tek svakako je vrati iz one budućnosti u koju joj je misao već bila zakoračila jednom nogom preko guste linije ničije zemlje. To što ju je vratilo unazad jedva da je bio neki miris, više osećanje raspadanja, neko fluidno treperenje, možda samo saznanje da je u sobi leš. Seti se onda onog starca, davno, na Dunavu (1983a, 104).

Prustovsko sjećanje prouzročeno mirisom prilagođeno je surovosti iskustva koje valja prizvati. Miris lipovog čaja i madlena uronjena u njega zamijenjeni su oprečnim asocijativnim nizom; uspomene junakinje budi smrad leša koji se počeo raspadati i koji se nalazi u njezinoj neposrednoj blizini. U ovome se kratkom pasažu prikazuje miješanje triju vremenskih dimenzija u Marijinoj svijesti; sadašnjost je prisutna u narativnom smislu, kao vrijeme pripovijedanja, budućnost se naslućuje kao potencijalni period ispunjenja očekivanja, ali potpunu realizaciju njezinih mogućnosti osujećuje sjećanje prouzročeno pogledom (i mirisom) na leš koji se započinje raspadati. Sjećanjem se, dakle, budi prošlost kao vremenska dimenzija koja jezovitošću u njoj sadržanih događaja remeti harmoniju kontinuiteta. Prva slika iz te prošlosti jest upravo slika starca na obali Dunava, kao karika u metonimijskom lancu zbivanja.<sup>61</sup>

Kako bi još više potcrtao takvu konstrukciju prikazanih zbivanja pripovjedač stvara distancu između junakinje i pripovijedanih događaja. Naime, oni nisu, isprva, prikazani iz njezine perspektive, već ih pripovijeda poznanik obitelji koji je također trebao postati žrtvom

---

<sup>60</sup> Ne mogu prosuditi radi li se tu tek o previdu ili o svjesnom zaboravljanju koje bi se onda moglo izjednačiti i sa činom kritičkoga prosuđivanja. Kiš hladne dane u *Psalmu 44* doista prikazuje sredstvima koja su drastičnija od prefinjene umjetničke proze *Peščanika*, ali izostavljanje ranog romana iz toga konteksta teško se može opravdati bilo kakvim razlozima. Naravno, kao uzrok njegova izгона opet se nameće sama Kiševa prosudba.

<sup>61</sup> Petar Pijanović opisuje *Psalam 44* kao roman kojim dominiraju dva odjelita vremena: dekomponirano i kronološko. Pod dekomponiranim podrazumijeva vrijeme što ga je moguće izjednačiti sa subjektivnim, a kronološko bi se pokazalo kao kalendarsko, objektivno. Prvo dominira dijelom romana od prvoga do desetoga poglavlja, a drugo preostalim. Poigravanje tim tipovima omogućuje „dublje prodore u unutarnje oblasti destruiranog života.“ Takvim se postupkom „racionalno i podsvesno pokušavaju artikulirati ne kontinuiranom pričom, već unutarnjim snimcima koji su neposredna projekcija egzistencijalnog stanja jedinice/čovjeka u moralno destruiranom vremenu. Tako je čitaocu omogućeno da postane unutarnji svjedok procesa koji praktično počinje pripremom bekstva i traje do izbavljenja, ali je u taj međuprostor („sada“) smešteno sećanje na prošlost,

pokolja, ali se nekim čudom spasio.<sup>62</sup> Marija prikriva svoju ulogu svjedoka, prešućuje svoje prisustvo na Dunavu. Ona pušta gospodina Rozenberga govoriti, makar je i sama vidjela dobar dio užasa. Njezina je šutnja rezultat pripovjedačeva postupka umnažanja glasova koji služi pojačavanju autentičnosti prikaza. Rozenbergov je glas, kojim se materijalizira njegova uloga svjedoka iz prve ruke, nositelja faktičnosti, monoton; u njemu se ne mogu osjetiti ni intonacija niti pauze. Na taj se način sugerira duševna i tjelesna otupjelost. Stalno ga prekida žena, tetka-Lela, moleći ga da poštedi djevojčicu od užasnih detalja. Molbe su tetke-Lele nemoćne u dvostrukome smislu: prije svega, Rozenbergovo je pripovijedanje u njegovoj mehaničkoj, gotovo neljudskoj, ritmičnosti nemoguće zaustaviti; no čak i kada bi uspjela realizirati taj cilj, on ne bi imao nikakova efekta budući da je Marija i sama bila svjedokom događaja. Ta dvostrukost pripovjedne perspektive (i udvostručavanje svjedoka) omogućava primjenu polifonijskoga umnažanja glasova i njihovo dijaloško stapanje. Dok glas gospodina Rozenberga predočuje intelektualnu zrelost, mogućnost, makoliko psihički tešku, eksplikacije doživljenoga, glas Marije kao svjedoka jest glas koji o viđenome izvješćuje iz nepouzdanе dječje perspektive pri tome ga ne komentirajući. U trenutku u kojemu se ta dva glasa stapaju u jedan (kada gospodin Rozenberg pripovijedajući na svoj način i ono što je Marija vidjela ovoj otvara oči i pomaže joj da shvati ono što je doživjela) nalazimo se u situaciji u kojoj produktivni polifonijski dijalogicitet postaje konstitutivni nositelj procesa osmišljavanja onoga što se zbilo. Tri citata, od kojih je prvi Rozenbergov direktni govor, drugi slobodni indirektni Marijin, a treći sinteza ova dva (pripovjedačevo predočavanje onoga što je Marija shvatila slušajući Rozenbergovo pripovijedanje) pokazat će djelotvornost toga kompliciranog pripovjednog postupka.

"kao da se probudila u njemu neka embrionalna životinja koja pobeđuje svest i čoveka, a to starčevo *oprostite* nije bila reč izvinjenja i stida nego pre neka očajnička reč negodovanja protiv te probudene životinje, jer kada se svest pomiri sa smrću i prihvati ništavilo po nekom svom komplikovanom gotovo matematičkom proračunu, onda razgoličena i napuštena životinja počinje da se bori za svoj opstanak i za svoja prava na život (svojim sredstvima, naravno), i da pobeđuje jer je svest kapitulirala pred smrću opet po nekoj logici koja nije logika životinje: životinja ne zna za komplikovane zakone verovatnoće i nje se smrt ne tiče – ona samo hoće da živi i ništa više"; a ona tek tada shvati zašto se oko starca širio kiselkasti zadah životinje i izmeta. (106-7)

I pamtiče to: kako je neko drugi u njoj gledao sve to (polako je tonula u neki letargičan san i više jedva da je osećala hladnoću). Samo na nekoliko metara pred njom izroni iz stroja jedna mlada žena i skoro odmah zatim tamna pena devojčine kose, onda kako se žena naginje nad devojčicom i skida vunen i džemper preko vitica što ostaju začas zaljuljane i razigrane, zatim kako beli džemper leti u kratkom luku na gomilu preko starčevih crnih pantalona i prsluka i onda svetloplava haljina od puplina, zatim lagano padanje čarapa i klizanje sitnih cipela sa gomile, pa onda podrhtavanje žene dok uzima devojčicu u naručje kao da zaklanja svoju golotinju. Najzad žena podiže iz snega jednim usporenim oklevajućim pokretom svoju crvenomodru nogu, no pre nego što zakorači okrenu se celim

---

što je prilika da se postepeno motiviše život kao strah i nada, da bi zatim (u drugom delu romana) postao otuđenje kao zamena za moralistički optimizam.“ (1992, 61)

<sup>62</sup> U kasnijim će intervjuima Kiš pripovijedati kako je njegov otac također odveden na Dunav, ali se vratio zato što su ubilački kapaciteti bili iscrpljeni. Ta će verzija događaja, sa pojačanom ulogom oca E.S.-a dominirati u *Peščaniku*.

telom kao na pokretnoj pozornici i još uvek držeći dete čvrsto pripijeno uza se i zaklanjajući ga rukama ona reče nekim muklim glasom no bez podrhtavanja: "Molim lepo kada...stići na red? Moja mala...prehladiti." (108)

I posle: kako se čovek ispravlja i priteže opasač preko kratkog sivog kaputa i kako kleknu pored devojke i vadi bajonet i ono što nije videla ali je shvatila: kako joj levom rukom pritiska obraze dok joj se vilica nije razjapila i kako joj onda s dva poteza razreza usta s obe strane sve do ušiju i kako udara drškom po zlatnim kutnjacima dok ih ne istrese sebi u šaku: glava je zjapila kao kakva čudovišna riba-ljudožder; shvatala je ono što nije videla: za minđuše nije bio potreban bajonet: kada se tkivo zamrzne postaje krto i lako puca. (113)

Prvi je odjeljak primjer pokušavanja objektiviranja koje pripovjedač poduzima kako bi mogao razjasniti ono što se zbilo u Drugom svjetskom ratu. Mehanički govor Rozenberga-mlađeg kojim kao da pokušava umiriti emotivno izobilje prouzročeno jezom preživljenoga jedan je od uzoraka pseudo-esejističkog intelektualnog diskurza čiji su glavni nositelji u romanu, osim njega, Marijin otac i njezin budući suprug Jakob. Jakob takav diskurz osobito često rabi u dijalozima sa doktorom Nietzscheom.<sup>63</sup> Govor Rozenberga-mlađeg odlikuju izrazi što sugeriraju njegovu sposobnost intelektualne kontemplacije preživljenoga odraženoj, prije svega, u propitivanju suštinske razlike između čovjekove biološke i socijalne prirode.<sup>64</sup> Nije slučajno što on tu fundamentalnu razliku tematizira na primjeru žrtava, ocrtavajući trenutak u kojemu se svjesna, pa prema tome i razumna, pomirenost staroga Židova sa smrću sukobljava sa otporom tijela koje se ne želi pomiriti sa spoznajom o neposrednosti vlastitoga nestanka i reagira na najelementarniji biološki način – nedragovoljnim izlučivanjem izmeta, ponižavajućim pražnjenjem crijeva u prisustvu neprijatelja kojemu je takva reakcija dobrodošao povod za nemilosrdno ismijavanje njegove žrtve.

Marijin je diskurz, za razliku od Rozenbergova, potpuno usmjeren na pokušaj dosljednog predočavanja onoga što je vidjela, te tako i nije popraćen komentarima. Započinje kratkom rečenicom kao čiji se predikat pojavljuje glagol „pamtiti“. Upravo se tim glagolom želi naglasiti njezina uloga svjedokinje čija je dužnost doživljeno prenijeti dalje te ga tako sačuvati od zaborava.<sup>65</sup> Stoga su i slike pokolja predočene izravno, u svoj drastičnosti, bez one ironijske distance koju će kasniji Kiš-kritičar smatrati glavnom odlikom umjetnički efikasnoga prikazivanja literarne građe. Pripovjedač se pojavljuje samo na dva mjesta: uz spomenuto naglašavanje značaja pamćenja i spominjanjem podvojenosti Marijine svijesti („kako je neko drugi u njoj gledao sve to“). Čini se da je najplauzibilnije objašnjenje te

---

<sup>63</sup> U tom se neuspjelom i ideološki napadno obojenom liku može prepoznati stanovita sinteza Friedricha Nietzschea i doktora Mengelea. Mislim da je upravo ta figura odredila Kiševu negativnu prosudbu cjelokupnoga romana.

<sup>64</sup> Usp. razmatranja Giorgia Agambena u *Homo sacer*. Agamben, slijedeći Foucaulta, drži prodiranje individualnoga tijela u politiku (biopolitiku) odlučujućim znakom nastanka modernoga doba, obilježenog prelaskom iz „teritorijalne“ države u državu „pučanstva“. Idući još i korak dalje on kao krajnju konzekvenciju takvoga razvoja smatra formiranje totalitarnih država 20. stoljeća i s njima povezane koncentracione logore.

<sup>65</sup> Usp. inspirativnu analizu R. Lachmann u kojoj se Marija, kao nositeljica pamćenja, suprotstavlja tetki-Leli kao nositeljici suprotne tendencije – zaborava. (Lachmann 2004, 285f.)



podvojenosti podjela na dva Ja: prvo bi bilo Marijino dječje Ja, a drugo njezino Ja kao odrasle logorašice. Tim se pripovjedačkim postupkom potencira vremenska udaljenost dvaju perspektiva koja se jedino i može premostiti uz posredovanje instancije pamćenja. Prividna nevjerojatnost iskustva Marije-svjedoka legitimirana je i ovjerovljena onim što je doživjela zrela pripovjedačica.

U trećem se citatu može naći potvrdu upravo takvom razrješenju. Marijina podijeljena svijest proizvod je procijepa koji je nastao usljed nemogućnosti razumijevanja viđenoga. Tek intervencija Rozenberga-mlađeg, njegovo komentirano pripovijedanje onoga čega su oboje bili svjedoci, omogućuje joj konstituiranje referencijalnog okvira neophodnog za ispravno poimanje doživljenoga: „A ona je tek tada, kod tetke Lele, slušajući šaputavi i skoro bez nijansi glas gospodina Rozenberga-mlađega počela da shvata i vidi sve, čak i ono što se događalo desetak metara pred njom iza zelene oljuštene ograde.“ (109) Pripovjedačevi komentari dodatno naglašavaju postojanje ove dvostruke (ako uzmemo u obzir i njegov glas čak i trostruke) perspektive. Na kraju tog kompleksnog i vremenski dugotrajnog procesa Marija je sposobna shvatiti ono što je vidjela, ali i ono što nije vidjela, što je ostalo prikriveno nekom barijerom koja je mogla biti materijalna (nepovoljan kut promatranja) ili duhovna (odbijanje gledanja onoga što svojom grozotom dotiče granice promatračevih opažajnih moći.

Problematika svjedočenja jest jedno od ključnih mjesta na kojemu se konstituira prijelaz sa individualnoga na kolektivni identitet. Već se i na ovome stupnju analize, dakle, može ustvrditi da je ta tematika našla istaknuto mjesto u *Psalmu 44*. Dodatna indicija koja interpretaciju romana vodi u tome smjeru jest esejistički sloj u diskurzu Marijina oca. U njemu se problematika kolektivnoga identiteta tematizira na takav način da njegova središnja uloga postaje sasvim jasna. *Psalam 44* se time etablira kao njezino ishodište u cjelokupnu Kiševu djelu. Očev je monolog raspodijeljen u dva poglavlja – sedmom i osmom. Prouzročen je naivnom dječjom upitanošću nad zabranom vožnje tramvajem, ali i potrebom za razjašnjenjem teze o kolektivnoj židovskoj odgovornosti za Isusovu smrt. Ta dva usko povezana događaja – povratak kući pješice umjesto uobičajenim prijevoznim sredstvom na kojemu se pojavio natpis FÜR JUDEN VERBOTEN i uzgrednim dobacivanjem što ga je Marija čula u prolazu (“I tvoj otac je razapeo Hrista!”) – zahtijevaju objašnjenja koja, makar u suštini i bila jednaka, monolog pruža na dva potpuno različita načina. Različitost je motivirana promijenjenim duševnim stanjem govornika koji pruža objašnjenje – Marijina oca. U sedmome poglavlju to je vehemntni pijani ispad koji se stalno nalazi na granici prelaska u fizičko nasilje, dok je u osmom otac prikazan kao pobijeđeni čovjek koji, neposredno pred

odlazak na stratište, („Mora da otac nije bio ni sam svestan toga što mu je to zapravo skrenulo misli na tu stranu i što ga je navelo da one večeri neposredno pre no što će ga odvesti zauvek razveže jezik” - 97), odlučuje kćerki pružiti racionalno objašnjenje onoga što bi se moglo smatrati njegovim završnim obračunom.<sup>66</sup> U skladu s time je prvi dio predodčen na emocionalniji način, očev je monolog *tour de force* koji je i grafički, kurzivom, odvojen od ostaloga dijela teksta. Rečenice su dugačke i u njima se, direktnim govorom, prikazuje govornikov pogled na svijet. Drugi je, pak, isprekidan čestim pripovjedačevim komentarima, iza njega se krije racionalna pomirenost sa sudbinom, a silovitost načina na kojim se misli prenose u prvome zamijenjena je savjetodavnim tonom oca u trenutku posljednjega oprostaja sa kćerkom. I jedan i drugi završavaju porazom govornika. Prvi tonjenjem u pijani san, a drugi njegovim odlaskom na stratište.

*Naravno ništa nije lakše nego izmisliti razlog za mržnju dakle i opravdanje za zločin: treba jednostavno pripisati nekoj malobrojnijoj ili slabijoj etničkoj ili verskoj ili nacionalnoj grupi jedan od opštih ljudskih poroka ili mana (čak ne i grehova) kao što su na primer gramzivost, tvrdičluk, glupost ili sklonost ka piću ili ma šta drugo što se proglašava smrtnim grehom u tom slučaju: tako je postignuto nekoliko stvari neophodnih da se počne sa a priori opravdanim zločinom: žrtva je žigosana (jer je stavljen znak jednakosti između boje njene kože ili njene vere i jednog od onih poroka koji je zajednički svima) (a taj je porok najčešće izabran svojevolumno i po nekoj spoljnoj oznaci koja može ponekad da bude sušta suprotnost sadržini) a time je prikriven taj isti sveopšti porok na onome koji žigoše, zatim je ukazano prstom na njega to jest na žigosanog koji je proglašen inkarnacijom jednog ili nekoliko opštih poroka a time date određene ruke tom rafinovanom atavizmu u čoveku što sam ga malopre spomenuo da može nesmetano da izivi svoje rušilačke i sadističke bestijalne strasti nad svima onima koji nose zajednički žig boje, rase, vere ili običaja (89-90, istakao D.K.).*

Mora da takvu specifičnu težinu imaju oni časovi za koje joj je otac govorio da se tada “oseća bujanje krvi, od tamnog izvora u utrobi praroditeljskoj pa sve do nekog daleko-budućeg potomka; to je možda”, govorio je on one večeri, ne znajući ni sam da je to njegov oprostajni govor sa životom i poruka njegove krvi ako se tako može reći, no svakako mora da nije bio daleko od neke metafizičke slutnje, “kao u nekim drevnim religijama, verovanje ne u providnu obmanu zagrobnog života kao u jevrejskoj ili hrišćanskoj religiji nego verovanje u neuništivost onog dela čovekovog bića koji predstavlja neophodnu i nužnu kariku u lancu što ga stvara priroda; i onda nije od bitnog interesa (bitnog naravno za prirodu a ne za nas, pa možda ni za nas ako sve to gledamo drugim očima, pogledom širim od pogleda bića, to hoću da kažem) da li će se čovek (kažem čovek u nedostatku bolje reči) pojaviti u nekoj tamnoj budućnosti u obliku ptice ili recimo kukca ... Vratću se posle na ono što sam ti počeo pričati o krvi (nije trebalo da počnem odatle, to je i meni prilično mutno, to se ne može ispričati tek tako) nego je reč o tome da treba da naučiš već da to što imaš u sebi jevrejske krvi da to nije stvar koju smeš da zaboraviš i koju možeš da zaboraviš; znam, hoćeš da kažeš da ti ne vidiš nikakvu pod bogom razliku između tebe i Ilonke Kutaj (recimo nje) no upravo stvar je u tome što ona vidi razliku, a to je već dovoljno da bi ti patila (97-99, istakao D.K.).

Prvim monologom dominira svijest o atavističnosti ljudske naravi koja u prepoznavanju drugoga kao stranca stječe vlastiti identitet. Jedan se kolektiv tada u odnosu na drugi profilira isključivo svojom različitošću, koja može biti vjerska, nacionalna, rasna ili kakva druga, a koja nakraju rezultira besmislenom željom da se uništi ono drugo kako bi

<sup>66</sup> Pripovjedač čitatelja pošteduje od prisustva mučnoj sceni u kojoj bi se otac junakinje mogao doživjeti u položaju sličnu onome starca na Dunavu – situaciju u kojoj se njegovo duhovno biće razgrađuje pred naletom biološkoga. On mu dopušta otmjen odlazak iz života uskraćujući prikazivanje njegovih posljednjih trenutaka i dajući mu mogućnost dostojnog intelektualnog oprostaja.

vlastito ostalo samo i jedinstveno.<sup>67</sup> Otac projekciju te sveprožimne mržnje otkriva u apstraktnoj čovjekovoj prirodi koja je sama po sebi zla i kojoj je potreban tek minimalni poticaj kako bi realizirala to unaprijed zadano zlo. Budući da je ono u svojoj biti slabo, uvijek se u traženju neprijatelja okreće prema skupini ili pojedincu koji su u najmanjoj mjeri sposobni pružiti mu otpor. Upravo su zato Židovi kolektiv koji najlakše postaje žrtvom takve primordijalne ljudske mržnje, jer ona je dodatno potaknuta spoznajom o slabosti onih prema kojima se usmjerava.

Ta je očeva emocionalna elaboracija u drugom monologu znatno ublažena, no time joj je pridana dimenzija racionalnoga. Njegova evokacija dovedena je u vezu sa neposredno predstojećim činom Marijina poroda. Rođenje se veže sa smrću, kao drugim elementarnim događajem, a njezina se osobna razmišljanja uspoređivanjem i paraleliziranjem s njima dovode na razinu očevih: „Jer izgleda treba da se umeša smrt ili rođenje (s tačke gledišta porodičnog i istorijskog ista stvar) u svakodnevni tok zbivanja pa da se čovek zamisli nad onom rekom krvi iz koje izranjamo i u koju ponovo tonemo i koja teče nevidljiva kao ponornica (...) u nama i da je sagledamo tek u onim trenucima kada se u njenom toku stvaraju neke mutne matice ili kada nailaze povodnji ili kada počne da presušuje i da sahne.“ (96-7) Sada se valja upitati nad tokom „rijeke krvi“ odnosno „iskonskim bujanjem krvi“ i vidjeti u kojoj se mjeri otac, makar se prividno i ograđujući od postulata judeo-kršćanske religije i njezina tumačenja zagrobnog života, zapravo „upisuje“ u temeljna strujanja upravo te religije. Pozivanje na reinkarnacijsko učenje, i njegovu superiornost u odnosu na teoriju o životu poslije smrti, jest samo manevar kojim otac privremeno skreće pažnju sa centralnog pitanja, a ono se, naravno, odnosi na zabranu zaborava: Marija niti jednoga trenutka, i to je očevo posljednje zavještanje, ne smije zaboraviti da u sebi nosi jevrejsku krv. Ako tetka-Lela i majka od Rozenberga-mlađeg i Edija (oca) traže prešućivanje, kao središnji preduvjet zaborava, njih dvojica djevojčici ucjepljuju zapovijed pamćenja. Upravo je zbog toga očev završni monolog, možda i zbog patetičnosti oproštajnoga tona, obilježen stalnim ukazivanjem na opasnosti zaborava i na važnost krvi u formiranju kolektivnoga pamćenja, iz kojega i proizlazi stvaranje kolektivnoga identiteta. „Iskonsko bujanje krvi“ uspostavlja niz koji polazi od nekog beskrajno dalekog pretka, a završava se potomkom u budućnosti koja još nije ni projicirana.

---

<sup>67</sup> U tim se monolozima, naravno, ne predočavaju Kiševa osobna ubjeđenja. Njegova je interpretacija Holokausta daleko suptilnija, a i u ovom je ranom romanu uspio sačuvati pripovjedačku distancu u odnosu na očev lik, koja je naglašena stalnim inzistiranjem na očevu alkoholizmu (usp. scenu u kojoj ga gospođa Vajs i tetka-Lela proglašavaju jedinim Židovom-pijancem, 90f.).

Otac pledira na pamćenje svoje kćerke kao na odlučujući faktor prenošenja identiteta s generacije na generaciju. Kiš tako u ovom ranom djelu započinje s propitivanjem temeljnih pitanja koja se tiču njegova odnosa prema Židovstvu općenito i prema položaju Židovstva, kao kolektiva, unutar totalitarnih režima. Očev monolog nagovještava svijest o postojanju tradicije “dualne *Thore*”, po kojoj je židovska religija generacijski prenošena na dva načina: pismenim, uz pomoć Pentateuha zabilježenog u rabinskim tekstovima iz razdoblja kasne antike, otprilike 200-640 g. naše ere, ali i usmenim, u kojem se rabini pozivaju na tradiciju memorirane *Thore*. Ta dualnost korijene nalazi još u predaji o Božjem otkrovenju Mojsiju na brdu Sinaj i dvostrukom vidu predavanja njegova učenja. I usmena je *Thora*, doduše, nakraju zabilježena i prenesena u talmudskom obliku, kao *Mishna*, ali nikada nije izgubila svoj usmeni karakter. U njoj se lako otkriva i tema koja obilježuje očev govor, tako ga čvrsto vezujući u tradiciju. Naime, tema vremenskoga premještanja spasa iz sadašnjosti u neodređenu budućnost i s njom povezano nužno spasavanje tradicije od zaborava.<sup>68</sup> Očevo pozivanje na tradiciju u promijenjenoj konstelaciji Europe na početku Drugoga svjetskog rata stječe jedan paradoksalan obrat koji pripovjedaču služi kao motivacijsko opravdanje za njegovo nerazumijevanje događaja, koje postaje vidljivo upravo u njegovu isticanju krvi kao središnjeg elementa kolektivnoga identiteta: u svojem dokazivanju on paradoksalno preuzima slijed argumentacije jednak onome koji uništiteljima europskoga Židovstva služi kao opravdanje za njihove bestijalne činove - naime rasni. U tome se i krije tragika očeva lika.

Za Kiša se “velike” teme kolektiva vezuju uz povijesnost, odjeljući se tako od individualnosti definirane u metafizičkim kategorijama. I rani *Psalam 44* pokazuje tu sklonost ka objektiviranju stvarnosti a glavnim se postupkom njegova konstruiranja doista može promatrati inkorporiranje dokumenta – ili pseudo-dokumenta – novinskog članka u romanesknu strukturu.<sup>69</sup> Istovremeno je nužno i osmotriti način toga inkorporiranja, funkciju samoga dokumenta u formiranju povijesnosti umjetničkoga teksta, prevazilaženje granica činjeničnosti i njezine uzdizanje na nivo “više istine” o svijetu ljudskoga iskustva. *Psalam 44* svjestan je te zadaće, ali na nju još uvijek odgovara izravnim sredstvima. Princip je, ipak, isti kao i u kasnijim, djelotvornijim proznim tekstovima i stoga ga se čini vrijednim promotriti ovdje, u njegovu embrionalnom stanju.

---

<sup>68</sup> O Židovstvu dvostruke *Thore* vidi iscrpno u Neusner 1997, 582-598.

<sup>69</sup> Prema tome dokumentu u interpretaciji treba zadržati stanovitu distancu i uzeti ga *cum grano salis*. Ne treba zaboraviti da ga se u romanu prepoznalo tek *post festum*, Kiševom naknadnom intervencijom i da je njegova autentičnost ostala neprovjerena. No načelo kao takvo je prisutno.

Prerada je ishodišnoga teksta predočena u Epilogu, kratkom posljednjem poglavlju romana.<sup>70</sup> Bivši logoraši stižu specijalnim turističkim autobusom iznajmljenim u Varšavi u posjetu na mjesto svoje patnje. Već sam početak Epiloga naviješta koliziju između preživjelih, koji svoju posjetu opravdavaju memorijalnom svrhom (prisjećanje na dan oslobođenja logora) i ostaloga svijeta kojega predstavlja skupina američkih turista. Dolazak njihova autobusa naznačuje se trubljenjem kojim se narušava svečani mir mjesta užasa i muzikom što evocira logorske dane, a banalni šlager koji se čuje iz radija uspijeva nadjačati pjesmu “Djevojka koju obožavam” koja je postala simbolom tragičnosti logorske svakodnevice.

No za Mariju to svetogrdno ponašanje ni nije toliko bitno. Ona je Jana (svog i Jakobovog sina) u logor dovela s drukčijom nakanom: „I ona je bila ponosna na tu svoju misiju: da prenese na Jana radost onih koji su iz smrti i ljubavi mogli da stvore život. Da mu podari goroku radost patnje koju on nije osetio i neće nikada osetiti na svojoj sopstvenoj koži, no patnje koja treba da bude u njemu prisutna kao opomena, kao radost; kao obelisk.” (139) Marijinim razmišljanjem dominiraju dva pojma: misija i obelisk. Svoj zadatak prenošenja i očuvanja uspomena (očevo zavještanje) ona shvaća kao misiju, a njezin misionarski rad – posredovanje osjećanja patnje onima koji je sami tako intenzivno nikada nisu doživjeli – rezultirat će spomeničkom formom, obeliskom, u kojemu će patnja preživjelih funkcionirati dvostruko: kao radost (vjerojatno zbog samoga čina preživljavanja) i kao opomena koja će stalno ukazivati na to da se doživljeno ne smije ponoviti. Taj je obelisk iz Epiloga daleki odjek jednog fiktivnog spomenika koji se pojavljuje u šestom poglavlju. Marija, kao jedina preživjela iz svog transporta, rekonstuirala sadašnjost u Auschwitzu metaforom sebe kao vojnika koji je nekim čudom jedini preživio eksploziju bombe u rovu. Sve njezine supatnice svedene su na “kostur uspomena” presvučen bijelim pokrovom kakav se prevlačio preko “odra heroja ili djevice”:

Ona je jedina, već davno jedina, stajala pored tog odra kao vojnik koji je nekim čudom ostao živ posle eksplozije bombe što je pala u rov u kojem se borila njegova četa (...) pa se sada priseća s mukom svih tih drugova što počivaju pod mermernim obeliskom pretvoreni u zlatna slova, a on se pita kako to, kojim čudom je on izostao iz stroja pri posljednjoj prozivki, jer njegovo je mesto tu, u stroju, odmah pored čelnog koji je A i onog koji je iza C i čija su imena utisnuta u mermer u spomenik. – Tako se sada ona osećala pred obeliskom uspomena: s buketom cveća i začuđena; jedva verujući svojim očima. Zato je morala da potraži sada u sećanju Jakoba, tamo gde ga je bila ostavila pre skoro jedne večnosti, (...) ako se uzme da se ikada stvarno rastajala od njega, jer duhovno prisustvo uistinu govoreći i nije ništa drugo nego mermerni obelisk, a ona hoće sada da nađe Jakoba onog i onakvog koji nije samo to – večno prisutni obelisk – jer obelisk se diže samo onima koji su odsutni zauvek, što je isto što i smrt samo malo lepše rečeno. (74-5)

---

<sup>70</sup> I uporaba tradicionalnog termina u označavanju završetka romana pokazuje u kolikoj je mjeri Kiš u trenutku njegova nastanka bio odan pripovjedačkim konvencijama.

Frekvenciju ponavljanja riječi “obelisk” slijedi mijenjanje značenja što joj se pridaju. U jednome je momentu taj spomenik doista znak prisjećanja na poginule, metaforičke, vojnike. U drugome se njime metaforizira slika duhovne prisutnosti odsutnih osoba, a u trećem upravo jedna od tih osoba, i to središnja, postaje obelisk, ovaj puta sazdan u svijesti glavne junakinje. Prevladati tu sliku Jakoba kao spomenika, dakle Jakoba kao mrtvaca koji je podvrgnut procesu komemoriranja, postaje i Marijin glavni cilj. Pogonska sila koja je tjera na ostanak u životu jest žudnja da se spoji s Jakobom i da mu daruje njihovo zajedničko dijete. Taj će joj cilj pružiti i posljednju snagu za ostvarenje bijega iz koncentracionog logora.

Događaji opisani u sceni u Epilogu funkcioniraju na drugoj razini. Proces prevladavanja metaforičkog obeliska iz šestoga poglavlja u njemu se pretvara u Marijin pokušaj kreiranja jednog realnog spomenika čije prisustvo ne treba ukinuti kako bi se spasio goli život i poništila porazna snaga pomirenja sa sudbinom. Taj bi spomenik trebao djelovati kao opomena i kao znak radosti izazvan prisjećanjem na vlastito preživljavanje, ali istovremeno i kao znak upućen Janu. Tu se Marija i pripovjedač definitivno razilaze u načinima sagledavanja mogućnosti prevazilaženja prošlosti. Ona je potresena prizivanjem prošlih događaja, muzej u Auschwitzu za nju je mjesto prisjećanja, mjesto na koje se vraća kao žrtva koja je preživjela načinjeno joj zlodjelo. Za nju su funkcija opomene i prisjećanja na zlodjela kako bi ih se u budućnosti spriječilo, a koja bi se mogla pripisati vodiču kroz muzej, bez ikakvoga značaja. Njihove suprotstavljene pozicije potcrtavaju paradoks što ga je u muzejima, kao mjestima komemoracije, otkrila Aleida Assmann: „Die zu Gedenkstätten und Museen umgestalteten Erinnerungsorte unterliegen einem tiefgreifenden Paradox: Die Konservierung dieser Orte im Interesse der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust an Authentizität. Indem der Ort bewahrt wird, wird er bereits verdeckt und ersetzt.“ (A. Assmann 1998, 333) U prostoru takvoga paradoksalnog razvitka dolazi do sukoba između svijesti žrtve i svijesti običnog posjetitelja. Onaj koji je preživio Aushwitz u koncentracioni se logor koji je pretvoren u muzej vraća sa potpuno drukčijim shvaćanjem od onoga koji ga posjećuje kao turist ili, blaže rečeno, netko tko iz ostataka prošlosti želi rekonstruirati historijsku istinu onoga što se na tom mjestu zbilo: „Dem Hiatt zwischen dem Ort der Opfer und dem Besucher muß sinnfällig gemacht werden, wenn das affektive Potential, das der Erinnerungsort mobilisiert, nicht zu einer <Horizontverschmelzung> und illusionären Identifikation führen soll“ (Isto. 334).

Marija reagira poput preživjele koja ne može shvatiti navalu posjetitelja, koja se osjeća potisnuta od strane onih koji istinu ne žele ili ne mogu spoznati. Posebno je izaziva vodič kojeg doživljava poput vergla koji se vrti bez prestanka ako se u njega ubaci dovoljna

suma novca, njezina odbojnost ide čak toliko daleko da metonimijskom operacijom vodiča izjednačuje sa samim verglom, a trenutačno smirenje pronalazi onda kada ga više ne čuje. Jan odlazi upravo s njim, on mu pokazuje pojedine dijelove muzeja. Ranije uzbuđeni i uplakani dječak pronalazi smirenje u njegovu društvu. Ona ostaje sama, ali samoću želi podijeliti sa Janom i Jakobom, cjelokupna joj buka onemogućuje točno lociranje smještanja, njegovo prostorno situiranje. I kada se Jakob, nakraju, vraća sam bez Jana, navješćujući joj iznenađenje, nalazi je uplakanu i nesigurnu u ispravnost dolaska na to mjesto. Ali iznenađenje se pokazuje kvintesencijom Auschwitzta kao paradoksalnog mjesta sjećanja: vodič kroz svijet muzeja jest upravo Max, čovjek zahvaljujući čijoj je vještini i sposobnosti Marija uspjela pobjeći iz logora, tajanstvena ličnost koja se u romanu pojavljivala tek kao ime, kao prazni označitelj bez označenoga. Tako se paradoks još jednom ponovio u svojem najogoljenijem obliku: upravo prema njemu, čovjeku kome mora zahvaliti i samu mogućnost svoje dalje egzistencije, prema kojemu je dakle morala osjetiti najdublju zahvalnost, Marija je osjetila najveću odbojnost:

Onda naglo otvori vrata širom i ugleda Jana i čičerona. Stajali su kao ispred zavese na pozornici. Njih dvojica, Jan i čičeron. Držali su se za ruke. Kad su se vrata otvorila, oni se pokloniše pred njom, rutinirano. Nasmijani. "Da ti predstavim najzad *deusa ex machina*", reče Jakob. "To jest tog Maksa." Onda njih dvojica, dete i čičeron, krenuše prema njoj. Čovek je hramao u desnu nogu. Jakob je stajao sa strane. I smešio se sumorno. (144)

Finale romana, kao u nekoj sumornoj kodi, sjedinjuje dva lika koja su na njegovoj površini igrala marginalnu ulogu. *Deus ex machina* i dijete koje je postojalo tek kao smotuljak u pelenama nakraju se pokazuju kao mogući sjedinitelji perspektiva žrtava i promatrača.<sup>71</sup> To je sjedinjenje moguće zato što Maks i dječak ne predstavljaju čiste oblike tih dvaju aktera tragedije Holokausta. Maks, makar i ne bio logoraš, (ili upravo zato što nije logoraš) funkcionira kao „dobri duh Auschwitzta“ (barem s Marijina stajališta), a Jan je potomak preživjelih, onaj koji u svojoj krvi (i tu se roman iznova okreće zavještanju Marijina oca) nosi genetski upisanu prošlost žrtve. Jedino se njih dvojica na kraju *Psalma 44* mogu smijati: Marija plače, a Jakob se tek sumorno smješka. Prvo Kiševo literarno suočenje sa tematikom Holokausta tako će, i pored prividne prisutnosti *happy end-a*, u sebi ponijeti duboko upisane pesimističke tonove.

Taj je prvi pokušaj Kiševa predočavanja uništenja europskog Židovstva sa stajališta umjetničke vrijednosti relativno lako odbaciti. Doista, čak i Kiševo ukazivanje na ulogu dokumenta u njemu ne može izdržati ozbiljniju kritičku prosudbu. Dokument se, naime, potpuno gubi u samome romanu, on u njemu egzistira tek kao građa koja ne zadržava

---

<sup>71</sup> Ne treba zaboraviti da je počiniteljima u *Psalmu 44* pridana minimalna važnost. Osim već spomenute blijede figure doktora Nietzschea oni ne posjeduju identitet koji bi ih mogao učiniti iole značajnijim akterima romana.

autohtone kvalitete. Tako se i pokazuje u potpunosti tradicionalističkim sredstvom prerade “stvarnosnog” materijala u pripovjedni tekst. Osim toga, to je i jedini Kišev roman u kojemu je uništenje europskih Židova predočeno izravno, sa svim scenama strave koje će se u kasnijim djelima izgubiti. *Psalam 44* je poslužio kao “stilska vježba” u tegobnom procesu ovladavanja kompleksnim materijalom koja će spisatelju omogućiti njegovo spoznavanje i kasniju preradu u književnom djelu. Središnje teme i motivi vezane za sustave totalitarnih društava dvadesetoga stoljeća (i njemačkoga i sovjetskoga) već su sadržane u njemu. To što takve vježbe u sebi nose tragove naivnosti, koja proizlazi upravo iz realističkoga predočavanja, sasvim je razumljivo: zreli će Kiš učiniti sve da je u kasnijim djelima otkloni, formirajući spasonosnu ironijsku distancu, te tako anticipirajući cilj što ga je Geoffrey Hartmann zadao literaturi o Holokaustu:

Unsere Kultur muß über den Holocaust hinaus schauen. Doch das kann sie nur, wenn sie sich des Rituals ebenso bedient wie des Realismus. In ferner Zukunft werden wir den erfolgreichsten Umbildungen genauso gegenüberstehen wie bestimmten traditionellen Inszenierungen: es wird Feierlichkeiten, Gebete, Popsongs sogar Verse ohne einem öffentlichen Bezug zu der Tragödie geben. Wir brauchen Formen der Darstellung, die nicht unter ihrer Realitätslast zusammenbrechen, die mehr als nur Bilder von Opfern vermitteln. (Hartman 1999, 46)

Prednosti su takva postupka Kišu postale jasne odmah po objavljivanju prva dva romana. Realizam je, kao način predočavanja stvarnosti, u njegovu djelu gotovo potpuno potisnut (pa čak i tamo gdje se čini da ga ima najviše, kao u *Grobnici za Borisa Davidoviča*), a njegovo mjesto zauzimaju drukčiji načini postupanja sa stvarnosnim predlošcima. Ishodišta zacrtana *Mansardom* i *Psalmom 44* ostaju trajno prisutna, u uvijek ponavljanom razlikovanju između individualnoga i kolektivnoga, prelomljenom kroz prizmu traumatičnoga iskustva Holokausta i njegova *pendanta* staljinističkih Gulaga.<sup>72</sup>

Kiševa tehnika reduciranja i prikriivanja može se osobito dobro promatrati na primjeru jednoga žanra koji u njegovu djelu zauzima sasvim specifično mjesto – fantastike. Sljedeće će se poglavlje baviti načinima na koji se ona u njemu javlja, oblicima koje na sebe preuzima i njezinim lociranjem unutar Kiševe poetike. Bit će osobito interesantno raspoznati različita pojavljivanja fantastike i njezin udio u dva odijeljena segmenta presudna za njegovo

---

<sup>72</sup> Usp. sljedeće odlomke iz Kiševih intervju: „Živeo sam u mori i strahu. To je moja jedina biografija, to je jedini svet koji poznajem, koji sam upoznao. Njegovo iščezavanje, njegova distanca u vremenu, čine ga literarno privlačnim, samo to; ... Držim da u mojim knjigama problem Jevreja nije intelektualna škola, već stvarno jedini sadržaj mog života, koji je literaran. Imam sve ono što je tu potrebno: dželata i žrtvu, i vremensku distancu, jer taj judaizam Centralne Evrope je iščezao, i oni koji su tamo više ne žive u istim uslovima. To je jedna istorija skoro fantastičnog realizma, jer su u pitanju realne stvari koje, u isto vreme, ne postoje, nema ih više. To čini da one budu u nekoj vrsti izmaglice irealnog, a da se, ipak, ne izgube u fantastičnom“ ... „Ono što ja opisujem je jedan iščezli svet: Jevreji Srednje Evrope su iščezli, kao što je iščezao i moj otac. I pejzaž u kome su živeli mađarski seljaci i njihov način života takođe su iščezli pod ‚realnim socijalizmom‘. Ja o tome pišem. A Crna Gora, gde sam, na Cetinju, živeo deset godina, je jedan skamenjeni svet, i vrlo težak za književnost.“ (1997, 179f., 282)



razmatranje formiranja dva tipa identiteta – što sam ih uvjetno nazvao individualnim i kolektivnim - koja su unaprijed definirala dva rana romana.

## Reducirana fantastika

Čitanje prva dva romana Danila Kiša pokazalo je prividnu jednostavnost sistematizacije njegova djela. U njima se jasno očitao “rez” između dvije odvojene pojave, dva fenomena koja će se u budućim djelima tretirati na različite načine. No, s druge strane, ta podjela je dobrim dijelom proizašla iz kasnije procjene koje je o svom umjetničkom stvaralaštvu dao kritičar Kiš, te joj stoga ne treba bezuvjetno vjerovati. Upravo će Kiševa uporaba fantastičkih elemenata u predočavanju stvarnosti pružiti dodatnu potvrdu mojoj hipotezi o varljivosti jasnih granica. Moglo bi se čak i ustvrditi da je ta gotovo nametnuta izdiferenciranost jedna od zamki što ih Kiš postavlja intuitivnom čitatelju (i kritičaru). Onda se čini i legitimnim traženje nekog literarnog postupka, elementa ili teme upravo tamo gdje ih nema, kako se ne bi ostalo naivnim sudionikom igre što je Kiš vodi sa svim učesnicima u procesu recipiranja i interpretiranja njegova “književnog umjetničkog djela”.

Da bih takav postupak opravdao primijenit ću, u prvom koraku, upravo tehniku naivnoga čitanja i postaviti jedno elementarno pitanje: u kojemu Kiševu djelu fantastike ima, a u kojemu je, opet, nema? Takav postupak podrazumijeva moje “poznavanje” fantastike, tojest moju čitateljsku sposobnost nedvosmislenog određivanja što fantastično jest, a što ono, pak, nije. Naivna će definicija prije svega promotriti što od predočenih događaja pripada realnome svijetu, ili, preciznije, svijetu racionalnoga. Tu će smjestiti sve ono što se da objasniti razumom i klasificirati ga kao prirodnu pojavu. Ostalo će svrstati pod kategoriju iracionalnoga i, sljedstveno, natprirodnoga. To će se natprirodno tada pripisati fantastičnom. Naravno, i naivna će svijest priznati postojanje određenih prijelaznih fenomena, kakvi su, naprimjer, čudesne pojave prouzročene racionalno objašnjivim poremećajima svijesti – točnije, poremećenim psihičkim stanjima. Određeni će događaji prelomljeni kroz prizmu takve “poremećene” svijesti doduše pokazivati stanovite odlike natprirodnoga (iracionalnoga), ali će iza njih uvijek stajati jedno znanstveno, takorekuć kliničko, objašnjenje.

Pogleda li se Kiševa proza, i u njoj sadržana fantastika, vidjet će se što sam podrazumijevao pod jasnim rezovima. *Grobnica za Borisa Davidoviča* zbirka je pripovjedaka koju odlikuje potpuno odsustvo elemenata što bi ih se u makvom kontekstu moglo odrediti kao fantastične. Njezina glavna odlika jest fakticitet. Na drugome polu stoji zbirka *Enciklopedija mrtvih*. Pripovijesti u toj zbirci (ili barem jedan njihov dio) mogu se bez ikakve dvojbe svrstati u kategoriju fantastičnoga. Između te dvije krajnosti smještena je “Obiteljska

trilogija” u kojoj intuitivni čitatelj otkriva svijest surove zbilje pomiješan sa poetskim izletima nedvosmislene lirske ljepote. Taj je svijet, ipak, oslobođen elemenata fantastičkog oblikovanja – u njemu se na prvi pogled doista ne dešava ništa što se ne bi dalo racionalno objasniti, a odmak od realizma vidljiv je tek u spomenutim lirskim pasażima, ili u očevim psihopatološkim reakcijama koje imaju svoje faktičko objašnjenje: liječničku dijagnozu predočenu u vidu pisanoga dokumenta.

## 1. *Transparentna fantastika*

Ako sam već odlučio prvi dio razmatranja posvetiti poziciji naivnoga (ili intuitivnoga, kako ga radije nazivam) čitatelja, onda mi se čini i nužnim početi s konkretnim izučavanjem Kiševe fantastike upravo na onome mjestu koje se takvome čitatelju otvara kao najprikladnije – naime *Enciklopediji mrtvih*. To posljednje dovršeno Kiševo djelo sastoji se od devet pripovijesti povezanih jednim zajedničkim motivom – motivom smrti. Četiri se pripovijesti u izgradnji svoje kompleksne motivike potpuno otvoreno koriste fantastikom. To su uvodna *Simon čudotvorac*, naslovna *Enciklopedija mrtvih*, te treća i četvrta *Legenda o spavačima* i *Ogledalo nepoznatog*.

*Enciklopedija mrtvih* je središnja pripovijest ciklusa te stoga s njome valja i započeti. Ona na relativno malom prostoru pokazuje Kiševu sklonost ka cikličkom oblikovanju proze. Ta je sklonost vidljiva i u većim cjelinama (poput “Obiteljske trilogije”), ali i u zbirkama pripovjedaka, pa nakraju i u samim kraćim pripovjednim tekstovima. Pogledajmo kako ta gotovo atomizirajuća ciklizacija djeluje u *Enciklopediji mrtvih* i u njezinoj fantastici. Početkom se priče čitatelj uvodi u tipičnu fantastičku situaciju. Intelektualka (teatrologinja), po završetku kongresnoga dana na poziv domaćice odlučuje posjetiti veliku biblioteku u Stockholmu. Njih dvije dolaze u trenutku potpuno neprikladnom za posjetu. Već je jedanaest sati, biblioteka je zatvorena i u nju je moguće ući tek uz pomoć propusnice što je portir krajnje nerado prihvaća. On sâm je jasnom indicijom obilježen kao fantastično biće iz svijeta grčke mitologije: „Moja me domaćica predade u ruke ovome Kerberu i reče mi da će doći ujutro po mene u hotel, a da ja samo razgledam s mirom Božjim biblioteku, gospodin će mi već pozvati taksu, gospodin mi stoji na raspolaganju...” (Kiš 1983, 48). To mitološko biće, potpuno u skladu sa svojom mračnom prirodom, ne progovara niti jednu riječ, već služi tek kao otvarač vrata koja će junakinju odvesti u metaforički podzemni svijet.

Biblioteka koju posjećuje ne liči na običan “hram knjige”. I pripovjedačica je sama određuje kao kazamat – italijanizam koji dodatno obilježuje neobičnost mjesta i njegov otklon od “normalnoga”. Biblioteka-kazamat na čijim se vratima nalazi čuvar-Kerber moćna je slika kojom se čitatelj uvodi u svijet fantastike, dodatno potcrtan dočaravanjem atmosfere koja upućuje na podzemni svijet ili, preciznije, na svijet mrtvih. Knjige su prevučene paučinom, a

jedini ustupak modernoj tehnologiji je električna sijalica kao nadomjestak za titravu svijeću što se prijeti ugaziti na stalnom propuhu koji dopire iz nepoznata pravca. No i ta je sijalica denotirana epitetom “čkiljava” koji ističe njezinu nesavršenost, dodatno pojačanu neobičnošću samoga pridjeva.

Taj nas Kišev uvod stavlja pred jednu kolekciju koja svojom “izmještenošću” iz prostornih i logičkih konstelacija opravdava prostor kreiran u svrhu njezina čuvanja. Radi se, naime, o “Enciklopediji mrtvih”, projektu što ga netko (pripovjedačica) ostavlja otvorenim odgovor na pitanje tko), realizira prikupljajući podatke o svim ljudima koji su nastavali naš planet od 1789. naovamo. Jedini su izuzeci oni koji su svojim djelima (ili nedjelima) već zaslužili mjesto u klasičnim enciklopedijama čiji je cilj kanoniziranje ljudskoga znanja i doseguća. Tomovi “Enciklopedije” prekriveni su prašinom i paučinom, kao da ih nitko ne treba doticati, „knjige su bile okovane u negve, kao robijaši na galijama, a na lancima nije bilo lokota“ (50). Pripovjedačica se odlučuje među biografijama potražiti onu svog nedavno preminuloga oca i tu se srećemo sa naglim prekidanjem gomilanja fantastičkih elemenata koje je dotada činilo osnovicu pripovjedačkog postupka. Potrebno je tek primijeniti „willing suspension of disbelief“, dakle zanemariti nevjericu u mogućnost postojanja takva projekta i naći ćemo se pred pripoviješću svojstvenom za Kiša, čiji je zadatak metodom „factiona“ sažeti jedan život u što je više moguće suštinskih biografskih podataka na što je manje mogućem prostoru. Pripovjedačica ne zanemaruje povremene komentare o stilu, nakani ili ciljevima tajanstvenih sastavljača, ali njezina je nakana prikazati očevu biografiju onako kako je prelama prizma same Enciklopedije. Posao traje nekoliko sati, a rezultira nizom bilježaka koje ona sažima na dvadeset i osam stranica (51-78). Naposljetku, kao da čitateljevu nedoumicu želi razriješiti još jednim standardnim modelom fantastičke književnosti, Kiš veli: „Probudila sam se u goloj vodi. Tada sam zapisala sve što sam zapamtila iz toga sna. I evo šta je od svega ostalo...“ (79). Buđenje iz sna prouzročeno je strahom što ga u junakinji izaziva nepoznati crtež njezina oca, a kojega „Enciklopedija“ obilježuje kao jedan od središnjih dijelova njegove biografije; ona je, naime, sigurna da je zapamtila sve rukotvorine koje je on pod starost počeo stvarati, a ovu tvorci Enciklopedije karakteriziraju kao tipičnu za njega. Taj trenutak daje Kišu mogućnost za sljedeći obrat, već drugi unutar nekoliko redaka: iz svijeta fantastike pripovjedačica je (a s njom i čitatelj) razrješenjem nedoumice u njegovo postojanje vraćena u svijet realnosti objašnjenjem da je ono što se zbilo zapravo plod sna, ali se pripovijest završava prenošenjem u slobodnom neupravnom govoru razgovora između junakinje i očeva liječnika: „Kada sam pokazala taj crtež doktoru Petroviću, potvrdio mi je, ne

bez čudjenja, da je sarkom u utrobi mog oca izgledao upravo tako. I da je *efloracija* trajala bez sumnje godinama.“ (Isto, potcrtao D.K.)

Posljednjim obratom Kiš čitatelja još jednom vraća na mogućnost (možda čak i nužnost) interpretiranja pripovjednoga toka u fantastičkom ključu. Đ.M. koji nikada u životu, iz njegove je biografije to jasno, nije pokazivao osobitu sklonost ka umjetnosti, završnim činom života postaje umjetnik *par excellence*. On crta figuru bolesti koja će mu donijeti smrt. Otvoreno je pitanje otkuda mu takva sposobnost samotumačenja, izražajna moć koja će mu omogućiti stvaralačku kontemplaciju i kompenzaciju vlastite bolesti, a čiji će krajnji rezultat biti kompleksno apstraktno umjetničko djelo. Racionalno objašnjenje te sposobnosti nije zamislivo, tako da nas Kiš ostavlja u prostoru nesigurnosti i dvoumice, ukazujući na liniju fantastičke književnosti koja čitateljevu nedoumicu svjesno želi ostaviti nerazriješenom, te tako odajući duhovnu srodnost sa, naprimjer, *Okretajem zavrtnja* Henryja Jamesa.

S druge strane, projekt “Enciklopedije mrtvih” sazdan je na strogom linearnom principu, te se na taj način unutar same proze stvara napetost između cikliciteta njezina oblikovanja i linearnosti kojom se osvjetljuje ideja arhiviranja, jedan od središnjih motiva same pripovijesti. Prema interpretaciji Aleide Assmann cijeli je projekt realizacija jedne utopije, po kojoj je cjelokupnu ljudsku prošlost moguće očuvati od zaborava: “Das Zurückfallen in die Anonymität und ins Vergessen löscht das Leben nachträglich aus; es ist umsonst gelebt worden. Die Meister der Enzyklopädie arbeiten gegen dieses Vergessen an.” (Assmann 1999, 400) No Enciklopedija se ne razlikuje samo od svojih kanonizirajućih dvojnika. U njoj se krije i protuprojekt arhivima totalitarnih društava čiji je cilj skupljanje što je veće mogućnog broja podataka o pripadnicima određene zajednice, a u svrhu njihova boljeg i lakšeg kontroliranja. Narušavajući tu tendenciju ona je i svojevrsan spomenik u borbi protiv zaborava, jedna vrst demokratskog arhiva za koji su relevantni samo preminuli članovi nekoga društva, ne njegovi živi predstavnici. Enciklopedija tako posatje realizirana utopija apsolutnoga pamćenja. Istovremeno, njezina se fantastičnost može vidjeti i kao jedna vrst pokušaja ukidanja kontingencije. U jednoj ću kasnijoj analizi ukazati na ukidanje slučaja sa negativnim predznakom, na uvođenje totalnoga kauzaliteta čiji je cilj legitimiranje teorije zavjere. *Enciklopedija mrtvih* provodi pozitivni utopijski nestanak kontingencija (pozitivan upravo zato što je utopijski, neostvarljiv) u spasavanju cjelokupnoga čovječanstva od zaborava, te time ukidanjem jedne od najmoćnijih i najtjeskobnijih mora u njegovoj povijesti.

Figura-simbol kojom se u civilizaciji Zapadnoga kulturnog kruga često ukazuje na cikličnost jest boroboros, zmija koja grize svoj rep. Uz njezinu je pomoć moguć prijelaz na

sljedeću priču u *Enciklopediji mrtvih* kojom dominira fantastika. Riječ je o *Simonu čudotvorcu*. U opisu naslovnoga lika Kiš se iznova koristi reduktivnom metodom – iz njegove vanjštine on bira nekolicinu elemenata koje drži ključnim za karakterizaciju, a ostale izostavlja. Evo toga opisa:

Bio je srednjeg rasta, mišićav, kudrave crne kose koja je počela da se na temenu proređuje, dok mu je brada, takođe kudrava i neuredna, već bila prošarana belinom. Imao je povijen i koščat nos i profil ovce. Jedno mu je oko bilo veće od drugoga, što je davalo njegovom licu pomalo sarkastičan izraz. U levom je uvu nosio zlatnu mindušu: zmija koja guta svoj rep. (9)

Ta slika simbolizira i Kišev pripovjedački postupak, kakav se dao razaznati u kompozicionom uobličenju *Enciklopedije mrtvih*, ali razotkriva i sljedeće tipove uporabe fantastike jer *Simon čudotvorac* se u tome segmentu pripovjednoga oblikovanja bitno razlikuje od *Enciklopedije mrtvih*.

Ta nas pripovijest vraća u prošlost, u Svetu zemlju u vrijeme nastanka kršćanstva. Kršćani su prikazani kao tek jedna od brojnih sekta koja svoju utjecajnost crpi ne samo iz uvjerljivosti vlastite vjere, već i iz stroge socijalne organizacije, prožete ekstremnom dogmatičnošću. Simon se čudotvorac unutar cjelokupne zbrke raznolikih religijskih strujanja pojavljuje kao jedan od proroka koji sljedbenike privlači mješavinom uvjerljive retorike, ali i čudotvornih sredstava koje pisac ne može sa sigurnošću okarakterizirati.<sup>73</sup> Radi li se u Simonovoj magiji o natprirodnome ili o pukome mađioničarstvu, bar je na početku nejasno: pripovjedač tu nejasnost potencira indicirajući laneni konopac kojim se Simon opasuje kao „cirkuski rekvizit“ (10). Čini se da opisom cjelokupne njegove pojave, načina na koji komunicira s ljudima, mješavinom unutaršnjeg duhovnog mira i vanjskom uporabom natprirodnih sredstava Kiš želi ukazati na istočnjačkog jogija.<sup>74</sup>

Simon je pred pravi izazov, ili iskušenje, stavljen nakon teorijskog razgovora što ga vodi s Petrom, u kojemu se može prepoznati jedan od apostola Isusove vjere. U razgovorima se radi o naravi čuda što ih je počinio Isus i o njihovoj autentičnosti. Rasprava Petra i Simona pokušava razriješiti tu dilemu, a sasvim je jasno da se u njoj radi o središnjem pitanju vezanom za legitimitet vjere, postavljajući upravo pitanje o svrsishodnosti čuda, na koje oba učesnika daju potpuno suprotan odgovor:

<sup>73</sup> O povijesnoj ličnosti Simona čudotvorca usp. „Simon Magus“ in, *Die Gnosis, Zeugnisse der Kirchenväter*, unter Mitwirkung von Ernst Haenchen und Martin Krause eingeleitet, übersetzt und erläutert von Werner Foerster. Düsseldorf/Zürich 1997, 38-44.

<sup>74</sup> Metafora se figure jogija sretala i ranije u Kiševu stvaralaštvu. Za nju se može reći da dominira *Peščanikom*. Tamo, međutim, poprima različita značenja, od kojih je jedno lako povezano sa *Simonom čudotvorcem*: Eduard Sam sa bliskoistočnim prorokom i gnostikom dijeli tajnu prodiranja u hermetičke znanosti. Razlikuju se, pak, po načinu njihove primjene.

„Čuda nisu nikakav dokaz pravednosti”, reče Simon, „čuda služe kao posljednji dokaz samo za lakoverni puk. Tu je modu uveo onaj vaš nesrećni Židov što je završio na krstu.”  
„Tako može da govori samo onaj ko poseduje takvu moć“, uzvratil Petar.  
Tada Simon naglo skoči sa klimave kace i nadje se tik pred svojim izazivačem.  
„Sad ću poleteti k nebu“, reče Simon.  
„Voleo bih to da vidim“, reče Petar i glas mu zadrhta (21-2).

Jedini način provjere jest demonstracija samoga čuda. Petar testira Simona i u trenutku u kojem se trijumf čudotvorca (Simon se doista uzdiže prema nebesima) čini neizbježnim, priziva u pomoć vrhunski autoritet Boga. On Simona baca na zemlju, gdje nesretni gnostik skončava na stravičan način. Tom se intervencijom nebesko biće pokazuje kao jedino ovlašteno za proizvođenje natprirodnoga, a Simon se raskrinkava kao vašarski šarlatan koji je tek sposoban obmanuti čula, uz pomoć zanatske vještine: „Videli ste ono što ste videli, bili ste žrtve obmane svojih čula, taj mađioničar i fakir koji je izučio škole u Egiptu...” (28). Uz Božju pomoć Petar se pokazuje kao interpretator čudesnoga, kao onaj koji je sposoban odvesti ka jedinome ispravnom razrješenju tajni. Čitatelj (i gledatelj) mu, naravno, ne moraju vjerovati, kao što mu očito ne vjeruje ni pripovjedač, dopustivši Simonovoj pratiteljici, indikativna imena Sofija, posljednju riječ, te time privilegirani položaj presuditeljke: „I ovo je dokaz istine *njegovog* učenja. Čovečiji je život pad i pakao a svet je u rukama tiranâ. Neka je proklet najveći od svih tirana, Elohim.” (34) Pod njegovim utjecajem skloni smo i Simonov let u nebo, i njegov boravak pod zemljom, procijeniti i protumačiti kao još jednu nerazriješenu zagonetku iz vremena koje je njima doista i obilovalo. To ovu pripovijest čini srodnom, ali u isto vrijeme i različitom od *Enciklopediji mrtvih*.

Preostale su još dvije pripovijesti u kojima se fantastika u *Enciklopediji mrtvih* izravno tematizira: ona u kojoj je primjena fantastike najjednostavnija i najjasnija – *Ogledalo nepoznatog* – i ona najkompleksnija - *Legenda o spavačima*. Nju valja ostaviti za kraj, te prvo pogledati što nudi jednostavnost (možda i prividna) *Ogledala nepoznatog*.

Priča se sastoji od pet cjelina međusobno odvojenih bjelinama. Prva i treća pripovijedaju san djevojčice Berte, druga, najduža, izvještava o povratku gospodina Brenera – Bertina oca – i njegove dvije starije kćeri iz Arada u Segedin, četvrta je kratak sažetak kriminalističke istrage, a peta, prožeta pseudo-fakticitetom, prikazuje njezin završetak i otkrivanje ubojica dviju bliznakinja i njihovoga oca. Drugi i peti odjeljak obilježeni su neutralnim tonom pripovijedanja, prvi i treći odišu natprirodnim (dočaranim atmosferom ali i ritmom pripovijedanja koji se koleba između uspavljujuće ravnomjernog s jedne i brzoga s druge strane), dok četvrti predočava nedoumicu racionalnog, očito pozitivistički obrazovanog, predstavnika izvršne vlasti.



Djevojčica sanja da se nalazi u hrastovoj šumi, pred zalazak sunca. Međutim, informacija o tome da ona sanja je uskraćena, nepouzdan priповjedač na jednom mjestu čak zavodi čitatelja u pogrešnom pravcu: „Tako misli djevojčica, gazeći po vlažnom lišću, dok se veče spušta na šumu. Zatim, *kao u snu*, pronalazi nekakve dugovrate pečurke, za koje jasno zna, mada joj to niko nikad nije rekao, da su otrovne: o tome govori njihov preteći izgled“ (112, potcrtao D.B.). U ovome kratkom odjeljku priповjedač se javlja još dva puta; oba puta njegov je komentar grafički (zagradama) odvojen od ostatka teksta. Prvo nas obavještava da su gljive koje je djevojčica vidjela doista otrovne, a drugi put prepričava kupovinu ogledala.

Oba elementa ključna za razumijevanje priče, ogledalo i san, zauzimaju povlašteno mjesto, već u samom prvom odjeljku. Jedan – ogledalo – prikazan je u punome svjetlu, a njegova je buduća uloga jasno naznačena. Drugi – san – ostaje bar spočetka prikriven, priповjedač čitatelja čak navodi i na pogrešan trag, što svjedoči o važnosti koju taj drugi element ima za samu ekonomiju priповijedanja. Ono što još valja razjasniti jest način na koji se ogledalo javlja u Bertinu snu; dakle, način na koji se ta dva ključna elementa priповijedno dovode u međuodnos. Put je asocijativan, a tim se još više ističe snoliki karakter povezivanja priповjednih elemenata: „Cipele joj, gle, nisu blatnjave, jer gazi po lišću kao po tepihu; samo je na blistavu površinu laka legao tanak kâd, kao preko jabuke, ili kao kad se dahne na ogledalo. Onda se seti i izvadi iz džepa malecno okruglo ogledalo koje joj je otac kupio od nekog Ciganina, na vašaru u Segedinu.“ (Isto)<sup>75</sup>

Prvi fragment ne otkriva čudesnost zbivanja, već je, a to je postupak koji se mogao otkriti i u *Enciklopediji mrtvih*, tek navješćuje specifičnom atmosferom i pojavom dvaju elemenata koje je lako identificirati kao dijelove standardnog repertoara fantastičke književnosti. Drugi je odjeljak pisan tehnikom odlaganja. U njemu se nudi objektivna slika stvarnosti i tako čitatelja odmiče od nagovještaja mračne napetosti koji dominiraju konstrukcijom prvoga. Prikazan je gotovo veseo razgovor dvije gimnazijalke koje sa nestrpljenjem i prikrivenim strahom iščekuju promjenu sredine, polazak u novu školu i suočavanje sa životom u velikom gradu. Zalazak sunca u šumi tu nije povezan ni sa čim neprijatnim, bar ne do onoga trenutka u kojemu gospodin Brener počinje razmišljati o poeziji i kada mu, *možda*, veli priповjedač, na pamet pada „jedan stih o zalasku sunca, koje pada niz

---

<sup>75</sup> Složene asocijativne nizove, kao priповjedački postupak, može se pronaći u cjelokupnome Kiševu djelu. Oni se javljaju i u kompliciranom preplitanju odnosa između tekstova iz pojedinih autorskih faza. Navedeni fragment o gljivama upravo svjedoči o takvim povezivanjima. Motiv gljiva-otrovnica može se pronaći i u *Ranim jadima*, i u *Bašti, pepelu*. Ispitivanje svih tih asocijativnih nizova kompleksna je zadaća, čiji sam značaj nagovijestio već i u analizi *Mansarde*, u kojoj su dominirali intertekstualnim oblikovanjem teksta. Zanimljivo je promatrati ovakvo njihovo djelovanje i na intratekstualnoj razini.

horizont kao glava kakvog monarha kad se, krvava, otkotrlja sa panja“ (120). Tom se sugestivnom slikom ukida mirno pripovijedanje prva dva dijela, indicirano i ravnomjernom smjenom pripovjednog prezenta i perfekta. Ritam se naglo mijenja, treći fragment započinje vremenskom odrednicom, koja dodatnu iskaznu snagu stječe ponavljanjem: „U tom času, u tom istom času...“ (isto), ponavljaju se i slike iz prvoga odjeljka, ali predočene su u drukčijem rasteru. Sada se razotkriva da tanki sloj vodene pare koji se nahvatao preko ogledala potječe od Bertina daha. I životinje se ponašaju drukčije, a slikom dominira statičnost, i to ona koja je prouzročena naglim zaustavljanjem pokreta, kao u kakvom filmskom *close-up*-u. Upravo je to valjan moment za uvođenje fantastike. Djevojčica vidi kola u kojima se voze njezin otac i sestre i uz pomoć “čarobnoga” ogledala postaje svjedok ubojstva. Ugodnost sna prekinuta je morom, a dotadašnju pastoralnu atmosferu nasljeđuje tjeskoba: „Devojčica kriknu u snu, zatim se uspravi u krevetu stiskajući malecno ogledalo obloženo sedefom, koje je sve dosad držala u znojavom dlanu pod jastukom.“ (121) Ono što slijedi jest ubjeđivanje skeptičkog predstavnika vlasti u plauzibilnost njezina predočavanja zbivanja i izvješće dano potpuno neutralnim tonom (citat iz novina kao inkorporiranje dokumenta u pripovjedni tekst) o otkrivanju počinitelja zločina, uz napomenu o interesu što ga je događaj pobudio u spiritističkim krugovima. Nedoumica je, dakle, razriješena tako što su zbivanja ostala dio natprirodnoga-čudesnoga, ali ono što ostaje nakon čitanja jesu komadići razbijenoga ogledala. Otvoreno je pitanje jesu li i oni sposobni prenositi čarobnu sposobnost proricanja i providenja budućnosti čiji je nositelj bila cjelina. Pripovjedač ostaje dužan odgovor na to pitanje.

Najsloženiji modusi fantastike u cijeloj zbirci pronalaze se u pripovijesti *Legenda o spavačima*. Tu se i prvi puta čini legitimnim u interpretacijski proces uključiti i Kišov *Post scriptum*, niz objašnjenja koja prate, na kraju zbirke, svaku priču iz *Enciklopedije mrtvih*. Taj nam čudno izmješteni paragraf, poput kakve nenumerirane fusnote, nudi razjašnjenja izvora koji su skriveni u pojedinim pripovijestima. Za *Legendu o spavačima* se veli da potječe bez sumnje iz *Korana* (219). Daljnje opaske jasno ukazuju da je u samome tekstu riječ o proganjanim kršćanima. Kiš kao jedan od svojih izvora navodi tekst predromantičarske klasične fantastike *Rukopis nađen u Saragosi* Jana Potockoga (1804-5). Fusnota dvadeset u srpskom izdanju toga djela nudi objašnjenje te čudne isprepletenosti islama i kršćanstva te je stoga navodim u cjelini:

Hrišćanska legenda o sedmorici usnule braće, koja su se 251. godine sakrila od progona cara Decija u pećinu kraj Efesa, prodrila je i u Koran. Ostajući verna Alahu, braća su otišla iz svog plemena koje je bilo ogrezlo u idolopoklonstvo i sakrila se u dalekoj pećini sa svojim vernim psom. (Potocki 1988, 20)

Kiš je dakle, najvjerojatnije se služeći Potockim, izvukao na svjetlo dana jednu priču koja već samom pomiješanošću izvora i lakoćom kojom su je preuzele tri velike monoteističke religije (u *Post scriptumu* Kiš veli da se jedna varijacija na temu uskrsnuća može pronaći i u talmudskoj *Mišni* gdje se spavač budi poslije sedamdeset godina), svjedoči o univerzalnosti svoje teme. Učinivši je, tako, zajedničkom za sve tri religije pokušao je, uz njezinu pomoć, testirati i jednu ekumenističku ideju.

I u ovoj je pripovijesti, kao što je to kod Kiša često slučaj, naslov legitimno polazište u procesu dešifriranja njezinih isprepletenih značenjskih slojeva. Termin legenda može imati više značenja. *Rečnik književnih termina* ih navodi četiri, no za naš je tekst najvažnije četvrto – “Pripovedanje na osnovu apokrifa i srednjovekovnih hagiografija folklorizovano usmenim prenošenjem... Legenda živi od čudesnog u specifičnom smislu. Svetost sveca i njegova bliskost Bogu izražavaju se vrlinama i ilustruju veličanstvenim delima, i obrnuto, čovekove vrline nagrađene su posvećenjem, približavanjem Bogu i čudotvorstvom.” (391). Upravo u tome smislu legendu tumači i André Jolles u svojim *Einfache Formen*. Po njemu, „der Heilige bringt uns zum Bewußtsein, was wir auf dem Wege der Tugend tun und erfahren und sein möchten; er selbst ist dieser Weg zur Tugend, wir können ihm selbst folgen.“ (1982, 36) Kako bi još bliže definirao jednostavni oblik legende, Jolles potrebuje određene ključne riječi čiji će središnji cilj biti ne da *znače* (bedeuten), nego da *na-znače* (andeuten). Za legendu je takva ključna riječ *imitatio*. Jer, „der Heilige, in dem als Person die Tugend sich vergegenständlicht, ist eine Figur, in der seine engere und seine weitere Umgebung die imitatio erfährt“ (Isto).

Drugi pojam kojim Jolles definira legendu jest pojam *čuda* (Wunder). Čudo i *imitatio* on povezuje na sljedeći način: obična pripovijest o svecu mora se promatrati kao Vita koja ljudski život ne smije prikazati kao kontinuum, slijed međusobno povezanih događaja što će se povinovati jasnoj logici početka i kraja:

Diese Vita ... muß selbst ein imitabile sein. Deshalb sieht in dieser Vita das Leben eines Menschen anders aus als in dem, was wir eine „historische“ Lebensbeschreibung nennen ... Sie hat das Tätigwerden der Tugend zu realisieren, sie hat zu zeigen, wie die Tätigkeit der Tugend durch ein Wunder bestätigt wird. Nicht der Zusammenhang des menschlichen Lebens ist ihr wichtig, nur die Augenblicke sind es, in denen das gute sich vergegenständlicht. (39-40)

Retorička figura koja se krije iza cjelokupne Jollesove rasprave o legendi jest alegorija. Alegorijski se neki tekst može “tumačiti tako da se značenje njegovih rečenica u cjelini u svim pojedinostima svjesno prenosilo na posve različit niz pojava o kojima u samom tekstu nije bilo spomena, a upravo u tom prenesenom značenju vidio se pravi smisao teksta ... Alegorija se cijenila i nje govala u društvenim cjelinama koje su ispovijedale vjeru u točno utvrđen sistem etičkih ili vjerskih vrijednosti i koje su u njoj mogle naći slikovit, ‘opipljiv’, prikaz.” (RKT, 12). Životi će svetaca tako stajati za neko više značenje koje svoju etičku

suštinu nalazi izvan njih. Tek će u tome smislu njihova žrtva za vjeru doseći pravu vrijednost, a *imitatio* će biti shvaćen kao oponašanje koje za cilj ima ne toliko slijeđenje primjera svetaca koliko težnja ka jednom višem cilju, ka apsolutu.

U tome se promijenjenom kontekstu sada moramo suočiti sa pojmom *čuda*. Ako su se ranije priče iz *Enciklopedije mrtvih* i mogle čitati u naivno-intuitivnom ključu (makolike se nepravde pri tome pričinjavale samim tekstovima), *Legenda o spavačima* tu mogućnost ne pruža. Približiti se fantastici te pripovijesti značilo je upotrijebiti obilat kritički aparat. Za još jedno dodatno razlikovanje valja mi se pozvati na studiju Tzvetana Todorova *Introduction à la Litterature Fantastique*, uz čiju ću pomoć razmotriti odnos alegorije i fantastike. Prema Todorovu je alegorija, uz poeziju, jedan od glavnih oblika suprotstavljenih fantastici. Ona mora uvijek posjedovati dva značenja, a to dvostruko značenje u tekstu je eksplicitno naznačeno: „Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu'il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel. Il n'y a plus de lieu pour le fantastique“ (Todorov 1970, 69).

Doslovnost značenja jest, dakle, preduvjet fantastike. Onome što je rečeno mora se vjerovati. Ako netko leti na tepihu, to znači da se on doista s jednoga na drugo mjesto premješta uz pomoć čudesne naprave u čije nas postojanje uvjerava autoritet pripovjedača (ili neke druge centralne instancije u pripovjednome tekstu, poput glavnog lika) kojemu poklanjamo povjerenje. Onoga trenutka u kojem se pomisli da je leteći tepih zapravo tu kako bi nam ukazao na “Božja krila” uz čiju će se pomoć svetac izvući iz ruku neprijatelja kojima je, unatoč svim mukama, stoički prkosio, funkcija fantastičnoga prestaje i čitatelj se nalazi u svijetu jednog drugog žanra. Značenje postaje figurativno, a „les éléments surnaturels ne seraient donc pas là pour évoquer un univers différent du nôtre“ (Todorov 1970, 77). Takvi indikatori nas pozivaju da tekstu pridamo značenje drukčije od fantastičnog, ono postaje preneseno, ukazujući na zbivanja izvan samoga teksta.

Ako se ovako mogao razjasniti odnos legende u njezinu klasičnom obliku i fantastike koju je taj oblik sadržavao, za interpretaciju je kiševske legende potrebit ponešto drukčiji pristup koji će, ipak, primijeniti ključ već razrađenih teorijskih razmatranja. Na pojavnoj razini ta Kiševa obrada legende doista nudi priču o svecima. Kiš je broj spavača sveo na trojicu, prihvativši tako minimalni broj što ga navodi *Koran*. Tu je odliku vjerojatno donio u skladu s ekonomijom pripovjednog teksta. Veći bi broj junaka vodio disperziji informacija i nemogućnosti njihove koncentracije na jednome mjestu koja je pospješena upravo tom redukcijom. Na tradicionalno poimanje legende ukazuje i sam jezik pripovijesti. Ona je dobrim dijelom pisana u stilu Staroga zavjeta ili, točnije, Daničićeva prijevoda toga dijela

Biblije.<sup>76</sup> Pripovijeda se u imperfektu i u aoristu, a veznik “i” vrlo se često pojavljuje na početku rečenice. Takva njegova uporaba ukazuje na biblijski stil nabrajanja.

No takvo pripovijedanje nije doslovno provedeno cijelim pripovjednim tokom. Stilsko je odstupanje od njega najočitiije u devetom fragmentu, pa ću ga stoga ovdje prvo i razmotriti. Kišev stil, želimo li govoriti i na općenitijoj razini, odlikuje česta uporaba pripovjednog prezenta. Njegova je funkcija dvostruka: kao prvo, ubrzavanje ritma pripovijedanja i, kao drugo, imitiranje i parodiranje (sa ironijskim podtonovima) novinarsko-feljtonističkog izričaja. Ova je druga uporaba osobito vidljiva u Kiševim kratkim pseudo-biografskim zapisima kojima obiluje *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Promjenu ritma pripovijedanja u *Legendi o spavačima* ilustrirat ću jednim dužim citatom. On će nam približiti Kiševu pripovjednu tehniku, a doprinijet će i zgušnjavanju teze po kojoj je upravo ta tehnika jedan od središnjih izvora fantastičnog kod Kiša:

Da li i to bejaše san?

Ti bogalji što počеше da gmižu pred njihovim nogama, da se uvijaju kao crvi, da im celivaju noge i ruke, još pre no što su njihovi snažni nosači uspeli da ih iznesu iz pećine. Da li i to bejaše san, taj ulaz u špilju kojeg se dobro sećao po oskrnavljenim svodovima, po crtežima što su ih bez sumnje urezali pastiri kamenom ili nožem u tvrde stene, jer beše tu negda lažnih idola i magarećih glava ucrtanih u zidove grešnom rukom pastirâ, i beše, onda, po stenama, dokle može ljudska ruka da dosegne, crteža kurvarskih, i beše smrada ljudske pogani.

A sad su, gle, ti crteži kurvarski i magareće glave izbrisani, još se vide sveži tragovi po kamenu gde su ih grebali i strugali, a miris ljudske pogani beše izvetrio, jer su i pogan bez sumnje očistili, na stenama spilje sad gore svetiljke i mirišljava luč zadenuta u pukotine, svod je prekriven cvećem i vencima lovorovim i ikonama zlatom optočenim, a po podu je prosrt cvetni ćilim po kojem gaze bosim nogama njegovi nosači, puk peva psalme i šapuće molitve.

Slepici i bogalji, uvijajući se kao crvi, gamižu oko njegovih nogu, ljube mu telo i preklinju ga rečima muklim i užasnim, preklinju ga ljubavlju i verom, suncem i mesecom, životom i smrću, paklom i rajem, preklinju ga i kunu da im vrati očnjega vida, da im izvida rane i udove mrtve, da im vrati svetlost dana i svetlost vere. (94-5)

Spavači su probuđeni, još uvijek ispituju što je san a što java. Prvi je citirani paragraf pitanje. Glagol je u imperfektu, a na postupak ponavljanja ukazuje veznik “i”. Takvo je pitanje karakteristično za opisivanje prve faze poslije buđenja i može ga se pronaći razasutog u cijelome tekstu. Spavače iznose iz njihove pećine na svjetlo dana, a tamo ih očekuje gomila svijeta – dakle, ne više probrani, koji su ionako već upućeni u misteriju, već običan svijet zbog kojega čudo treba javno demonstrirati. Ta je demonstracija nužna kako bi se realizirao *imitatio*. Tek kada se uvjeri u čudo (san dugačak nekih tri stotine godina) i kada buđenje bude praćeno i nekim čudesnim djelom (izlječenje bogalja, naprimjer), bit će moguće povjerovati u Božju moć koja stoji iza toga čuda. Drugi je paragraf prikazan iz perspektive Dionizija, jednog od trojice spavača, s čijega se motrišta najčešće i promatraju zbivanja. Pripovijedanjem i dalje dominira imperfekt (vrijeme koje svojom arhaičnošću ukida subjektivnu notu pripovijedanja, pridajući mu objektivnu ozbiljnost davno prošlih vremena),

---

<sup>76</sup> Usp. Delić 1997, 405.

no na pojedinim se mjestima počinje pojavljivati perfekt, pogotovu tamo gdje se u priču uvlači glagol *sjećati se*. I inače, gdje god se pojavi neki glagol koji ukazuje na osobnost (osjećati, pitati se, učiniti se), pripovjedački perfekt i prezent preuzimaju ulogu imperfekta ili aorista. Ne pronalazimo niti jednom *osjećaše* ili *pitaše se*. Biblijski ton i dalje ostaje primaran, jer se na kraju paragrafa još dva puta nalazi *bijaše*, kao i jedna karakteristična inverzija, *crteža kurvarskih*.

Međutim treći paragraf već prvim riječima ukazuje na vremensko prebacivanje. Tim se dvjema riječima (*a sad*) jasno indicira sadašnjost. Već je prvi glagol u prezentu (*izbrisani su*), kao i onaj što ga slijedi (*vide*). Ritam se postepeno ubrzava, ali budući da su radnje koje akteri obavljaju također spore i ritualne (pjevanje psalama i šaputanje molitava), ni pripovjedač ne smije odveć žuriti. Pripovjedna se perspektiva isto tako mijenja. Ta je promjena indicirana uzvikom *gle*, kojeg nalazimo već u prvoj rečenici i frazom *bez sumnje*. Ta dva indikatora pokazuju da se više ne gleda očima pripovjedača, već lika.

Ista se perspektiva zadržava i u četvrtome paragrafu, a ritam u njemu doseže “kiševsku” brzinu. Izuzev jednoga participa prezenta (*uvijajući*) svi su ostali glagoli u prezentu, a jedan se (*preklinju*) javlja tri puta. Cijeli je paragraf ispričovijedan samo u jednoj rečenici koja je ispresijecana zarezima, a u njegovom središtu dominiraju četiri para riječi, od kojih su samo prva dva (ljubav i vjera) kompatibilni, dok se ostali (sunce i mjesec, život i smrt, pakao i raj) isključuju.<sup>77</sup> Unutar jednoga odjeljka učinjen je skok iz prošlog vremena (vremena autentične legende, vremena čuda) u sadašnjost koja donosi tek razbijanje iluzije. Već paragraf koji slijedi citirani donosi potpuno otrježnjenje, eksplicitno ukazujući na Dionizijevu nemoć, štoviše na njegovu nemoć pred samim predstojećim čudom – čudom njihova buđenja:

Ta njegova nemoć da se razabere u tom čudu, u toj patnji i nemoći svojoj, u toj bespomoćnosti da učini bilo šta za te jadnike što bogorade i proklinju, da im kaže svoju bespomoćnost, da zatraži od njih *njihovu* milost, da ih zamoli za reč ljudsku, da ih namoli da mu poveruju, da poveruju njegovoj nemoći, da ih kletvama i preklinjanjima udobrovolji e da bi rekli šta je to s njim, da li on to sanja... (96).

Kiš još jednom mijenja perspektivu, opet predočujući Dionizijevo motrište. On, paradoksalno, traži od samih bogalja, koji od njega očekuju čudo, razrješenje svoje misterije, misterije koja sobom nosi pitanje identiteta, ili identifikacije. Svetac prestaje biti svetac i postaje običan čovjek. Na tome mjestu i legenda prestaje funkcionirati kao Vita, a na njezino mjesto stupa jedna sasvim moderna pripovijest, u kojoj fantastika više neće djelovati na

---

<sup>77</sup> Naravno, može se postaviti i pitanje želi li Kiš postavljanjem ljubavi i vjere u takav kontekst istaći i njihovu nesamljerljivost. Na to bi se pitanje odgovor mogao potražiti u drugim, nefantastičnim, pripovijestima iz *Enciklopedije mrtvih*, poput *Posmrtnih počasti* ili *Slavno je za otadžbinu mreti*, koje kao da ukazuju na to da institucionalizirana vjera nije sposobna prenijeti pravi osjećaj ljubavi, da su tek njezine individualne manifestacije ona presjecišta na kojima jedna i druga mogu steći sinergijske kvalitete.

autodestruktivni, alegorijski način. Uz legendu i alegoriju, Kiš u *Legendi o spavačima* revitalizira i treći biblijski žanr, parabolu. Izvornu se legendu doista i može pročitati kao parabolu o moći vjere, a brojna semantička poigravanja koje se ova analiza trudila zorno predočiti pokazala su da je Kiševa obrada tekst u kojemu se takva parabola na djelotvoran način parodira, pridajući joj jedan novi (post)moderni smisao.<sup>78</sup>

Ta će se (post)modernost Kiševe fantastike moći lakše razumjeti primijeni li se termin *logofantazam* što ga je Renate Lachmann skovala kako bi objasnila ranije nepoznate tipove fantastike koji su se kao dominantna pojava etablirali - u djelu Franza Kafke, Jorgea Luisa Borgesa, Vladimira Nabokova, Bruna Schulza ili Bioy Casaresa – tijekom dvadesetoga stoljeća:

Die der Phantastik innewohnende Tendenz zur Übersteigerung und Exzentrik führt auch dazu, daß sie den von Geheimwissen und Spezialistenwissen besetzten Rahmen übersteigt, indem sie phantastisches Wissen hervorbringt und damit gewissermaßen „Leerstellen des Wissens“ besetzt. Gerade im Entwurf von Logophantasmen wird deutlich, worum es der Phantastik im Extrem geht: um eine A-Topik des Alternativwissens. Hier aber äußert sich das Verhältnis der Phantastik zum kulturellen Gedächtnis. Indem die Phantastik zum einen vergessene oder tabuisierte, verdrängte oder noch nicht zum Allgemeinwissen gehörende Alternativen aufruft und zum anderen Präzedenzloses vorstellt, kann sie (archäologisch) die Kultur mit ihrem Vergessen oder (futurolologisch) mit ihren „Noch-Nicht-Wirklichkeiten“ konfrontieren. Die Konstruktion komplexen Wissensalternativen in denen verworfene, nichtzugelassene Gedankenmodelle mit Logophantasmen sich mischen, die irrealen Systeme mit monströser Alogik zu begründen scheinen, gilt besonders für den Klassiker moderner Phantastik Jorge Luis Borges. Hier tritt die Phantastik als Gegenprojekt zum kulturellen Gedächtnis und dessen festverankerter Imaginationstradition auf und erscheint somit als Repräsentationsmodus nicht nur des Noch-Nicht-Gesehenen, sondern auch des Noch-Nicht-Gedachten. (Lachmann, 1995, 228-9).

Logofantazam je, prema tome, dvostruko određen: svojom arheološkom i svojom futurološkom prirodom, odnos koji uspostavlja s prošlošću i s budućnošću čini ga sponom između spoznaja koje su u ranijim vremenima odbačene i spoznaja koje još uvijek nisu dosegnute, te mu na taj način omogućuje prevladavanje paradoksa sadržanog u samom njegovu imenu: suprotnosti između svijeta pozitivnoga znanja indiciranog riječju „logos“ i onoga što ta svijet svojom fantazmagoričnom prirodom podriiva i što je determinirano terminom „phantasma“.<sup>79</sup> Naravno, *Legenda o spavačima* ne predstavlja radikalni „protuprojekt kulturalnom pamćenju“, u njoj se još uvijek pronalazi intertekstualni dijalog sa tekstovima prošlih vremena.<sup>80</sup> No taj je dijalog obilježen izrazitom polemičnošću. Već smo vidjeli kako ta polemičnost funkcionira na razini narativne gradnje teksta – napuštanjem uzvišenog biblijskog tona i preuzimanjem normalnog, „svakodnevnog“ ritma pripovijedanja. Na ideološkoj razini Dionizije ocrtava svoju osobnu nevjericu u mogućnost daljnjih čuda, ali

<sup>78</sup> Usp. i Pantić, 1997, 94f.

<sup>79</sup> Važno je zapaziti još jednu dimenziju oprečnosti tih dvaju pojmova: dok se *logos* odnosi na racionalnu moć spoznaje, *phantasma* svojom povezanošću s moći opažanja ukazuje na osjetilnu spoznaju svijeta. O fantazmu usp. poglavlje „Trugbilder und ihre Poetologie“ in Lachmann 2002, 29-44.

<sup>80</sup> U samome projektu „Enciklopedije mrtvih“ može se odčitati takav logofantazam koji uspostavlja složeni dijalog između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

najveću herezu iskazuje upravo sam čin buđenja: pripovjedač ne ostavlja sumnju da se ono ne zbiva zbog Božje ljubavi i milosti, već zbog ljubavi prema djevojci Priski: „I da ne bejaše ruže u srcu njegovu, da ne bejaše slatka Priskina imena, da ne bejaše u njegovo telo utisnuta njena uspomena, da ne bejaše u njegovom srcu, u njegovoj koži, u njegovoj svesti, u njegovoj praznoj utrobi, on se zacelo ne bi još probudio“ (85-6). Ruža u srcu jest nedvosmislena metafora ljubavi, a budući da Priske u trenutku njegova buđenja više nema – umjesto nje sreće tek nepoznate mladiće, svjetinu, bogalje koji od njega očekuju čudo izlječenja – i samo je budno stanje besmisleno. Valja se vratiti u san, a tim povratkom Kiš razara legendu i junaka predočuje u stanju, makar to izričito i ne rekao takva je pretpostavka više negoli plauzibilna, u kojemu je već ranije bio predočen Simon Čudotvorac, u drugoj varijanti kraja te pripovijesti, po njegovu iskapanju iz zemlje:

Ležahu nauznak u mračnoj spilji u brdu Celionu, ruku prekrštenih kao u mrtvaca, njih trojica, Dionizije i njegov prijatelj Malhus, a malo podalje Jovan, bogougodni pastir, i njegov pas po imenu Kitmir.

Ležahu mrtvim snom mrtvaca.

*Da si ih, naišavši slučajno, video u tom stanju, ti bi se od njih okrenuo i pobegao; ti bi se skamenio od straha.* (109, potcrtao D.K.)

U prvome se paragrafu doslovce ponavlja tekst sa osamdeset i druge stranice, potom se dodaje slika koja probuđene ovaj put definiše kao nepovratno mrtve, ne više zaspale i, nakraju, dvostruko – kurzivom i apelom – potcrtava konačnost njihova stanja. Čudo koje se jednom zbilo, tko zna kako, više se ne može ponoviti, a stravičnost slike koju pripovjedač tek naznačuje, kao da želi poštediti čitatelja drastičnih predodžbi, obilježuje završetak svih snova o vječnosti što leže u suštini legendi. Kišovi spavači ni u kojem slučaju ne mogu postati predmet *imitatia*. Legenda je ukinuta, a parabola djelotvorno parodirana. U vremenu buđenja vjera se pokazuje obsoletnom.



## 2. Karnevalizirana fantastika

Ovim je prijeđen prividno lakši dio puta po Kiševoj fantastici. Pripovijesti u kojima je fantastika manifestna mogle su se gotovo u cijelosti sagledati sa stajališta intuitivnoga čitatelja. No što je štivo bivalo kompliciranije fantastika se počinjala javljati u oblicima koje je bilo sve teže shvatiti bez uporabe kategorija znanosti o književnosti. Nakon analize *Legende o spavačima* moguće se vratiti ishodišnoj tezi po kojoj je nedostatak fantastike u jednome dijelu Kiševa opusa tek zamka koju valja prevladati želi li se skinuti još jedan veo sa te tajnovite proze. Za razliku od indukcije primijenjene u analizi kasne zbirke, ranija se djela lakše mogu objasniti pokušajući im se prići deduktivnom metodom. Stoga će mi kao polazište za razjašnjenje tog specifično kiševskoga problema poslužiti poglavlje “Žanrovske karakteristike u delima Dostojevskog i sižejno-kompozicijske odlike tih dela” iz klasične studije *Problemi poetike Dostojevskog* Mihaila Bahtina.

Druga točka mog interesa usmjerit će se ka naznačavanju intertekstualnih odnosa. Interesirat će me lik Ahasvera koji u sva tri teksta “Obiteljske trilogije” (*Bašti, pepelu i Peščaniku* izrijekom, *Ranim radovima* posredno) igra jednu od presudnih uloga, kao i literarni odnos prema Spinozinoj filozofiji, kabalistička simbolika “Reda vožnje” ili, pak, metatekstualni pseudo-esejizam koji dominira odjeljcima *Peščanika* pod skupnim nazivom *Beleške jednog ludaka*. Evidentno je da će upravo u tome dijelu istraživanja pojam logofantazam doći do punoga izražaja.

U navedenom poglavlju Bahtin se bavi jednom oblašću književnosti kojoj pripadaju žanrovi ozbiljno-smiješnog. Kao dva najznačajnija on ističe menipejsku satiru i sokratovski dijalog. Njihova je suštinska uloga posredovanje karnevalskoga osjećaja svijeta. Sokratovski dijalog stvara se iz narodno-karnevalskog poimanja dijaloške prirode istine, a osnovni su mu postupci sinkriza i anakriza. Te dvije figure “dijalogiziraju misao, prenose je u spoljašnje, pretvaraju u repliku, priključuju je dijaloškom opštenju među ljudima ... Na tlu tog karnevaliziranog žanra (sokratovskog dijaloga – D.B.) sinkriza i anakriza gube svoj apstraktno-retorski karakter.” (Bahtin 1967, 172-3, potcrtao M.B.) Već pri kraju Platonovog stvaralaštva sokratovski dijalog postaje dogmatičan i gubi vezu s karnevalskim osjećajem svijeta. On postaje posrednikom jedne i definitivne istine o svijetu. U procesu njegovog postepenog nestajanja stvaraju se drugi dijaloški žanrovi, od kojih je najznačajnija menipejska satira.

Bahtin navodi ukupno četrnaest odlika menipeje. O njihovom bi se izboru i sastavu svakako dalo polemizirati, pa poneku od njih i osporiti. Sve ne pripadaju istome poretku, neke ukazuju na tematske osobine, druge se, opet, bave specifičnim pripovjednim tehnikama itd. Ta bi se rasprava vodila na razini drukčijoj od one koja me ovdje zanima. Stoga ću se poslužiti tek nekim od ključnih Bahtinovih odrednica koje će me dovesti bliže cilju, naime smještanju Kišove “Obiteljske trilogije” u skupinu djela što bi se mogla odrediti zajedničkim nazivnikom “karnevalizirane književnosti”.

Tako menipeju karakteriziraju slobodna filozofska inspiracija i maštovitost sižea koje vode razigranoj inspiraciji i fantastici. “Najvažnija odlika menipeje kao žanra sastoji se u tome što su najsmelija i najneobuzdanija fantastika i avantura unutrašnje motivisane, opravdane i osvetljene čisto idejno-filozofskim ciljem – stvaranjem *izuzetnih situacija* radi provociranja i proveravanja filozofske ideje-reči, *istine* oličene u liku mudraca, tragaoca za tom istinom.” (176, potcrtao M.B.) Ta je slobodna fantastika organski spojena sa “*naturalizmom društvenog podzemlja*” (177, potcrtao M.B.). Menipeju karakterizira i jedan eksperimentalni vid fantastike, obilježen neobičnim izborom pripovjedačke perspektive. Ona eksperimentira i na moralno-psihološkoj razini: čovjek u njoj stupa u dijaloški odnos sam sa sobom što, nakraju, rezultira pojavom dvojnika. Osim toga, sposobna je i za asimilaciju drugih žanrova.

Prva osobina menipeje jest, po Bahtinu, povećana specifična težina elemenata smiješnoga. No to “smiješno” nema svugdje jednak kvalitet: negdje, naprimjer kod Varona, veoma je značajno, a negdje se reducira. U fusnoti Bahtin veli: “Pojava redukovanog smeha ima dosta velik značaj u svetskoj literaturi. Redukovani smeh lišen je neposrednog izraza, on ne ‘zvuči’ – da tako kažemo, već mu trag ostaje u strukturi slike i reči, naslućuje se u njoj. Parafrazirajući Gogolja, možemo govoriti o ‘smehu nevidljivom za svet’. Na takav smeh naići ćemo u delima Dostojevskog.” (176) Upravo se ta sugestivna ideja može primijeniti na čitanje “Obiteljske trilogije”, jer, bez svake sumnje, u njoj pronalazimo tragove onoga što možemo nazvati “reduciranom fantastikom”. Po analogiji sa Bahtinovom tezom, takva bi se fantastika mogla pronaći u “naborima” teksta, ona bi se dala iščitati tek iz brižljivog proučavanja pripovjednih postupaka, ili, pak, iz dešifriranja kompleksnih intertekstualnih odnosa. Upravo takva će varijanta fantastike ukloniti zamjerke što ih Renate Lachmann stavlja Bahtinovu povezivanju karnevalskog i fantastičnog. Između ova dva modusa po njoj postoji jedna temeljna razlika:

Since hypertrophy, the grotesque, exaggeration, eccentricity, uncontrollable semantic shifts, and the toppling of hierarchies and axiologies are aimed at an interaction with the existing culture (conceived of as the official), it is not primarily absence or the other with which the carnivalesque mode of writing is concerned. It rather ludistically comes to terms with the „other“, „strange“ or „foreign“,

conceptualizing it neither as a mysterious nor as a threatening force, but treating it as a mask or converting it into parodic and grotesque figurations.

The „other“ which the fantastic conceptualizes, has an ambivalent status: it appears to be extracultural/cultural; repressed/returning, it reports an absence and simultaneously insists on its presence. The fantastic as impossible, antirational and unreal cannot exist (...) independently of that world of the real, possible, rational which it seems to conceive as inescapably monosemic...The fantastic confronts culture with its oblivion. (Lachmann 1996, 289)

Ta će apstraktna tvrdnja u golemom broju slučajeva naći potvrdu. Suoči li se sa Kiševom „Obiteljskom trilogijom“, postaje razvidno da na ovaj korpus pripovjednih tekstova nije u potpunosti primjenljiva, a upravo će termin „reducirana fantastika“ pomoći u premoštavanju pretpostavljenoga jaza između karnevalizirane i fantastičke književnosti. Suština teze R. Lachmann jest da se karnevaleskno i fantastično na različit način bave drugim: prvi modus pokazuje relativnu nezainteresiranost prema tom fenomenu, dok fantastika svoju cjelokupnu suštinu pronalazi upravo u „drugome“, shvaćenom kao „tuđem“, „odsutnom“ u jednome smislu ili „potisnutom“ i „zaboravljenome“ u drugom. Taj drugi smisao ukazuje na njezinu ukorijenjenost u psihi, što će postati vidljivo uzmu li se u obzir specifične uloge koje u njezinoj realizaciji igraju snovi, psihotička ili neurotička stanja. Rosemary Jackson se u studiji *Fantasy* dobrim dijelom poziva na te, psihološke, elemente, proglašavajući samu fantastiku literaturom jedne subverzije. No, i to će nas približiti još jedan korak Kiševoj „nevidljivoj“ fantastici, jedna od njezinih ključnih teza jest da

an understanding of the subversive function of fantastic literature emerges from *structuralist* rather than from merely *thematic* readings of the text ... Many fantasies from the late eighteenth century onwards attempt to undermine dominant philosophical and epistemological orders. They subvert and interrogate nominal unities of time, space and character, as well as questioning the possibilities, or honesty of fictional re-presentation of those unities ... The fantastic moves towards a dismantling of the ‚real‘, most particularly of the concept of ‚character‘ and its ideological assumptions, mocking and parodying a blind faith in psychological coherence and in the value of sublimation as a ‚civilizing‘ activity. (1981, 175-6)

I doista, promatra li se pozornije, u „Obiteljskoj trilogiji“ neće se pronaći nijedan izravni tematski zahvat u područje natprirodnoga.<sup>81</sup> Usporede li se teze Bahtina i Jacksonove mjesto njihova presjecišta bit će uloga lika. Po Bahtinu nenormalna psihološka stanja čovjeka nemaju tematski, već formalno-žanrovski karakter. „Snovi, maštanja, bezumlje narušavaju epski i tragični integritet čoveka i njegove sudbine: u njemu se otvaraju mogućnosti drugog čoveka i drugog života, on gubi svoju završenost i jednoznačnost, on prestaje da se poklapa sa samim sobom.“ (Bahtin 1967, 179). Objedinjujući ideje Bahtina i Jacksonove doći će se do narušavanja uloge lika na dva zajednička plana: prvo na kulturalno-povijesnom (podrivanjem filozofsko-epistemološkog poretka), a potom na psihološkom (uvođenjem ludila, snova,

---

<sup>81</sup> Mali izuzetak čini bezrazložno, ničim izazvano, rušenje novosadske kuće u kojoj su u *Peščaniku* stanovali Samovi. Neuvjerljivo, racionalizirajuće objašnjenje što ga daje otac E.S. (kuću su dugotrajnim grickanjem u temeljima narušili i tako srušili pacovi), više je ponuđeno čitatelju, od strane pripovjedača, kako bi ga uvjerilo u duševnu poremećenost glavnog junaka, negoli da objasni samu pojavu.

skandala i ekscentričnosti, upitanosti nad samim sobom). To objedinjavanje rezultirat će jednim likom koji je, takorekuć, karnevaliziran fantastikom, a teško je zamisliti idealniji primjer takvoga lika od Eduarda Sama, zanesenog oca iz “Obiteljske trilogije”. On otvara procjepe kroz koje se fantastika “krijumčari” u poetične prostore Kiševe proze.

U *Bašti, pepelu* prikazana su dva fantasta – otac, Eduard Sam, i sin, Andi. Dok je jedan, sin, fantasta “iz druge ruke” koji maštom i intenzivnom lektinom prodire u druge svjetove, otac je i fanatik:

Jer ja sam bio nasledio od svog oca sklonost ka nerealnom: živeo sam, kao i on, na mesecu. Samo on je bio još i fanatik – verovao je u mogućnost ostvarenja svojih fantazija i borio se za njih vatreno. Ja sam pak ležao u pojati gospodina Molnara, kod koga sam čuvao krave, ležao sam na mirišljavom, tek pokupljenom senu i čulima doživljavao srednji vek. Zveckanje oklopa, miris ljiljana i polunagih robinja – uticaj literature. (Kiš 1972, 105)

Njih dvojica predstavljaju “drugo” na dvije različite razine. Andreas Sam je lik determiniran svojom maštolikom prirodom koja je isprva definirana njegovom mladošću<sup>82</sup> i koja će se, kasnije, pretvoriti u pjesnički talent što će iskaz pronaći u pisanju lirike. On iz toga stanja rascijepljene dvostrukosti ne može izići neoštećen, sačuvati svoju jedinstvenost, te samim tim ni konzistentan individualni identitet. Cijeli taj kompleks onda rezultira specifičnom “dvojničkom” pripovjednom strukturom sugeriranom u stalnoj izmjeni narativne perspektive, stalnom prebacivanju motrišta s pripovjedača-djeteta na pripovjedača-spisatelja.<sup>83</sup> Eduard Sam je s druge strane maštar koji vjeruje da se njegove fantazije mogu realizirati na stvarnosnoj osnovi. Upravo ga takvo razmišljanje čini višestruko opasnim – i za okoliš i za sebe sama. On postaje “drugi izvana” (Lachmann 1996, 291-2), onaj koji je došao u tuđu sredinu kako bi joj, poput kakva proroka, nametnuo svoja filozofska i religiozna stajališta. Ta ga sredina prepoznaje kao tuđinca i pripisuje mu dvostruku ulogu: čarobnjaka i antikrista (stajalište što ga zastupa neprosvijećena masa) i protivnika režima i stranoga špijuna (stajalište represivnog državnog aparata). Jedino moguće razrješenje koje nastupa iz napetosti prouzročene susretom dva međusobno tuđa entiteta jest očev nestanak. On napušta obitelj, prvo privremeno (odlazak u geto koji još uvijek ostavlja mogućnost posjete, viđenja, a samim tim i nade u povratak), a potom i definitivno (transportom u koncentracioni logor). Pripovijest se o njemu paradoksalno počinje razvijati tek s trenutkom njegovoga fizičkog nestanka iz glavnog pripovjednog toka tomana. Informacije tek tada poprimaju karakter objektivnoga izvješća, što omogućuje i rekonstrukciju njegove prošlosti. Cijeli je taj pripovjedni segment uveden odjeljkom koji za svoj središnji motiv uzima nerealnost egzistencije Eduarda Sama:

---

<sup>82</sup> Ne treba zaboraviti da je *Bašta, pepeo* roman u cijelosti ispričovijedan iz dječje perspektive, uobičajen postupak ako se u pripovjedni tekst žele unijeti elementi kojima će se provesti odučavanje predočenoga svijeta.

Tako, sasvim neočekivano i nepredviđeno, ova istorija, ova skaska, postaje sve više istorija mog oca, istorija genijalnog Eduarda Sama. Njegovo odsustvo, njegovo mesečarstvo, njegovo misionarstvo, sve pojmovi lišeni zemnog i, ako hoćete, pripovedačkog konteksta, materija krhka poput snova, obeležena pre svega svojim primordijalnim negativnim svojstvima, sve to postaje neko gusto, teško tkanje, materija sasvim nepoznate specifične težine. Pred njom padaju u zasenak sebične istorije, one o mojoj majci, o mojoj sestri i o meni samom, istorije godišnjih doba i pejzaža. Sve te priče obeležene zemnim znacima i određenog povesnog konteksta postaju drugostepene, kao istorijske činjenice za čiju sudbinu više ne brinemo: zabeležićemo ih bez žurbe, u bilo kom trenutku.

To što nas muči i što nam ne da da se predamo blaženom beleženju činjenica jeste ta mutna povest o mom ocu, satkana od samih irealija. Ovu reč ne treba shvatiti pogrešno: moj je otac prisutniji od svakoga i od svega što me u to vreme okružuje, no on se vešto skriva pod jednom od svojih mnogobrojnih maski, menjajući uloge sa nečuvenom spretnošću, prikriva svoje pravo lice, služi se najperfidnijom mimikrijom. Svejedno. Pokušajmo da ga demaskiramo, da ga demistifikujemo, jer i inače se povest o mom ocu polako i neminovno bliži svom svršetku. (1972 110)

Zamašna koncentracija pojmova vezanih za fantastičnu književnost u ovome odjeljku započinje već prvom rečenicom. Povijest Eduarda Sama terminološki se izjednačuje skaskom koju *Rečnik književnih termina* sinonimizira sa etiološkom pričom ili predanjem. Ta je vrst narodne proze definirana kao “obično sažeta, uopštena, bezlična, jednoepizodična kazivanja bez oznake vremena i mesta događanja radnje, ali sa izvesnom, većinom naglašenom pretenzijom na starinu ... U svome kratkom tumačenju nalaze ubedljiv, živopisan, uzbudljiv uzrok za nastanak nove pojave, bića, osobine.” (194) Ta predanja lako prerastaju, dodavanjem novih elemenata, u veće cjeline, poput legendi. Pripovjedač, dakle, ukazuje na strukturalnu ukorijenjenost elemenata tradicionalne fantastike u svoj roman, time ispunjavajući zajednički uvjet što ga postavljaju Bahtin i Rosemary Jackson.

Do izražaja dolaze i tematski elementi. Životna priča Eduarda Sama, mistika i mjesečara, kontrastirana je običnim ovozemaljskim pričama majke, sestre i Andija. Te su priče jasno određene standardnim odlikama romaneskne kronologije poput ponavljanja pejzaža ili ravnomjernog smjenjivanja godišnjih doba. Njihova je svakodnevnost toliko neinteresantna da ih se može ispričati bez ikakve žurbe, ovlaš, ne obraćajući pažnju na točni trenutak njihova pojavljivanja. Ta se ritmizirana slika okoliša u koji su smješteni preostali članovi obitelji uvijek iznova narušava očevim eksorbitantnim upadima u njegovu konvencionalnu ustaljenost. Svojom zatvorenošću u nerealni svijet, svijet mašte, karnevalskoga prerusavanja i stalnoga mijenjanja maski on na zatvorenu površinu obiteljskoga mira projicira sliku jedne alternativne zbilje. Stoga i pripovjedačev, isprva najavljen a potom neostvaren, pokušaj njegova demistificiranja i demaskiranja svjedoči o nemogućnosti približavanja Eduarda Sama svakodnevnom svijetu “normalnih” briga. Samo se besprimjernoj disciplini Kiševa pripovjedačkog umijeća može zahvaliti što u ovakvim trenucima ne dolazi do vatrometa fantazma i nekontroliranog prodora fantastike u kojemu bi se Eduard Sam pojavio kao čarobnjak što leti kroz zrak, baca vatru iz čarobnoga štapića ili se

---

<sup>83</sup> O tome opširnije u Delić 1997, 147ff.

transformira u neko biće iz drugoga svijeta. Ovako kanonizirana fantastika ostaje izvan romana i ustupa mjesto – primjerenijoj – reduciranoj. Kako, dakle, izgleda Eduard Sam? U kojim je pripovjednim elementima njegova suština najzornije predočena? Na ta pitanja najtočniji odgovor mogu dati prva dva dijela trilogije, *Bašta, pepeo i Rani jadi. Peščanik*, zasada, valja ostaviti po strani. On je u potpunosti posvećen Eduardu Samu, kojega dodatno anonimizira obilježujući ga tek inicijalima, E.S., dok su dva ranija djela očiglednije strukturirana na binarnome principu, neizostavnom u procesu tematiziranja dominantnoga odnosa između tuđeg i vlastitog. Ti su binarizmi definirani na raznolikim stratifikacijama, krećući se od obiteljskih (otac/sin, muž/žena), preko antropoloških (čovjek/okoliš), do umjetničkih (usmenost/pismenost, poezija/proza) i socijalnih (individua/kolektiv).

*Bašta, pepeo i Rani jadi* veoma često pripovijedaju iste priče, ali ih pripovijedaju iz različite perspektive i s različitim akcentima. Dok roman uglavnom pokušava razotkriti intelektualnu ili duhovnu narav Eduarda Sama, zbirka pripovjedaka se prema svome glavnom junaku postavlja na jedan tjelesniji način. Ona ga denotira olfaktorno (mirisi koji stalno prate i pripovjedača i oca), pomoću predmeta (poput štapa, šešira ili naočala). Sav se taj svijet predmetnosti nameće u prvi plan<sup>84</sup> kako bi se istaknula dječija nesigurnost, nemogućnost kontempliranja složena očevoga duhovnog svijeta. Sljedeći način denotiranja jest stavljanje oca u neobične položaje i situacije (virenje kroz ključaonicu, razgovori sam sa sobom, neobjašnjivi ispadi nasilja), koji obilježavaju njegovu fantazmagoričnu figuru te tako narušavaju princip *imitatia*. Roman se, s druge strane, bavi metafikcionalnim prikazima djela Eduarda Sama, prije svega famoznog *Reda vožnje autobuskog, broskog, železničkog i avionskog saobraćaja*, ali i tumačenjem i predočavanjem onoga što bi se moglo nazvati njegovom “usmenom zaostavštinom” – raznoraznih kavanskih traktata, govora sročanih i držanih pred polusvijetom ili pak, kao u čuvenoj sceni u šumi, pred gomilom spremnom na linč. To različito osvjetljavanje istih događaja približava Kiša skupini spisatelja koje Kathryn Hume definira na sljedeći način: „Writers recognize that they lack answers to our problems, but they go over and over the question, checking out possibilities, looking at our fictional tools and techniques.“ (1984, 45)<sup>85</sup>

Nekoliko će primjera jasno ukazati na dva različita, a ipak komplementarna, načina predočavanja Eduarda Sama:

Odjednom, sa zapada, izranja iz trava moj otac, zamahujući visoko svojim štapom, i zastaje na samoj ivici utabanog polja, tamo gde je bio šator sa majmunima. Sagnuvši se, on počinje svojim strogim i znalačkim pogledom da ispituje na cveću pogubni učinak jeseni. Onda mu se pogled zaustavlja na

<sup>84</sup> Predmeti nisu odsutni ni u *Bašti, pepelu*, ali u njemu njihova uloga nije toliko značajna kao u *Ranim jadima*. Usp. i Delić 1997, 166f.

<sup>85</sup> U tu skupinu spisatelja, što je znakovito za Kiša, ona svrstava i J. L. Borgesa (osim njega i Johna Bartha, Donalda Barthelmia i Sorrentina).

parčetu zgužvane hartije koja sasvim štrči iz ove botanike i odudara svojim bledim mrtvilom od bujne živosti jesenjeg zelenila. Prvo je dodirnu šiljkom svog štapa, kao što ptica dodiruje kljunom nepoznat plod, zatim se sagnu i raširi je, pa onako kratkovid, ne dižući je sa zemlje, poče da sriče iz nje gotska slova. Bila je to stranica istrgnuta iz nekog nemačkog kuvara...I, zadovoljan zbog te male osvete, on se uspravlja, zatim jednim pokretom mačevaoca nabada tu stranicu na šiljak svoga štapa, kako bi još neko vreme mogao da je ima uza se, kao podsetnik. Onda ponovo zakorači u visoke trave, stiskajući pod pazuhom svoj herbarijum (HERBARIUM PANNONIENSIS) u kojemu su ležali, kao skupocene marke, presovani cvetovi i uzorci livadskog bilja: krasuljka, bogorodičine trave, žalfije, šafrana, *Gypsophila peniculate*... (Kiš 1990, 41-2)

U ovome se odjeljku čitatelj upoznaje sa jednim od očevih zaštitnih znakova, njegovim štapom. Pripovjedač oca na scenu uvodi naglo, bez pripreme, indicirajući tu naglost prilogom za vrijeme "odjednom". Pred nama počiva jesenja livada čiji mir iznenadno remeti pojava Eduarda Sama. Prezent donosi ubrzanje ritma još jače naglašeno koncentracijom kinetičkih glagola od kojih dominira "zamahivati". Štap je dodatno istaknut silovitošću pokreta. Taj predmet jedno je od emblemskih obilježja glavnoga junaka. Njegovu pažnju privlači objekt koji leži odbačen na travi. Riječ je o listu papira. Kontakt toga lista i Eduarda Sama uspostavlja se posredno, uz pomoć štapa, koji kao da testira papir, poput kakva nijemog prosuditelja na kojemu je da procijeni može li isječak iz staroga njemačkog kuhara postati Samovo vlasništvo. On se pokazuje nedostojan toga (recept koji se nalazi na njemu ne zadovoljava kulinarske standarde, a osim toga je i zamazan ljudskim izmetom). Sam još jednom koristi štap, točnije njegov šiljak, kako bi potvrdio i svoju osobnu presudu o nedostojnosti kuhara, a potom nestaje, noseći pod rukom svezak čija je vrijednost jasna i višestruko potvrđena – herbarij.

Oca pripovjedačevim očima posljednji puta vidimo u pripovijesti *Vjerenici*: „Kada je otvorio oči, video je kako njegov otac, onako visok, sa štapom u ruci, sa svojim tvrdim crnim šešikom, zaostaje za kolima i kako se ocrta na purpurnom horizontu.“ (Isto 50) Poslije toga pojavljuje se tek kao prikaza iz dječakovih uspomena, kao u pripovijesti *Čovek koji je dolazio izdaleka*: „Dok se on umivao (...), pitao sam ga da nije, možda, usput sreo negde mog oca. Jer kada čovek dolazi iz daleka, sigurno sretne usput mnogo sveta. Rekao sam mu da je moj otac visok, pomalo pogrbljen, da nosi crni šešir sa tvrdim obodom, naočari sa gvozdenim okvirom i štap sa šiljkom.“ (85) I malo dalje: „Kada je otišao od kuće“, rekoh, „imao je na sebi gerok i tamne pantalone sa svetlim štraftama. Kosu je češljao po sredini i imao je visoki okovratnik od kaučuka.“ (86) Ono što je dječja svijest sposobna sagledati jest vanjština, ali unatoč takvu ograničenju, uz njezinu je pomoć moguće steći uvide koji svijetu odraslih ostaju uskraćeni. Prije svega mislim na uspostavljanje gotovo razumskih (ili racionalnih) veza između predmeta i spajanje žive i nežive prirode u jedan zajednički, isprepleteni svijet koji će moći posredovati i fantastiku tamo gdje je, na prvi pogled, nema.

Promjenom se perspektive u određenim pripovijetkama iz *Ranih jada* mijenja i predočavanje lika Eduarda Sama. Dvije koje čine sponu između svijeta te zbirke i *Bašte, pepela*, a donekle i *Peščanika*, jesu *Igra* i *Iz baršunastog albuma*. Dok je prva vezana za *Peščanik* postupkom što ga Jovan Delić vezuje s filmskim,<sup>86</sup> druga uspostavlja dijalog sa *Baštom, pepelom* na dvije razine: prikazom očeve ostavštine i zlonamjernim i zloradim opisom njegova kraja, danim iz perspektive strine Rebeke. Ona pokušava razoriti herojsku očevu sliku što ju je dječak izgradio u svojim maštanjima, no u tome tek djelimično uspijeva. Depatetizacija možda ima efekt na mališana, ali onaj koji prenosi tu priču jest zreli pripovjedač, sposoban da shvati njezinu surovost i u mreži sjećanja obogaćenoj spoznajom o besprimjernosti genocida pronade simboliku očeva tragičnog završetka:

Zacelo beše naslutio značenje opake igre u koju ga behu uvukli, i kad su ga stavili na levu stranu, među žene i decu, među bolesne i nesposobne za rad – (jer on je bio sve to istovremeno, veliki bolesnik i histerična žena, žena bremenita od neke večne i lažne gravidnosti kao od nekog golemog tumora, a bio je i dete, veliko dete svoga doba i svoga plemena, kao što je bio i nesposoban za rad, za svaki rad, fizički i umni podjednako jer se krivulja njegove genijalnosti i njegove aktivnosti opasno izvijala i dospevala tako, u svojoj kružnoj putanji, do polazne tačke, do apsolutne nule, do svoje potpune negacije) – na levu stranu, dakle, od Boga i od života, on je za trenutak, ali samo za trenutak, bez sumnje pomislio da je to njegova podvala, njegov smisao za humor, njegovo snalaženje u komplikovanim životnim situacijama, no odmah zatim mora da je osetio, svojim crevima i svojom ludom glavom, da je stao na stranu smrti dobrovoljno, glupavo, da su mu, dakle, podvalili kao detetu... (Kiš 1990, 89-90)

Tako Eduard Sam pravi još jednu, posljednju, grešku. Budući ubijeden u vlastitu nemoć, odlučuje se svrstati skupa sa ženama i djecom. Ženama pripada zato što je bremenit,<sup>87</sup> a djeci svojom prirodom; mješavinom maštovitosti i razigranosti, ali i neke čudne, ničim izazvane, zlobe i želje da drugima (osobito svojim bližnjim) naškodi. Izbor lijeve strane tako Eduarda Sama još jednom definiira kao gubitnika, onoga koji ne može pronaći pravu mjeru između svoje genijalnosti i svoje ljudskosti, svoje maštovitosti i prizemnosti koja je svima, u mračnim vremenima, potrebna za preživljavanje. Njegov je udes tako predestiniran, kako na individualnoj, tako i na kolektivnoj (civilizacijskoj) – Židovstvom i Holokaustom – razini, a njegov lik u sebi spaja karnevalizirano i tragičko osjećanje života.<sup>88</sup> Da bi se taj paradoksalni

---

<sup>86</sup> Riječ je o stanovitoj impersonalnosti pogleda koja se uspostavlja neidentificiranjem promatrača, usp. Delić, 83ff.

<sup>87</sup> *Rani jadi* nisu toliko precizni u definiranju njegove femininosti i trudnoće. *Peščanik* ih određuje dvostruko: u njemu E.S. menstruira, a ta središnja fiziološka odrednica ženstvenosti povezana je sa njegovim židovstvom. Trudnoća je, pak, denotirana smrću: „Što se tiče ovog pisma (gospodo), gospodin koji vam ga je pisao (znamo, to zvuči vrlo čudno), taj gospodin je u drugom stanju! Analiza njegove mokraće to jasno kazuje ... On je bremenit, gospodo. U njemu je seme smrti.“ (Kiš 1983, 66)

<sup>88</sup> Dominick LaCapra je, povezujući „negativno uzvišeno“ i karnevaleskno, osobito u scenama žrtvovanja, uspio pokazati da se i u činovima koji su pratili holkaust, sa strane počinitelja, mogli pronaći elementi karnevalesknog oblikovanja zbilje. „The carnivalesque (which, contrary to Bakhtin’s utopian and idealized populism, may at times involve scapegoating and sacrificial elements) is related to an immanent, possibly spectacularized or secularized sacred. Moreover, in becoming desublimated or immanent the sublime may turn into grotesque, and carnivalesque is bound up with an aesthetic of grotesque rather than the sublime ... what would seem most prominent in the Nazi phenomenon is the role of an immanent or desublimated sublime related to a certain kind



spoj rasvijetlio i iz perspektive “odrasloga pripovjedača” “Obiteljske trilogije” potrebno je još se jednom vratiti na *Baštu, pepeo*.

Središte oko kojega se okreće njezina romaneskna konstrukcija jest već spomenuti “Red vožnje”.<sup>89</sup> Već prvi pogled na svojstva tog nedovršenog (nedovršivog) teksta Eduarda Sama razotkriva ga kao logofantazam. U njemu se doista mogu pronaći svi zahtjevi što ih je Renate Lachmann postavila u svojoj definiciji: prije svega “konstrukciju kompleksnih spoznajnih alternativa”, ali, i kao Kišov dodatak, jedan svijet alternativnoga znanja što se razvio iz fusnota, bilježaka i opaski na marginama teksta, koji upravo iz tih marginaliziranih, doslovce na rub potisnutih mjesta, crpi svoju kompleksnost. Ona postaju izvorišta iz kojih će autor snabdijevati prvobitnu glavninu teksta, da bi kasnije tu glavninu doslovce progutala i sama postala središnjica – jedan put zamjene racionalno objašnjivoga i do perfekcionizma uređenoga teksta čiji je cilj što točnije i neposrednije prenošenje što je većeg mogućnog broja informacija (tradicionalni Red vožnje) djelom koje će na kaotičan način objediniti cjelokupno znanje o svijetu, stvoriti novi žanr: dokument kao fantazam.

Beleške na dnu stranice ili ideografski znaci u vidu krsta, polumeseca ili šestokrake zvezde zamenjeni su čitavim stranicama sitno pisanog rukopisa, skraćenicice su se pretvorile u zaglavlja, zaglavlja u glave, i uskoro je prvobitna ideja kombinovanog konduktera i bedekera postala samo mala, provokatorska oplodna ćelija koja se delila, kao kakav primitivni organizam, u geometrijskoj progresiji, tako da je na kraju od onoga što je bio *Red vožnje autobuskog, brodskog, železničkog i avionskog saobraćaja* ostala samo sasušena čahura, ideografski znak, velika zagrada i skraćenica, a podtekst, marginalije i fusnote upili su u sebe tu sitnu, utilitarnu i nestabilnu konstrukciju koja je stajala skoro nevidljiva i sasvim sporedna na šarenoj mapi sveta suštinâ, i ta je izmišljena i apstraktna pratema predstavljala samo tanke linije podnevakâ i uporednika na ovoj golemoj konstrukciji od nekih osamsto stranica bez proreda. (Kiš 1972, 44)

Tim je tekstom Eduard Sam definiran u svoj svojoj duhovnosti, genijalnosti ograničenoj ludilom, dokumentiranom na znanstvenoj razini, lječničkim izvješćima, ali njegova potpunost doživjet će se tek usporedi li se oštri kontrast uspostavljen između te silovite duševne snage i tjelesne slabosti koja ga vodi u pravcu karnevalizacije. Jer, ta je slabost definirana upravo njegovom inkontinencijom. Bezbrojne su situacije u kojima nadareni govornik i kavanski mislilac podliježe nekontroliranom lučenju izmeta, i u kojima se (poput već spominjane scene u šumi) pobjeda nad vlastitim crijevima pokazuje kao jedan od najvećih životnih trijumfa. Promotren u ovakvoj višestrukoj perspektivi, kao nedovršeno djelo svoga genijalnog tvorca, ali i kao o njemu neovisan entitet koji nastaje gotovo samovoljno iz nekontroliranoga materijala, “Red vožnje” može se doista čitati kao logofantazam. No on još uvijek ne predstavlja onaj posljednji, radikalni čin poništavanja kulturalnog pamćenja (što kao djelo

---

of carnivalization as well as to sacrificialism, regenerative violence, and victimization or scapegoating.” (LaCapra 1998, 32-3) U tom je slučaju karnevalizirani Eduard Sam ogledalna slika svojih zlotvora.

<sup>89</sup> O simboličkim Samova nedovršena remek-djela, osobito o njegovoj vezi s Kabalom, iscrpno je pisao Delić (1997, 173ff.)

Euarda Sama zasigurno ne može ni biti), dakle apsolutni tekst neofantastike ispisan na borhesovskom tragu. Kiš još uvijek nije u položaju u kojemu može razviti razarajuću snagu svoje “reducirane fantastike”. *Bašta, pepeo* i *Rani jadi* još uvijek se nalaze u plodotvornom dijalogu sa tradicijom, ne težeći njezinu potpunome negiranju. Taj dijalog na različitim razinama vode Otac i Sin, a manifestacije fantastike prikrivene u tekstovima bit će moguće prepoznati u inkorporiranju stanovitih tradicionalnih modusa njezina pojavljivanja u povijesti književnosti. Stoga ću, prije negoli se pozabavim *Peščanikom*, ukratko razmotriti njihovu ukorijenjenost u dvjema različitim kulturama što ih obilježuju ta dva književna lika.

Kulturalna figura s kojom se Eduard Sam poistovjećuje jest jedan od središnjih likova kršćanske fantastike – lutajući Židov, Ahasver. Po Jollesu je priča o Ahasveru kvintesencija antilegende: „Wie in dem Heiligen die tätige Tugend heilbringende Macht wird, so wird in dem ewigen Juden das strafbare Unrecht unheilbringende Macht; natürlich keine Macht, um die man ihn anruft, oder auch keine Macht, die er wie der Heilige gewährt, aber doch eine Macht: wo er erscheint, da kommen Pest, Krieg und Unheil“ (Jolles, 1982, 52-3). Ahasvera se istovremeno može promatrati i kao onoga koji Krista odbacuje zato što se razočarao u njegovu vjeru, u neispunjena obećanja i neiskorištene mogućnosti. Tada je on, po formulaciji Manfreda Franka, “negativni vjernik”. Frank ukazuje i na njegovu revolucionarnu i emancipatorsku prirodu. (1995, 72f.) Za kršćane je on dvostruko opasan: kao donositelj nesreće, ali i kao odlagatelj konačnoga spasiteljeva dolaska:

Mit jedem Tag, den der Jude länger zu irren hat, ist auch der Tag *aufgeschoben*, auf den der Christ seine Hoffnung setzt. Sollte etwa Ahasver ewig zu wandern verurteilt sein? So wäre ja auch für den Christen das Ausbleiben der Wiederkunft Christi ausgemacht, so vereinigten sich die Irrfahrten des Ahasverus und des christlichen Pilgers. (76)

Svojega junaka Kiš dvostruko ahasverski kodira. U *Ranim jadima* otac se Eduarda Sama zove Maks Ahašveroš, trgovac je guščijim perjem, a u elementima nevine dječje igre svoga sina Sam pronalazi njegove karakteristične crte:

Moram pokazati Mariji Maksa Ahašveroša, trgovca guščijim perjem. Nije znao zašto, ali je imao potrebu da je vredi. A ovo će je uvrediti, mislio je zadovoljno. Treba da joj pokažem kako teku ponornice krvi. Kako Andreas nije zapravo njen Plavi Dečko (kako ona misli), nego njegova krv, unuk Maksa Lutajućeg. (Kiš 1990, 21-2)

U tome se odjeljku pregnantno određuje jedna od središnjih tema “Obiteljske trilogije”: borba majke i oca za sinovljevu naklonost i ljubav, borba što se vodi svim mogućim sredstvima, a najviše posredovanjem memorabilija iz kulturalnoga kruga njezinih aktera. Tako je očevu naglašenu židovstvu suprotstavljeno majčino naviješteno kršćanstvo. Prvo je ahasverovsko određenje, dakle, vezano za podrijetlo, valja ga interpretirati u plemenskome ključu, krećući se k tajnama što ih krije mitologija kolektivno nesvjesnoga i k njezinoj ulozi u determiniranju kolektivnoga identiteta.

Drugo se, pak, kodiranje proteže na naglašenijoj simboličkoj razini. Ono karakterizira pripovjedni tok *Bašte, pepela*, u kojemu je Eduard Sam prikazan kao paradigmatička ahasverska figura:

Jer moj otac je u to vreme radio na trećem ili četvrtom izdanju jedne od svojih svakako najpoetičnijih knjiga, na svojim putopisima, na u to vreme čuvenom *Kondukeru autobuskog, brodskog, železničkog i avionskog saobraćaja*. Zavijen plavim dimom svoje simfonije, zakrvavljenih očiju, nervozan i pripit, genije putovanja, Ahasver, on je ličio na pesnika koji izgara u stvaralačkom zanosu. (Kiš 1972, 19)

Ta se paradigma ocrtava na fonu romantičarske herojske ličnosti, kako je označava Frank, čije su osnovne odlike nemir, žudnja za pokretom. Tako protumačen lik je odijeljen od izvorne biblijske anti-legende. Sljedeći citat još više plauzibilizira ovakvu interpretaciju: “Činjenica da se pojavio ahasverski u kraju svoga detinjstva, odakle je pobjegao davno, vođen nekom velikom vizijom, govorila mu je o neminovnosti sudbine, dokazivala mu je da je upao u neki *circulus vitiosus* iz kojeg nema izlaza: lûk njegove životne avanture zatvarao se kao zamka.“ (Isto, 56) Ako je u prvom citatu Ahasver još uvijek pomenut ponešto modificiranom osobnom imenicom, pisan velikim početnim slovom, ovoga se puta njegovo prisustvo konotira prisvojnim pridjevom, na početku je riječi postavljeno, dakle, malo slovo, te se time upućuje na općenitost iskustva Eduarda Sama, na njegovu povezanost – ne kao u prvom slučaju sa plemenom - s jednom skupinom književnih junaka koju odlikuje dvostruka kulturalna obilježnost: pobuna i prokletstvo.<sup>90</sup> Upravo u takvim momentima moguće je tražiti ukorijenjenost Eduarda Sama u tradiciju fantastičke književnosti. On je svoje mjesto u toj tradiciji pronašao u intertekstualnom ispreplitanju motivacijskih faktora koji ga definitivno izdižu iznad primarne tekstualne razine koja bi se mogla obilježiti kao poetsko-realistička.

Nasuprot Samu smješten je njegov sin Andreas: “ja”-pripovjedač *Bašte, pepela* i središnja svijest *Ranih jada*. Rascijepjenost odnosa oca i sina Eduard Sam izrijekom formulira:

Ti nikad nisi imao razumevanja za svog oca...Ti počinješ, na neki meni sasvim neshvatljiv način, da sudiš o svom ocu na osnovu nekih spoljnih, sasvim beznačajnih i netipičnih činjenica, na osnovu nekih mojih trenutnih postupaka vođenih zahtevima višeg reda, uslovljenih dubljim, tebi neshvatljivim razlozima. (1972, 112)

Stoga je njegovu vezu s fantastikom neusporedivo teže locirati. Otac ga određuje kao zdravorazumskog rezonera kojemu je svijet fantazije stran. Budući da Andi sam sebe definira kao sanjara (doduše, njegovi snovi potječu od djetinjatosti, ne od ludila), ta odrednica legitimira njihovo razotkrivanje. A oni se mogu tražiti tek u intertekstualnim odnosima. Sin je

<sup>90</sup> Na prvi se pogled smještanje Ahasvera u tu skupinu može učiniti samovoljnim. Ostale romantičarske heroje (Prometeja ili Fausta) odlikuje čin volje prilikom prestupanja. Jerusalemski obučar je, naprotiv, tek onaj koji je s praga otjerao onoga što moli – čin dakle kojega se teško može nazvati herojskim. Ono što je u njemu romantičarsko jest, vjerojatno, odbacivanje autoriteta, ali dvojbena je skrivena u činjenici da Isus u trenutku

pasionirani čitatelj pustolovnih romana u kojima često, sanjareći, na sebe preuzima ulogu viteza spasitelja, što ga vezuje sa svijetom srednjovjekovnih romansi.<sup>91</sup> No ta povezanost svoju suštinu pronalazi tek u središnjem činu njegova odrastanja – potrazi za ocem. Motiv potrage jest jedan od glavnih motiva fantastičke književnosti. U njemu fantastika, povezujući se hibridno sa detektivskim romanom, stječe bitno strukturalno određenje. Po strani treba ostaviti smione tvrdnje, koje zapravo nisu ništa drugo do prikrivena opća mjesta, po kojima je bazična struktura svakoga pripovjednog teksta potraga. Prezet ću usko, a vjerujem i ispravno, značenje koje tom pojmu pridaje Christine Brooke-Rose, a u vezi s *Gospodarem prstenova* J.R.R. Tolkiena. „It is a heroic quest, and thus akin to both the heroic period (*Odissey*) and to the fairy-tale in which the hero goes on an explicit adventure (to kill a dragon, rescue a princess, bring back a treasure or a rare or impossible object), and encounters incarnated adjuvants and opposants.“ (1981, 235)

Kišev junak doživljava svoje potrage upravo kroz lektiru takvih mitskih, herojskih ili bajkolikih pripovijesti. Budući maštovit, on iščitane tekstove prerađuje u snovima (ili u snovima na javi), postavljajući sebe u uloge heroja, spasitelja ili tražitelja. On sam postaje fiktivni junak smješten u mikro-tekstove koji su rasuti svuda po *Bašti*, *pepelu* i *Ranim jadima*. Radi li se o slikama sa švedskog dvora ili pričama sa Divljega Zapada, svejedno, on je uvijek taj čijom će se zaslugom avantura sretno završiti. Nestanak oca, međutim, pruža mu istinski predmet potrage, a on je sprovodi u okviru svojih skromnih mogućnosti: raspitivanjem (kao u priči *Čovek koji je dolazio izdaleka*), zagledanjem u naizgled poznata lica u kavanama ili na ulicama. Cjelokupna je potraga slaboga intenziteta (toliko različita od maštolikih potraga proizvedenih čitanjem ili sanjarenjem), u njoj jedva da će se nešto zbiti, ali joj snagu pridaje nevjerica u očevu smrt, sigurnost da je on preživio logore uništenja i da se, poput kakva romantičnog junaka, krije u svijetu, promijenjenoga identiteta, ali uvijek istoga duha:

Ali ukoliko se on više sklanjao od mene, ja sam utoliko više nastojao da ga pronađem i demistifikujem, čvrsto uveren da ću u tome jednom uspeti ili da ću ga bar obeshabriti u njegovim provokacijama. Jer da je moj otac pristao da se lepo povuče iz sveta, da se pomiri sa smrću i da se konačno opredeli za jedan od svetova, za jednu od država i za jednu porodicu, ja od svega toga ne bih pravio problem. No on je jednako terao svoj prkos prema svetu, nije hteo da se pomiri sa starošću i sa smrću, nego je uzeo na sebe oblik Ahašveroša i, odeven najčešće u nemačkog turistu, dolazio je da provocira moju radoznalost, da me muči u snovima, da me opominje na svoje prisustvo. Ukoliko je hteo da nam dokaže da nije mrtav, uprkos svemu, to jest uprkos svetu, koji je tobože priželjkivao njegovu smrt, e pa, lepo, ja mu verujem. I zašto, dakle, ta njegova želja da po svaku cenu dezavuiše moju strinu Rebeku i njene izjave da je on zaglavio u nekom logoru smrti, tobože nesposoban za besmrtnost. (1972, S. 134-5)

---

odbacivanja jedva da je predstavljao vlast; bio je više onaj koga vlast progoni. S druge strane, neosporna je njegova valjanost kao moralnog autoriteta.

<sup>91</sup> Drugo je pitanje, u koliko se mjeri na toj foliji mogu odčitati elementi recepcije *Don Quixotea* i Cervantesovog parodiranja romansi.

Junak je tako suočen sa nepobitnom i surovom istinom; potraga iz snova uvijek je, makar i potencijalno, mogla rezultirati uspjehom, makoliko bila fantastična, i tu se krije sav paradoksalni odnos između dvaju žanrova, njome se stiže do određenog cilja i time se razara Todorovljeva neizvjesnost fantastike. Ta druga potraga, koja bar donekle svoj cilj motivira realnim stanjem (nevjerica u očevu smrt, mogućnost čudesnoga spasenja) ne može se uspješno završiti. Njezin neuspjeh indiciran je predmetom potrage – junaka za Ahasverom, a on je, po definiciji, neuhvatljiv budući definiran vječitim kretanjem. Tako će Kiš heretično objediniti motiv potrage za Svetim gralom (jedan skup legendi označen eminentno kršćanskom simbolikom) i motiv vječitoga Židova koji je na svoje lutanje osuđen upravo zbog odbijanja pomoći osuđenome Isusu.<sup>92</sup> Time se pokazuje da je izbor čitateljeve ili junakove nedoumice (*hesitation*), što ga je Todorov učinio središnjim obilježjem fantastičkih tekstova zapravo obsoletno, da je primjenjivo tek na jedan, strogo vremenski ograničen period, ali da se proizvodnja fantazma može nesmetano provoditi i dalje, ne uzimajući u obzir njegov kriterij, čak se ponekad, svjesno ili nesvjesno, i poigravajući s njim.

---

<sup>92</sup> Izjednačavanje sina sa Parsifalom i ostalim vitezovima okruglog stola moglo bi se učiniti donekle samovoljnim, no u samome tekstu se kriju brojne naznake koje će obilježiti njegovo prihvaćanje kršćanstva – jedna od takvih jest i samo njegovo preživljavanje, spasenje od Holokausta – kojim će se prikazati konačna pobjeda majke nad ocem, Montenegra nad Izraelom.

### 3. Dokument kao logofantazam

“Obiteljska trilogija” rabila je “reduciranu fantastiku” u intertekstualnome modusu. Dijalog s tradicijom Kišu je pružio mogućnost razgradnje nekih njezinih postulata (kao što je naprimjer nedoumica fantastičnoga teksta), ali je donosio potvrdu drugih (legitimnost i aktualnost tradicionalnih fantastičnih likova). No sama intertekstualnost nije bila dovoljna za ostvarenje središnjega Kiševa projekta, koji je u kasnijim djelima stjecao sve veći značaj: naime, negiranju mogućnosti tradicionalnih pripovjednih postupaka u predočavanju istine o stvarnosti Holokausta i Gulaga. Za taj je cilj bila nužna revizija onoga kompleksa što ga je Renate Lachmann obilježila kao “kulturalno pamćenje” (das kulturelle Gedächtnis).

Texte, in denen die Kultur sich realisiert, fungieren als nicht-personale Träger des Gedächtnisses, indem sie zum einen als ‚Akkumulatoren‘ kulturellen Sinns und zum anderen als dessen ‚Generatoren‘ auftreten. Entscheidend für die dynamische Konzeption, die die Kultursemiotik vertritt, ist, daß der akkumulierte Sinn nicht lagert, sondern im Kulturgedächtnis ‚wächst‘. Das Gedächtnis ist mithin kein passiver Speicher, sondern ein komplexer Textproduktionsmechanismus (Lachmann, 1993, XVII).

Konstrukcija kulturalnoga pamćenja koja dominira “Obiteljskom trilogijom”, i koje se doista može definirati kao istinski mehanizam za proizvodnju tekstova, određena je plodotvornim dijalogom sa kulturalnim nasljeđem koji se gotovo u cijelosti oslanja na klasične tekstove fantastičke književnosti. Kiš njihovo fantastično djelovanje potiskuje, skrivajući ga u naborima teksta i tako reducirajući *svoju* fantastiku na tanku nit koja se može doseći tek “unutarnjom analizom”. Proces negiranja fantastike, kroz njezinu redukciju, zahtijeva radikalnija rješenja. Kiš će ih početi sustavno primjenjivati u *Peščaniku*, završnom romanu “Obiteljske trilogije”. Stoga će taj roman zauzeti posebno mjesto u njegovu stvaralaštvu, a bit će ga nužno razmotriti i u jednom proširenom i drukčijem kontekstu nego što je fantastički.

Ono što taj roman približava kasnijoj zbirci pripovjedaka *Grobnica za Borisa Davidoviča*, i što pokazuje da je njegovim nastankom Kiš prešao u sljedeću fazu stvaralaštva koja će Holokaust i Gulag, i kompleks problema vezan uz njih, obraditi na drukčiji način, jest novi način uporabe dokumenta. Dokument se kod Kiša sreće i ranije. U *Mansardi* ga je valjalo pojmiti kako bi se preselilo u realni svijet (koji se nakraju pokazao podjednako iluzornim), u *Psalmu 44* poslužio je kao tematski predložak za pisanje romana. U *Bašti, pepelu* igrao je skromnu ulogu. Tamo se nalazio u naznakama, poput recenzije Samova *Reda vožnje*, ali njegov novi kvalitet u *Peščaniku* jest autentičnost i osoben položaj u motivacijskome sklopu samoga romana. Tu prije svega mislim na Pismo koje E.S. šalje svojoj sestri. Njega ću zasada ostaviti po strani i posvetiti se izvornim spisima i raspravama čiji je autor E.S. Te su rasprave najrazličitije prirode, počev od filozofskih koje razvijaju

spinozinsku teoriju poznatu već iz "usmenoga" Samova stvaralaštva iz *Bašte, pepela*, preko nagovještaja moderne feljtonistike (u tekstovima koji pokušavaju obuhvatiti fenomenologiju svakodnevnog života baveći se začinima, paelom, krumpirom), do anti-religioznih (traktat o zabranama u islamu i judaizmu) i mesijanskih. Kulturalne su asocijacije u njima brojne, ali se daleko manje tiču fantastike od onih koje se javljaju u prva dva dijela trilogije. Srećemo se sa Shakespeareom, Spinozom, Newtonom, Freudom, Biblijom, Talmudom, Koranom i kabalom. Kiš se kreće u pravcu racionalnoga, bez sumnje i da bi ga kritizirao ili s njim polemizirao, no to mu je racionalno neophodno kako bi se približio svojoj ideji književnoga djela kao dokumenta i, njezinu preokretanju, dokumenta kao književnog djela.

Fragment iz odsječka pod imenom *Beleške jednog ludaka* pomoći će mi da u *Peščaniku* lociram mjesto prodora reducirane fantastike. Riječ je o fragmentu u kojemu E.S. kontemplira pronalazak knjige u vlaku:

Ako se sve zbiva po strogo determinističkim zakonima Boga-prirode, po opštem principu *causa sui*, onda nema slučajnosti kao objektivnog fenomena, ne samo u širim svemirskim razmerama, nego čak ni u onim najmanjim vidovima, kao, na primer, kada neko ostavi (zaboravi?) svoju knjigu u vozu, u kupeu prve klase (kao da ju je tu smestilo božansko providenje ili kao da je dolepršala iz dalekog nepoznatog, poput anđela koji se smestio polurazvijenih krila na sedišta od zelenog pliša, u prvoj klasi, na mesto broj dvadeset i šest, upravo ono koje beše kraj prozora, rezervisano za njega u provincijskoj stanici u Šidu), a neko drugi (predestiniran?) sedne na to isto mesto i tu nađe jednu u crnu kožu uvezanu knjigu (*Tractatus Theologico-politicus*) koja će na tog drugog izvršiti snažan i trajan uticaj. (Kiš, 1983a, 37-8)

Organizacijsko je načelo *Beležaka jednog ludaka* kauzalitet. E. S. to i naglašava, praktički demonstrirajući na jednom mjestu svoju teoriju o sveopćoj povezanosti stvari i pojava i nedostatku slučajnosti uz pomoć kauzalne logike koja funkcioniše na principu postavke, izvedbe i dokaza. Raspravljajući o fantastičkoj književnosti Renate Lachmann razlikuje dva tipa kontingencije i, sljedstveno, uspostavljanju dva tipa kauzaliteta:

Die eine Kausalität wird aus aufklärerisch-rationalistischen Denken bestritten und weist das kontingente Phänomen einer natürlichen Ordnung zu, die andere äußert sich als eine Art ‚Beziehungswahn‘. Im phantastischen Diskurs überwiegt jene zweite Art von Kausalitätsdenken, die als Manie bezeichnet werden kann, Kontingentes als geheimes Zeichen zu interpretieren und aus Wahrgenommenem und Halbwahrgenommenem Verknüpfungen herzustellen, um damit den geheimen Gründen und Verursachungen auf die Spur zu kommen. (1995, 226)

Citat iz Kiševa romana nesumnjivo bi ukazivao na prvi, racionalističko-prosvjetiteljski, tip kauzaliteta iz razlaganja Renate Lachmann. Problem je jedino u tome što E.S. nije i autor romana, već njegov glavni lik i, kao u ovom slučaju, nepouzdana pripovjedač kojega autor predočuje s naglašenom ironijom. Nju se da odčitati već i u samoj bilješci, a i u cijeloj romanesknoj strukturi. E.S. se sa Spinozinim idejama upoznaje iz knjige koju pronalazi *napuštenu* u vagonu prve klase. On je, prema tome, recipira potpuno nepripremljen, bez predznanja koja bi mu mogla omogućiti distanciranije prisvajanje. Kao rezultat slijedit će interpretacija koja se može smatrati tek pseudo-spinozinskom. O tome svjedoči i banalnost

izabranoga primjera. Glavni junak je prikazan u karnevalističkom, crno-humornom svjetlu u kojemu se prepoznaju daleki odsjevi *dance macabre*. Uvjerljivost ovakvoga tumačenja nalazi potvrdu u njegovim kasnijim elaboracijama:

U tim trenucima dijaboličnog ozarenja smrt za mene zadobija onu težinu i ono značenje koje ona ima *an sich*, a koju ljudi najčešće ni ne naslućuju (zavaravajući se radom i umetnošću, zataškavajući njeno značenje i njen *vanitas* filozofskim krilaticama) da bi njeno pravo značenje osetili samo u trenutku kada im ona zakuca na vrata, jasno i nedvosmisleno, sa kosom u ruci, kao na srednjovekovnim gravurama“ (Isto, 163).

Samovljevi je kauzalitet zapravo para-kausalitet, upravo onakav tip uzročnosti koji je svojstven tajnim znanostima, urotničkim društvima i hermetičkim znanjima u kojima, prema R. Lachmann, zapravo i treba tražiti odlike fantastičke književnosti. U tome svjetlu E.S. izranja kao tipičan primjer “tuđinca iznutra”.<sup>93</sup>

Osim *Beležaka jednog ludaka u Peščaniku* postoje dijelovi koje bi se moglo obilježiti kao “objektivnije” i u kojima je pozicija E.S.-a predočena iz neutralnije pripovjedačke perspektive. Takav je, naprimjer, *Istražni postupak*. Želi li se potvrditi teza o Samovoj fantastičnosti, čini se vrijednim pokušati i u njemu pronaći neke elemente koji bi je mogli podržati ili, pak, odbaciti. Jedan od takvih elemenata jest Samov san, prikazan na pet stranica romana (99-103). U njemu se isprepliću bitni detalji iz prethodnoga dana (prije svega sugestivna slika Crne Gospe, dana u naglašeno erotičkom kontekstu, potom i prijeteći likovi tajnih agenata), ali i zbivanja čija se asocijativna veza sa stvarnošću ne može sa sigurnošću utvrditi (uskršli mladić kojega nose agenti). Fantastični svijet sna dvostruko je kontrastiran realnosti. Prvo, ono što Sam sanja uspoređeno je sa snom njegova domaćina: prizemnost ovoga potcrtana je banalnošću slika – gacanje po ljudskim ekskrementima – tako da se jasno indicira da “sanjači-fantasti” imaju sasvim druge sposobnosti snivanja od “sanjača-realista”. Drugo, dopuna teksta upozorava na značajnu ulogu što ju je E.S. davao snu, no to racionalizirajuće objašnjenje imat će krajnji efekt uništenja, ili bar djelimične razgradnje, snovite iluzije. Dopuna je ispriповijedana karakterističnim jezikom koji u sebi miješa poetske elemente sa jednim gotovo znanstvenim diskurzom, a prikazana je Kiševom omiljenom tehnikom nabiranja. Razvija se iz propitivanja onoga što je E.S. cijenio kao najveću vrijednost sna:

Njegovu sličnost sa smrću i njegovu moć da nam dočara večnost; njegovu sličnost sa ludilom, no zapravo bez pravih konsekvenci; njegovu surovost i njegovu blagost; njegovu moć da izmamljuje iz ljudi i najdublje tajne; njegovu blaženu tišinu kojoj nije nepoznat krik; njegovu telepatsku i spiritualističku moć opštenja sa dalekim ili mrtvim bićima; njegov šifrovan jezik, koji se katkad može razumeti i prevesti; njegovu moć da sažme u sliku mitske predstave Ikara, Ahasfera, Jone, Noja itd; (104).

---

<sup>93</sup> Usp. Lachmann 1996, 291f.



Tu su, na jednom mjestu, skoncentrirani prikriveni i otvoreni motivi i teme Kišove proze, dani u punoj transparentnosti, glasom svjesnoga pripovjedača, objektivnog ali i lirski nadarenog: smrt, ludilo, komuniciranje sa svijetom umrlih ili nestalih, jezici tajnih vještina i, naravno, mitske slike sa biblijskim likovima ili antičkim herojima čija je simbolika nezaobilazni element “Obiteljske trilogije”.

U jednom će se drugom snu stvarnost i fantazija pomiješati u drukčijoj, tradicionalnijoj konstelaciji. E.S. kupuje meso kako bi u gladnim godinama bar nečim uspio obradovati obitelj. Vraćajući se pijan iz gostionice zaluta na seoski put gdje ga napadnu psi koji mu otmu i prožderu svo meso ostavivši mu tek komadić svinjskoga srca. Ta je scena poznata i iz *Bašte, pepela*. No u *Peščaniku* je bitno modificirana, sa značajnim semantičkim posljedicama. Dodan joj je i *post festum*: Sam, naime, pred spavanje čita novine i u njima tekst o utjecaju rata na pse. Oni postaju krvoločni i ratoborni, budući da se ne mogu oprijeti ratnoj psihozi svojih gospodara. Probudivši se ne zna je li se susret s razbješnelim psima doista dogodilo ili je riječ o snu prouzročenom lektinom u alkoholiziranome stanju:

Pošto se opet bacio na aktentašnu, njuškajući po njoj i opipavajući je rukom, šta je najzad izvukao iz nje?

Među prstima je držao malecni odgrizak svinjskog srca sa otiscima svojih zuba u živom mesu: *corpus delicti*.

Posumnjavši sad već u svoju javu, šta je E. S. učinio?

Naglo je ponovo jurnuo u sobu i zavirio u svoj *Izbor*, gde je na strani 36. našao članak pod naslovom *Utjecaj rata na pse*, koji je počinjao ovako: Otkako je otpočeo rat, u Engleskoj je primećeno da su psi povelili ofanzivu na svim frontovima; itd, itd. (Isto, 55).

Snovi, ludilo, tajna hermetička znanja, sve predočeno jednim suzdržanim iskazom, upućuju, još djelotvornije no prva dva dijela “Obiteljske trilogije”, na učvršćivanje hipoteze o “reduciranoj fantastici” kao Kiševu načinu predočavanja toga literarnog modusa. *Peščanik* kao najkompleksniji i najzahtjevniji dio “trilogije” otjelotvoruje je time što u sebi sadrži klice dvaju sukcesivnih knjiga: *Grobnice za Borisa Davidoviča* i *Enciklopedije mrtvih*. Vezu s prvom uspostavlja uporaba dokumenta a s drugom gore navedeni postupci koji su se pokazali kao najadekvatniji u obradi fascinatne teme smrti. Upravo je ta tema i obilježila Kiševo stvaralaštvo od *Peščanika* nadalje.

Pokušaj pronalaženja elemenata fantastike u *Grobnici za Borisa Davidoviča* na prvi se pogled zasigurno može učiniti problematičnim. Ta zbirka se približava gotovo idealnom dokumentarizmu u tretiranju svoje građe, te tako na izričit način ukazuje u pravcu realističke rekonstrukcije istine o zbilji. Ipak mi valja ukazati na neke odrednice koje bi kakvu drugom čitanju, usmjerenom na drukčiju problematiku zasigurno i promakle. Uostalom u toj se zbirci nalazi i jedna pripovijest koja će se, već i samim naslovom, osvrnuti na manifestacije natprirodnoga: riječ je o *Magijskom kruženju karata*. Što može biti fantastično u toj surovoj

priči koja pripovijeda o nesretnome liječniku i komunističkom agitatoru Taubeu koji je, kao i toliki drugi prije i poslije njega, odradio svoj dug jednoj besprimjernoj i neodrživoj iluziji? Pripovjedač odgovor daje naslutiti:

Oni što su hteli da ubiju u Taubeu revolucionara,...nisu hteli, ili nisu mogli, da ubiju u njemu lekara, *vrača*. I mi nećemo ovde, s tim u vezi, razvijati jeretičku i opasnu misao koja bi iz ovog primera mogla da se izvede: da bolest i njena senka, smrt, jesu, pogotovu u očima tirana, samo vidovi ispoljavanja natprirodnog, a *vrači* svojevrsni čarobnjaci: logična konsekvenca jednog pogleda na svet. (Kiš 1979, 66-7).

Kako je prenesen pripovjedačev govor? Tekst je isprekidan zarezima, a između njih nalaze se opća mjesta i poštapalice čija bi se uporaba u “normalnoj” beletristici smatrala potpuno neopravdanom. Ta prividna pripovjedačeva nesigurnost u rukovanju materijalom postaje osobito neobična uzme li se u obzir da se radi o pokušaju (fingiranom) dokumentarističke obrade jedne uzorite biografije. Ona se jasno očitava u nemogućnosti pronalaženja plauzibilnoga razloga zbog kojega je Taube, makar izložen dvostrukoj opasnosti – podzemlju i čuvarima logora – ostao na životu; nerasvijetljeno je zašto ga njegovi progonitelji nisu mogli ubiti. Krije li se iza njihova neuspjeha nedostatak volje ili mogućnosti? Suočen s tom dilemom pripovjedač uskraćuje odgovor koji bi se morao učiniti najlogičnijim – natprirodno podrijetlo bolesti i smrti onemogućuje izvršenje kazne nad Taubeom. Tu će ideju Danilo Kiš konzekventno raspraviti, suočivši se s njom kao čisto metafizičkom temom, u *Enciklopediji mrtvih*.

Sljedeće sugestivno razvijanje te velike teme u kontekstu fantastike pronaći će se u fragmentima te pripovijetke koji nose nazive *Traktat o hazardnim igrama* i *Čortik*. Kiš cjelokupni sustav Gulaga obilježuje globalnom metaforom “Velika Lutrija”, u kojoj su ulozi život i smrt. Unutar te globalne igre na sreću odvija se cijela mreža kockanja koje može, ali i ne mora, imati pogubne posljedice:

U sve većem obilju svedočanstava o paklu ledenog ostrvlja još su retka dokumenta u kojima bi bio opisan mehanizam hazardnih igara; tu ne mislim na hazard života i smrti: celokupna literatura o izgubljenom kontinentu zapravo nije ništa drugo do proširena metafora te Velike Lutrije u kojoj su dobici retki a gubici pravilo. Zanimljivo bi bilo međutim za istraživače modernih ideja proučiti uzajamnu vezu između ta dva mehanizma: dok se Velika Lutrija okretala u svom neumitnom obrtanju poput otelotvorenog principa mitskog i zlog božanstva, dotle su žrtve te adske vrteške, nošene duhom nekog istovremeno platonovskog i paklenog *imitatio*, oponašale veliki princip hazarda. (68)

Istim postupkom, koji se dao uočiti još i ranije, gotovo neosjetno ali još zgusnutije negoli prije, pred čitateljem se gomilaju središnji pojmovi koji sam rabio kako bi razjasnio fantastiku u Kiševu djelu: mit, zlo, božanstvo, pakao, *imitatio*. Iznad svega, poput kakve općeprisutne dominante, lebdi apsurdna slika žrtava koje oponašaju, voljno ili nevoljno, stravično načelo koje će im, nakraju, oteti ono najdragocjenije, lišivši ih prvo ljudske časti, a potom i samoga života. One iskrsavaju u tome totalitetu kao konstrukti lišeni identiteta, kao himbene slike

onoga što ih je nekada obilježavalo i činilo ljudskim bićima. Definicija simulakruma što je nudi Renate Lachmann pristaje upravo savršeno akterima Kiševe Velike Lutrije:

Every image as a complex of signs is inscribed with an opposing sign, the *simulacrum*, a false or a dissimulating sign. By presenting the similar as potentially dissimilar, the simulacrum deprives the sign of the semantic legitimation stabilizing it. Thus, the simulacrum appears to be a split or a double sign (absent/present, false/true, invisible/visible, nonreferential/referential). (Lachmann, 1996, 291).

Pogledamo li načelo *imitatia* koje rukovodi žrtvama Gulaga vidjet ćemo da su oni upravo jedan takav simulakrum, fantazam, u kojemu se radi o odnosu prave i himbene slike, mada ta himbena, u svojoj punoj realizaciji, može poprimiti obilježja zbilje koju imitira. Kao da ta kompleksna slika insistira na jedinom mogućem zaključku: bolest i smrt koji su prešli na područje natprirodnoga ukidaju potrebu za fantastikom. Ono što se u Gulagu zbiva s ljudskim bićima samo je po sebi toliko fantastično da bi se svaka pojava natprirodnoga, apartnoga, u literaturi morala doživjeti kao nešto vanjsko ili suštinski nepotrebno. Realnost je najveća fantastika. *Grobnica za Borisa Davidoviča* fascinantan je dokaz fantastičnosti fakata. Otud i Kiševo neizgovoreno pitanje u kojemu se krije bit njegove unutarnje polemike sa Jorgeom Luisom Borgesom: je li za prikazivanje staljinističkih logora potrebna *neprikrivena* fantastika? Stoga je u ovoj knjizi dokument na sebe preuzeo ulogu fantazma, postavši tako logofantazam *par excellence*.

Makoliko se prethodno pitanje pričinjalo retoričko sa pouzdano negativnim odgovorom, *Enciklopedija mrtvih* potrudila se, vidjeli smo, za sljedeće iznenađenje. Ako joj se iznova vratimo, obogaćeni iskustvima lektire “Obiteljske trilogije” i *Grobnice za Borisa Davidoviča*, ona će nam reći da ipak postoje stvarnosne teme koje je u literaturi moguće predočiti jedino uz pomoć fantastike te nas tako uputiti ka pokušaju razrješenja metafizičke tjeskobe prouzročene jednim od najiskonskijih ljudskih iskustava – strahom od smrti. Upravo tu je “reducirana fantastika” nemoćna. No postoji i jedna pripovijetka u *Enciklopediji mrtvih* koju sam na početku svjesno izostavio, a koja se nakon proširene analize čini optimalnim dokazom u prilog tezi o cikličnosti Kiševe proze, shvaćene u smislu cikličkoga vraćanja istim temama, promotrenim i razrađenim u drugome rasteru. Riječ je o *Knjizi kraljeva i budala*, koja kao da priziva faktografski postupak iz *Grobnice za Borisa Davidoviča*, ali ga na čudan način modificira, proširuje i iskrivljuje, zatvarajući tako savršeni krug Kiševe fantastike. Dakle, valja mi se, još jednom, vratiti na zbirku s kojom sam i započeo ovo poglavlje.

Ono što je karakteristično u Kiševoj svijesti o vlastitome stvaralaštvu u toj je pripovijesti doseglo novu dimenziju. Kiš tekst višekratno pokušava žanrovski definirati iznutra, autoreferencijalno koristeći metatekstualne elemente. *Post skriptum* nudi dvostruko obilježavanje: prva piščeva zamisao, pisanje eseja, nije se ostvarila zato što se sam

dokumentarni materijal oteo takvom načinu obrade, a indirektno se priopćuje i da je sama priča uklopljena u veću cjelinu tema koje se sklapaju u “parabolu o zlu” (222). Već se i *Legendu o spavačima* moglo pročitati kao parabolu, doduše parodičnu, ali njezine se karakteristike priče sa moralno-didaktičkim sadržajem u *Knjizi kraljeva i budala* očituju na drukčiji način, tako što ta druga pripovijest doista vodi ka negiranju kulturalnoga pamćenja, a ta se negacija odnosi na jednoga od najznačajnijih nositelja identiteta jedne kulture - na knjigu. Taj je radikalni potez motiviran na različitim razinama pripovjednoga oblikovanja dokumentarne građe, od kojih će se fantastički modus pokazati kao najvažniji. On je, prije svega, pronašao mjesto u *Post scriptumu*, gdje ga Kiš izravno spominje: “Namera mi je bila da izložim ukratko istinitu i fantastičnu, ‘do neverovatnosti fantastičnu’, povest nastanka *Protokola sionskih mudraca...*” (Isto) Već su u ovoj rečenici sučeljene i suprotstavljene istina i fantastika, sa ironijskom tendencijom izjednačavanja ove druge s laži. Ako je već i kratko autoreferencijalno obrazloženje vlastitih nakana nadsvođeno tim binarizmom, nema sumnje da mu je izložen i sam “primarni” pripovjedni tekst. U *Post scriptumu* se načini mogućnoga a nerealiziranoga žanrovskoga oblikovanja građe obilježavaju kao esej i kao parabola. Pripovijest će se u činu samoimenovanja nazvati “tekstom” (144) i “romanom” (163), a na jednom mjestu se parabola i roman pokazuju sjedinjeni: “Samo načelo ekonomije sprečava ovu povest, koja je samo parabola o zlu, da se razvije do čudesnih razmera romana...” (181)

Jasno je da niti jedna od tih žanrovskih odrednica (osim, donekle, parabole) ne odgovara stvarnom stanju literarnoga oblikovanja. Riječ je o još jednoj od strategija prikrivanja kojima se čitatelju želi odvući pažnja od virulentnoga mjesta nastanka pripovjednoga teksta. Kako obilježiti to mjesto i u koju ga paradigmatsku formativnu strukturu upisati? Središnje je pitanje, dakle, na koji način *Knjiga kraljeva i budala* od paranznanstvene forme eseja prelazi na fiktivnu konstrukciju pripovijesti (ili novele) i koji su razlozi Kiševa preferiranja jedne nad drugom formom u procesu spoznavanja zlokobnosti fikcionalne (a opet tako realne) tvorevine *Protokola sionskih mudraca*.<sup>94</sup> Da bi se na ovo pitanje moglo precizno odgovoriti, čini mi se odlučujućim još se jednom vratiti na glagolska vremena koja Kiš rabi u pripovjednome tekstu. Već smo vidjeli njihov značaj u *Legendi o spavačima* no drukčija pseudo-žanrovska odrednica *Knjige kraljeva i budala* zahtijeva i njihovu drukčiju uporabu. Najveći dio priče predodčen je znanstvenim prezentom karakterističnim za formu eseja, a kojime se cijelome tekstu želi pridati osjećaj neutralnosti posredovan vremenskim distanciranjem od ispričovijedane građe. Prva rečenica futurom anticipira zbivanja, sljedeća pokazuje njihovu prividnu svršenost uporabom perfekta, a već na

drugoj stranici na scenu stupa spomenuti prezent koji primat gubi tek sredinom pripovijetke. Doduše, ponekad se javlja i perfekt, ali je on parentetički izmješten i njime se uvijek priopćavaju događaji za koje bi se moglo tvrditi da imaju fikcionalna obilježja. Osmim se odjeljkom pripovjedni ton mijenja. Određenim se indicijama nagovješćuje smjenjivanje forme neutralnoga esejističkoga izvješća formom koja će sve veću i veću težinu stavljati na elemente koji će pripovijest voditi u pravcu fiktivnoga ostvarenja. Taj se prijelomni momenat zbiva u desetome odjeljku<sup>95</sup> u kojemu gospodin X., jedini junak bez imena u cijeloj pripovijesti (te time i indikativni narušitelj pseudo-esejističkoga diskurza), u priručnoj biblioteci što ju je kupio od drugoga bijelog oficira, Arkadija Ipolitoviča Belogorceva, *slučajno* nalazi na knjigu bez korica i bez naslovne stranice za koju će se ispostaviti da je jedini preostali primjerak fantomskoga djela Mauricea Jolya *Dialogue aux Enfers entre Macchiavelli et Montesquieu* – upravo one knjige čijim su falsficiranjem nastali *Protokoli sionskih mudraca*. Vrijeme se pripovijedanja mijenja, primat stječe aorist, a esejistički diskurz se povlači pred diskurzom jednoga fikcionalnoga teksta u čije se središte kao paradoksalni i fantastički glavni junak probija knjiga. Ona počinje voditi svoj neovisni život u procesu koji bi se mogao obilježiti kao dijabolička personalizacija jednoga objekta.

Esej o knjizi se, tako, pretvara u pripovijest o povijesti knjige: povijesti njezina nastanka, širenja, recipiranja, uporabe i, nakraju, zlouporabe. Središte cjelokupnoga kompleksa zlouporabe nalazi se u koncepciji knjige kao teorijskoga okvira jedne sveobuhvatne zavjere. Zavjera, komplot jedan je od središnjih načina na koji se oblikuju fantastički tekstovi, ali je istovremeno i obilježje paranoidnih psiholoških stanja. “Als Trugsinn oder Sinnphantasma figuriert das Komplott im literarischen, als Delirium oder Paranoia im psychopathographischen Text.“ (Lachmann 2002, 140) U ovakvome kontekstu ukida se svaki moment slučajnosti, slučaj postaje nepostojeća instancija, a događaji stječu savršenu skladnost uklapanja jednih u druge po načelu uzroka i posljedice. Kontingencija i diskontinuitet gube konstitutivnu snagu u procesu formiranja povijesnoga tijeka.<sup>96</sup> Konci zavjere koja je inicijalna točka *Knjige kraljeva i budala* višestruko su isprepleteni u abstruznome stanju fantastičke realnosti. *Protokoli sionskih mudraca*, Kiš tu ne otkriva ništa

---

<sup>94</sup> O *Protokolima sionskih mudraca* kao paradigmatičnom tekstu u kojemu se zbilja i fikcija miješaju na nepredvidive i pogubne načine usp. Eco 1996, 174-182.

<sup>95</sup> I početak osmoga poglavlja u kojemu pripovjedač svoju tvorevninu obilježuje kao roman jedno je od takvih mjesta na kojima se priča može prelomiti i uzeti drugi pravac. Na tome se mjestu i u dotada samopuzdani pripovjedačev diskurz uvode elementi nagađanja ili neznanja koji bi se mogli protumačiti i kao kontingentni. Veli se, npr. „*jedan trećerazredni hotel u blizini nekog trga*“, ili „*to bi mogla biti Aja Sofija*“ (Kiš 1983b, 163, potcrtao D.B.) No, bez obzira na tu kratku najavu, presudna se promjena tu još uvijek tehnikom retardacije odgađa za kasniji trenutak.

novo, mračno su djelo nastalo falsifikatom koji je bio plod *zavjere* ruske tajne službe, i kojim se htjelo pružiti dokaz o navodnoj židovskoj *zavjeri* čiji je cilj preuzimanje apsolutne vlasti na cijelome svijetu. Naravno, taj je fantazmagorički tekst rabljen kao središnji argument za pogrome u Rusiji, a i za Holokaust, o čemu svjedoči i njegovo izdašno citiranje u Hitlerovu *Mein Kampf*. Zli um jednom zavjerom daje plauzibilnost drugoj, fiktivnoj. Kiš se prihvaća upravo te paradoksalne situacije, likove kao personifikacije živih ljudi zamjenjuje knjigom, koja postaje personalizirani i personificirani glavni junak jedne pripovijesti što se kreće nejasno definiranim žanrovskim granicama i koja se na jezičnoj razini opire bilo kakvome čvrstome ukorjenjivanju. Ta knjiga postaje fantazam, ali i Kiševa povijest te knjige, oslobođena stega realističkoga pripovjednog oblikovanja, pretvara se u simulakrum.<sup>97</sup> I na tome se mjestu doseže vrhunac reducirane fantastike, nastanak apsolutnoga logofantazma: Borgesova se ideja o vječitome ispisivanju jedne te iste knjige pokazuje kao opasan presedan, kao dokaz pogubnosti jednoumlja koje se krije iza takve ideje.<sup>98</sup> Apsolutna, totalna Knjiga (u konkretnom slučaju *Protokoli sionskih mudraca* koji se kriju iza fiktivne *Zavere*) razobličuje se kao simulakrum, kao mistifikacija, a Kišev pripovjedni tekst u tako promijenjenom odnosu fikcije i zbilje pokazuje se kao simulakrum simulakruma, kao mistifikacija mistifikacije. Presudna potvrda te teze nalazi se, karakteristična izmještenost položaja, u fusnoti kojom će se fingirati objektivnost znanstvenoga teksta: “U toj priči ima toliko neobičnog, da je savršeno isključena svaka mogućnost izmišljanja i fantazije; što samo svedoči o stvarnom postojanju zagrobnog sveta i o životu duhova.” (Knjaz N.D. Ževahanov: *Sergej Asleksandrovič Nilus*. Kratkij očerk žiznji i dejateljnosti. Novi Sad, 1936) (181) O postojanju čudesnoga i neobičnoga svjedoči upravo njegovo izobilje kojim se, para-logikom, isključuje njegova nemogućnost. I ta se pseudo-citirana rečenica doista može pročitati kao završna misao u konstruiranju cjelokupne *Enciklopedije mrtvih* i čitavoga Kiševa bavljenja fantastikom.

Pišući o “Mitskome realizmu Jamesa Joycea” Declan Kiberd je ukazao da „fantasy, untouched by any sense of reality, is only a decadent escapism, while reality, unchallenged by any element of fantasy is a merely squalid literalism.“ (Kiberd, 1995, 338) Joyce je razvio

<sup>96</sup> Naravno, upravo je na tome mjestu razvidna i neodrživost teorije zavjere u svijetu zbilje. Kao što smo vidjeli u uvodnome poglavlju, kontingencija i diskontinuitet upravo su one djelotvorne točke koje historiografiju vraćaju na položaj u kojemu gube dio svoje „fiktionalnosti“.

<sup>97</sup> Njezina se čudnovata nestvarnost očituje u još jednoj listi na kojoj, kao plaćenici „okultne i neodgovorne organizacije“, uz Tolstoja i Trockog, fungiraju Eduard Sam i B.D. Novski. (189)

<sup>98</sup> Svetlana Boym (1999) Kiševu protupovijest *Protokola sionskih mudraca* iščitava u ključu koji ističe isprepletenost etike i estetike u toj pripovijesti. Tom ću se važnom elementu Kiševa stvaralaštva kasnije vratiti, ali je vrijedno anticipirati stanovite momente što ih naglašava Boym: „The ethical in Kiš is connected with the aesthetic; Kiš’s stories present a peculiar dialectical, or rather ethical, montage of multilayered literary allusions

metod pomoću kojeg je mogao na djelotvoran način pomiješati to dvoje i anticipirati strujanja koja su na njegovom tragu odlučujuće doprinijela formiranju onoga što danas zovemo postmodernom književnošću, a u koja se nedvosmisleno može svrstati i Danilo Kiš. I na njega se zasigurno mogu primijeniti riječi Salmana Rushdija po kojima „a form must be created which allows the miraculous and the mundane to co-exist at the same level – as the same order of event.“ (Rushdie, 1992, 376) Odnos Kiša i Joycea tema je za sebe, mogućnosti koje pruža intertekstualna analiza još uvijek neiscrpljene. Kao takve one prevazilaze moje nakane i zadatke što sam si ih u ovome trenutku postavio. Ukazavši na specifičan tretman zbilje koje povezuje ta dva pisca nisam htio otvarati novo polje istraživanja, ali mi se čini da bi se i u njima mogli otkriti značajni literarni izvori Danila Kiša. Jedno produbljenje te paralele može se nagovijestiti ako se uzme u obzir sljedeća Kiberdova opaska:

By setting the past and present into dialectical tension, the mythic method undermined the European enlightenment's notion of time and linear progress. Instead, it evoked a world of cycles and spirals, which mocked the view of history as a straight line and they set in its place another, very different model...Joyce, in restoring a sense of an Eternal Now, also restored time's mystery. (Kiberd, 1995, 340)

Kiševa razmišljanja o cikličnosti vremena, i njihova primjena u književnome djelu, svjedoče o punoj prisutnosti te modernističke teme u njegovome stvaralaštvu. A upravo je mit (biblijski, antički ili suvremeni) omogućio da čudesno prodre u njegov pripovjedni svijet – čak i tamo gdje se činilo da čudu uopće nema mjesta. Ako je ovakav tretman fantastike, njezino reduciranje do granica neprepoznatljivosti, metoda predočavanja jednoga nepredočivoga, valja se upitati jesu li njime obilježene granice i onoga drugoga nepredočivoga koje je obilježilo Kiševo stvaralaštvo - Holokausta i Gulaga. Odgovor na to pitanje potražiti ću u *Peščaniku*, posljednjem romanu iz “Obiteljske trilogije” i u dokumentarnom filmu *Goli život*, djelu koje na jedinstven način uspijeva sjediniti predočavanje dvaju najvećih zlodjela dvadesetoga stoljeća, te tako još pregnantije istaći njihovu neospornu a često prikrivenu istovetnost.

## **PEŠČANIK – ROMAN O TRAUMI HOLOKAUSTA**

Unutar cjeline “Obiteljske trilogije”, o kojoj je iscrpno bilo riječi u vezi s ulogom fantastike u Kiševu djelu, roman *Peščanik* zauzima izuzetno mjesto. Osobitosti koje mu to mjesto pribavljaju vidljive su već i u samome formalnome oblikovanju pripovjednoga teksta kojim se potpuno decidirano prvo napušta a potom i razara liričnost *Bašte*, *pepela* i *Ranih jada*, ali i u pristupu dokumentarnoj građi koja tu, prvi puta u Kiševu stvaralaštvu, čini jedinu i isključivu okosnicu narativnog ulančavanja teksta. Embrionalne se začetke dokumentarnosti moglo pronaći u ranome *Psalmu 44*, ali joj je *Peščanik* pridao potpuno nove dimenzije čijem će se dešifriranju posvetiti slijedeće stranice. Njezine se kvalitete očituju i u samome ishodištu romana, pismu E.S.-a sestri koje je pripovjedačevom strategijom prikriivanja izmješteno na sam njegov kraj, ali i sustavnim plasiranjem dokumentarne građe na strateški istaknutim mjestima romana. Tu dokumentarnu građu tvore spisi iz ostavštine E.S.-a, isječci iz novina i iz knjiga, njegovi prigodni govori, a ona se multiplicira i čitavim poglavljima u kojima se koristi diskurz pseudo-fakticiteta koji za cilj ima brisanje, ili zamagljivanje, ionako difuzne granice između svijeta činjenica i svijeta njihovoga umjetničkoga predočavanja.

*Peščanik* se tako složenim postupkom stalnoga mijenjanja pripovjedne perspektive, potpuno dispartnim oblikom tekstualnoga materijala, njegovom prividno samovoljnom prezentacijom pretvara u roman kojega je žanrovski teško odrediti, koji kao da se poigrava prikazom svijeta, kao da ga želi pretočiti u beskonačno veliki broj raznolikih rastera iz kojih se onda ne bi mogli izvući nikakvi pozitivni zaključci o njegovoj suštini. To složeno poigravanje s čitateljevom percepcijom nakraju vodi do osobito gustoga literarnog tkiva za čije je savladavanje neophodna izuzetna koncentracija pažnje, potpuno predavanje tekstu i stalni rad na otkrivanju njegovih zamki i tajni koje se uvijek iznova pojavljuju na najnepredvidljivijim mjestima, potpuno neposredovano i bez i najmanjega znaka da bi pripovjedač želio pružiti pomoć čitatelju u radu na njegovome dešifriranju. Stoga je na početku interpretativnoga procesa nužno steći uvid u neke elementarne dijelove *Peščanika* koji će onda, u koncentričnim krugovima, voditi u sve dublje slojeve te iznimno složene romaneskne konstrukcije. Pitanja koja pospješuju uvid u elementarne strukturalne činitelje romana, postavljena na skali prividne jednostavnosti, bit će sljedeća: o kojim se događajima pripovijeda u *Peščaniku*, ili, je li moguće, iz jednog enormno složenog oblikovanja sižejne građe, rekonstruirati fabulu romana? Na koji način se pripovijeda o tim događajima, kako ih



se želi predočiti? Koju funkciju preuzima pripovjedna tehnika u tematskome oblikovanju teksta? Naravno, u toj se problematici kriju bazična pitanja naratološke analize tekstova, te je stoga i primjereno započeti s njima.

*Peščanik* se sastoji od četiri dijela koji su jasno odijeljeni jedni od drugih, te od još dva prividno neovisna odjeljka koji uokviruju pripovjedni tok zauzimajući tako odlučujuće položaje u formalnom oblikovanju romana: prvi, pod nazivom *Prolog* i posljednji, *Pismo ili sadržaj*. Ta su dva okvirna elementa istovremeno i paradigmatični za dva načina pripovijedanja prisutna u romanu. Dok je prvi obilježen strategijama opisivanja koje teži retardaciji pripovjednoga teksta, drugi slijedi logiku normalnoga pripovijedanja kojim se vrijeme ispriповijedanih događaja približava vremenu pripovijedanja. Četiri dijela koji čine okosnicu romana nose naslove *Slike s putovanja*, *Beleške jednog ludaka*, *Istražni postupak* i *Ispitivanje svjedoka*. *Slike s putovanja* u pripovjednoj strukturi romana paraleliziraju *Prolog*, *Istražni postupak* i *Ispitivanje svjedoka* narativnim se odlikama približavaju *Pismu*, a *Beleške jednog ludaka* zauzimaju specifičan položaj čiji je cilj temeljito narušavanje autoriteta samoga narativnoga diskurza u konstrukciji romana. Dakle, *Slike s putovanja* do maksimuma usporavaju ritam pripovijedanja, a dva odjeljka koji već svojim naslovom sugeriraju sudski postupak kreću se u suprotnome smjeru, naime njegova ubrzavanja. Proširi li se ova argumentacija na teoriju jezičnih činova zaključit će se da su *Pismo*, i dijelovi romana što ga paraleliziraju, mogu smatrati konstativima, a *Prolog*, i njemu odgovarajuće sekcije, performativima. Koja je funkcija takvog oblikovanja literarne građe u *Peščaniku*?

Da bih odgovorio na to pitanje moram se osvrnuti na teorijski problem što ga potječe ispitivanje uloge performativa i konstativa u pripovjednome tekstu.<sup>99</sup> Najnovija naratološka istraživanja prekoračuju granice u kojima će se razlikovanje performativa i konstativa svesti na binarizam istinito/lažno odnosno uspješno (sretno)/neuspješno (nesretno). Raniji su strukturalistički teoretičari (posebice E. Benveniste) pokušali Austinovu teoriju “binarizirati”, konstativ “prevesti” terminom priča (*recit*), a performativ terminom diskurz (*discours*). (Usp. Biti 2002, 10f.) No ravnopravnost odnosa unutar toga binarizma tek je prividna: performativi su uvijek već sadržani u konstativima kao što je i diskurz sadržan u priči. “Nemoguće je zamisliti iskaz o kakvu stanju stvari koji, ako i nije svjesnom namjerom, ne bi već samim svojim ustrojem bio upućen kakvu sugovorniku.” (Biti 2002, 11) Ako je tomu doista tako,

---

<sup>99</sup> Ovo je osobito važno u širem kontekstu moje diskusije koji se bavi problemom istine u predočavanju povijesnih zbivanja, odnosno same stvarnosti. To će biti jasnije uzme li se u obzir važnost distinkcije uspjelog/neuspjelog performativnog iskaza što je J.L. Austin upisuje u samo središte svoje rasprave razlikujući tako distinkciju istinito/lažno koja karakterizira konstative. (Usp. Austin 1962, 14ff).

onda se konstativi i performativi pronalaze u neprekidnoj dijalektičkoj igri čiji je cilj uspostavljanje balansa između te dvije vrste iskaza. Prividno čvrsta granica između njih pokazuje se varljivo.

Ukoliko djelatna ovlast (nositelj ili izvorište) performativa uvijek tek proizlazi iz njegova preimenovanja u konstativ – pretvaranja nedoglednog diskurza u razgraničenu priču s raspoznatljivim početkom i krajem – ‘strategija’ djelatne ovlasti ostaje načelno ovisna o tom kontingentnom činu i ne može se unaprijed odrediti. Jednako je tako, na drugoj strani, dvojbeni i djelatna ovlast samoga čina konstativnog (pre)imenovanja, jer je njezina ‘strategija’ opet nepredvidivo izazvana performativnim nalogom koji integrativno zahvaća u diskontinuirano mnoštvo položaja unutar prizvanikova habitusa. (22)

Na taj se način između performativa i konstativa stvara “srednje stanje” usporedivo sa “srednjim glasom”, terminom što ga je Roland Barthes sugestivno uporabio u vezi s procesom pisanja u tekstu “Ecrire – verbe intransitif?” iz 1967. U srednjem se stanju subjekt usporedo s ulogom nositelja zatječe i u ulozi predmeta radnje (*umivam se*). “In actions such as these in which the agent seems to act upon itself, the use of the middle voice permits avoidance of the notion that the subject is split in two, that is, into an agent who administers the oath and the patient who takes it.” (White 1999, 184) “Srednji glas” se tada može promatrati u dvostrukoj funkciji: upravo takav “intransitivni” način pisanja omogućuje najadekvatnije približavanje predočavanju Holokausta, pomoću njega se izbjegava zamka klasičnoga realizma devetnaestoga stoljeća u čijem bi se pripovjednom postupku taj događaj svojom izuzetnošću i jedinstvenošću upisao u topos nepredočivosti. S druge strane, tim se “performativnim obratom” priziva i jedna dotada zanemarena etička dimenzija tekstova.

Niti samo svjesni nositelj operacije kao u naratologijskoj koncepciji pripovjednog konstativa, niti samo njezina nesvjesna žrtva kao u ideologijsko-kritičkoj koncepciji pripovjednog performativa (autorsko-čitateljski) subjekt bi dakle po ovom tumačenju performativno-konstativnog pripovjednog odnosa zauzimao *srednji* položaj (n)i jednoga (n)i drugoga. (Biti 2002, 21)

To se srednje stanje pokazuje temeljnom odrednicom postmodernoga subjekta, njegove rascijepljenosti između polja etičkoga i polja političkoga: “On je obavezan kompenzirati tjeskobu zbog permanentne kontingencije vlastitoga političkog identiteta kroz opetovane pokušaje identifikacije etičkog izazova koji dopire iz zone njegove ‘unutarnje izvanjskosti’.” (28) Upravo se u to mjesto upisuje *Peščanik*: sa svojim strategijama prikriivanja, balansiranjem između političke prinude i etičke obavezanosti prema doživljenoj stvarnosti, ravnomjernim smjenjivanjem konstativa priče s performativom diskurza i nedopuštanjem dominantnoga položaja bilo kojeg od ta dva načina oblikovanja odnosa prema zbilji. Formalno sredstvo koje Kiš rabi kako bi što dosljednije predočio to “srednje stanje” u kojemu sačinjava svoj roman jest uravnotežena neodlučnost njegovih performativnih i konstativnih dijelova. I na tome se mjestu taj roman pokazuje kao roman na pragu – pragu dvaju sučeljenih

pristupa svijetu, modernističkog i postmodernističkog. U njemu se pruža odgovor na dilemu što je formulira Hayden White,<sup>100</sup> ali se iskoračuje i korak dalje: na jedan modernistički događaj, kakav je Holokaust (i, dodat će Kiš, Gulag) umjetnički odgovor može dati samo perspektiva koja je od njega u dovoljnoj mjeri vremenski, tj. povijesno, udaljena – perspektiva postmodernizma.

Jasno je da se *Peščanik* trudi prikriti svoju tematiku. Stoga se najlegitimnijim činom njegova interpretiranja i čini pokušaj razotkrivanja strategija prikrivanja koje dominiraju u tom romanu. Kao što smo vidjeli, balansirano poigravanje uporabom konstativa i performativa sačinjava stratešku okosnicu narativnoga prikrivanja predočenih zbivanja. Sljedeće je pitanje *što* Kiš doista prikriva. Drugim riječima: o kojim se konkretnim događajima vrijednim tajnovitoga zamagljivanja radi u *Peščaniku*, s jedne, i *zbog čega* je čitatelja glede tih događaja nužno ostaviti u tamnome, takorekuć “s druge strane”? Prvi je odgovor relativno jednostavan. Radi se o “hladnim danima” u Novom Sadu, pojedinačno, i o općenitom stanju napetosti i nesigurnosti prouzročenom proganjanjem Židova i Srba na okupiranim područjima Vojvodine s početka Drugoga svjetskog rata. Znamo da je Kiš toj temi posvetio znatan dio svojega drugog romana *Psalam 44* i poznato nam je kakvim se metodama predočavanja služio u tom djelu, kao i zamjerke što ih je sam sebi postavio otkrivajući manjkavosti toga postupka. I prva se dva dijela “Obiteljske trilogije” bave tom temom. U njihovom se načinu njezine obrade nalaze faktori koji ih smještaju negdje na pola puta između transparentne očevidnosti *Psalma* i radikalnih strategija prešućivanja što odlikuju *Peščanik*. Upravo to je element koji završnome romanu pridaje toliko istaknuto mjesto u konstrukciji trilogije. Inzistiranje na sinovljevu motrištu u *Bašti*, *pepelu* i *Ranim jadima* još uvijek u sebi nosi karakteristike usmjerenosti ka rekonstruiranju unutarnje perspektive koja se ne može i neće izdići iznad razine predočenih zbivanja. Ona ostaju zatvorena u liku dječaka-pripovjedača, tek povremeno se, kao što je bio slučaj u uporabi fantastike, usuđuju na intertekstualni iskorak u polje koje, ipak, ostaje obilježeno literarnošću. Sa stanovitom bi se smionošću onda moglo postulirati da je prijelaz sa prva dva dijela trilogije na treći zapravo obilježen prijelazom sa prustovske estetike na estetiku Camusa iz faze *La chute* ili na estetiku “novoga romana”, u jednu riječ: prijelaz s moderne na postmodernu.

---

<sup>100</sup> „The kind of anomalies, enigmas, and dead ends met with in discussion of the representation of Holocaust are the result of a conception of discourse that owes too much to a realism that is inadequate to the representation of events, such as Holocaust which are themselves modernist in nature.“ (White 1999, 39) Ili: „Modernism is still concerned to represent reality realistically, and it still identifies reality with history. But the history that modernism confronts is not the history envisaged by nineteenth-century realism. And this is because the social order that is the subject of this history has undergone a radical transformation - a change that permitted the crystallization of the totalitarian form that Western society would assume in the twentieth century.“ (41)

Ta konstatacija vodi ka odgovoru na pitanje *zbog čega* i vraća me na ranije spomenutu tezu Geoffreya Hartmana o novim formama predočavanja koje su nužne kako bi se dospjelo do formiranja jedne bar parcijalne istine o Holokaustu.<sup>101</sup> Pokazao sam da je Kiš roman narativno organizirao u savršeno balansiranoj igri performativa i konstativa, igri koja je trudom uloženi u konstruiranje savršenstva oblika ukazala na ozbiljnost tematike koja se kao poticaj krila iza iznimnoga rada na cizeliranju narativnoga materijala. Što se krije iza bespriješkornoga oblikovanja i, upravo ono *zbog čega* je takvo oblikovanje potrebno kako bi se na adekvatan način predočio pripovjedni materijal u čijemu se središtu krije program uništenja židovske zajednice u Novome Sadu na početku Drugog svjetskog rata (kao globalnoga kolektiva), sudbina jedne obitelji koja se našla u središtu tih zbivanja (kao embrionalni kolektiv) i, nakraju, sudbina glavnog junaka romana, oca te obitelji (kao individue, te samim time i najmanje jedinke u tijeku povijesnih zbivanja)? Dakle, rekonstrukcija će zbivanja biti iznova determinirana isprepletenošću odnosa i prožimanjem individualnoga i kolektivnoga, ali ovaj puta u svijetu života jednoga književnog djela. Tim će se činom objedinjavanja problematike individualnoga i kolektivnoga identiteta pitanja koja su se i dosada pojavljivala u analizi Kiševih djela pokazati u novome svjetlu: trauma, pamćenje, sjećanje, fantastika (osobito izražajna u razradi teme sna) potvrdit će se u svojoj centralnosti, ali će se istovremeno biti osvijetljeni još snažnije, kao nosivi stubovi u kompleksnoj arhitektonici jednoga jedinstvenoga umjetničkoga djela čije je ispisivanje Kiša zaokupljalo u cijelom njegovom stvaralačkom životu.

*Istražni postupak* onaj je dio *Peščanika* koga je naratološki najteže ispravno locirati. Dok su u *Ispitivanju svedoka*, kao čistom performativnom dijelu romana, instance ispitivača i ispitanoga jasno dijaloški određene, a moć se samoga ispitivača potvrđuje njegovom superiornom i nasilničkom uporabom jezika čiji je cilj potresanje svjedoka u svrhu razaranja i oduzimanja njegova individualnog identiteta, *Istražni postupak* posreduje ponešto drukčiji dojam. Dijaloška forma u kojoj se superiornost ispitivača unutar jezičke situacije definira pravom na postavljanje pitanja povezanih sa jasno određenom govorničkom instancom ustupa pred neutralnim tonom pitanja. Pripovjedni ton neutralnost stječe projicirajući se u čitateljevu neizvjesnost u pogledu identiteta: i onoga tko odgovara, i onoga tko pita. Taj se identitet ne može sa sigurnošću pripisati ni (pretpostavljenom) sveznajućem pripovjedaču, niti liku E.S.-a – u ovom slučaju lišenog vlastitoga glasa, ali ipak u tolikoj mjeri pomiješanog sa instancijom koja ga zastupa u činu odgovaranja na pitanja da ga je nemoguće s izvjesnošću odvojiti od nje. Ta hibridna instancija onoga koji odgovara može još uvijek predočiti znanje koje joj

---

<sup>101</sup> Vidi gore, str.

pomaže u posredovanju, narušenog ali ipak prisutnog, identiteta glavnog junaka. Njome prouzročena nestabilnost omogućuje zamagljivanje kriterija koji bi se mogli primijeniti za oštro etičko diferenciranje dobrog i lošega, te tako i stanovitu fluktuaciju tih kategorija, protegnutu na nesigurnom području diskontinuiranog predočavanja onoga što se dogodilo.

Najočitiji je primjer te hibridizacije scena sna što ga E.S. usniva nakon razgovora s domaćinom, gospodinom Gavanskim, u njegovu stanu. San je nesvjesna prerada traumatskih zbivanja iz protekloga dana koja su obilježila neuspjeli pokušaj povratka E.S.-a u “normalni” život: osujećeno reguliranje mirovine u Budimpešti i ponižavajuće izbacivanje iz vagona prvog razreda na koji je, kao visoki željeznički inspektor, imao pravo, a koje mu je sada, kao Židovu, uskraćeno.

Pitanje kojim se uvodi san jest: “Gde je dospao na lakim krilima sna?” (Kiš 1983, 98).<sup>102</sup> U *Jenseits des Lustprinzips* (Freud 1987, 1920), djelu kojim se problematika traume na temeljito razrađen način iznova uvodi u psihoanalitičku teoriju, Sigmund je Freud za polazište svojih istraživanja uzeo, kao prvo, stanje “traumatske neuroze” prouzročeno ratom (koje objašnjava na primjeru velikog broju naizgled neobjašnjivih psihičkih oboljenja kojima podliježu ratnici), koje se očituje intenzivnim ponavljanjem stravičnosti preživljenoga, pretežito u morama, i, drugo, kao metaforički pendant tome stanju poslužio mu je primjer kompulzivnoga ponavljanja preživljenog što ga pronalazi u jednom literarnom djelu, epu *Gerusalemme liberata* Torquata Tassa.<sup>103</sup> Njegov glavni junak, Tancred, iz neznanja u borbi ubija svoju voljenu Clorindu koja je prurušena u neprijateljskoga viteza. Nakon njezina pokopa on zaluta u čarobnu šumu, u njoj zasijeca u jedno drvo iz kojega počinje istjecati krv i čuje se Clorindin glas. Njezina je duša zarobljena upravo u tome drvetu i optužuje ga da je još jednom nanio zlo svojoj dragoj. Ono što Freud želi istaći u toj sceni jest metaforički potencijal u procesu razjašnjenja problematike traume – duševnoga stanja određenog upravo strukturama nehotimičnoga ponavljanja (najčešće u snovima) događaja što ga je prouzročio. U interpretaciji te pripovijesti Cathie Caruth (1996, 1-4) ističe dvostrukost predočenih zbivanja. S jedne se strane nalazi zadana rana (grčka riječ trauma izvorno doista i označuje

---

<sup>102</sup> Usporedi li se ovakvo pitanje s jednim tipičnim iz *Istražnoga postupka* postat će razvidno na kakvu razliku želim ukazati: „Kada ste krenuli od Gavanskog?“, ili „Kuda ste zatim otišli?“ (isto, 185). Dok literarnost prvoga pitanja omogućuje adresatu da literarizira odgovor, u drugome se slučaju njegovom obvezom odgovaranja na jasno i koncizno postavljeno pitanje uspostavlja superioran odnos ispitivača i ispitanika u kojemu je dominacija prvoga nad drugim više negoli očevidna. Strukture moći, i nasilja koje te strukture nužno podrazumijevaju, jasno su razgraničene i raspodijeljene.

<sup>103</sup> Taj Freudov izbor kao da je na odlučujući način prožeo raspravu o traumi i njezinoj primjenjivosti na polju kulturalnih studija općenito i znanosti o književnosti posebno. O toj djelomice iznimno polemičkoj raspravi usp.: Caruth (prir.) 1995; Caruth 1996; Hartman 1996; Bronfen, Erdle, Weigel (prir.) 1999; Leys 2000; LaCapra 2001; Felman 2002.

tjelesnu povredu), a s druge glas čijim se krikom obznanjuje materijalnost te povrede. Kritičko čitanje Caruthove ukazuje na to da krik nije Tancredov već Clorindin; dakle rana je zadana drugome, te se na taj način Tancredova duševna trauma povezuje s tjelesnom, Clorindinom, u jednu dvostruku ranu (double wound). To razdvajanje ljubavnika što ga u svojoj interpretaciji sprovodi Cathy Caruth kritizira Sigrid Weigel (1999, 58ff) ukazujući na izvorni Tassov tekst. U njemu je akcent stavljen na čin Tancredove spoznaje vlastitoga (ne)djela, te ga se time iznova vraća u situaciju “sjedinjene” traume, koncentrirane u njegovu liku. “Die Wiederholungshandlung ist also ein Angriff, der sich herschreibt von den Krypten, von der im Fortleben und -handeln Tancredis eingeschlossenen, begrabenen Trauer.” (60) Za Weigel je pri tome ključno mjesto na kojemu se zbiva ponovni susret ljubavnika: sam strah križara od čarobne šume proistječe iz činjenice njezina značaja kao lokacije na kojoj se susreću živi mrtvaci. Ubijeni se tu pojavljuju kao duhovi:

Damit wird die Szene im Lichte gegenwärtiger Theorie tatsächlich über Freuds eigene Kommentierung hinaus lesbar, zwar nicht als Stimme der anderen, d. h. der Toten wohl aber als Figur einer unheimlichen oder gespenstischen Anwesenheit der Getöteten im Gedächtnis der weiter und wieder agierenden. So gesehen, erweist sich das Epos als weitaus bedeutungsvoller für die spezifische Konstellation nach 1945, als das in Lektüre von Caruth sichtbar wird. (61)

Takva korekcija poststrukturalističke teorije traume što je predlaže Weigel pokazuje se inspirativnom za interpretaciju ključne scene iz *Istražnoga postupka* – naime susreta E.S.-a sa Gavanskim. Lektira sna (kojega sam, tumačeći fantastiku u Kiševu djelu, pročitao u drukčijem kontekstu)<sup>104</sup> što ga je E.S. usnio nakon razgovora sa Gavanskim iz te će se perspektive pokazati upravo idealnim primjerom traumatskoga sna u kojemu se kompulzivno ponavljaju događaji koji su traumatizirali snivača. Stoga se valja na čas vratiti zbivanjima toga dana koja fungiraju kao izravni uzročnik sna glavnoga junaka *Peščanika*, kako bi se vidjelo u kojoj mjeri strukture ponavljanja doista prožimaju cjelokupnu pripovjednu razradu onoga što se zbilo.

Već sam spomenuo putovanje E.S.-a u Budimpeštu čiji je cilj bio neuspjeli pokušaj bar djelimičnog vraćanja u stanje normalnosti narušenog izbijanjem rata, okupacijom Vojvodine i progonom i uništenjem Židova i Srba koji su im slijedili. Na povratku E.S. ulazi u kupe prve klase, u njemu sjedi nasuprot žene koju naizmjenično naziva Crnom Gospom, asociirajući time Shakespeareove sonete, i udovom belih udova, kondukter ga, zbog njegova Židovstva, protjeruje u kupe druge klase, da bi ga, po dolasku na novosadski kolodvor, legitimirali agenti u civilu uz koje stoje mađarski vojnici. Dva ponižavajuća, te stoga i traumatski obilježena, događaja – protjerivanje i legitimiranje – ponavljaju se u mori. Prvo

---

<sup>104</sup> V. gore, str. 129f.

njihovo, uvjetno racionalno, prizivanje determinirano je radom sjećanja, uostalom dominantnom kategorijom cijeloga *Istražnog postupka*, kao i snom, sljedećom manifestacijom u procesu diskontinuirane rekonstrukcije zbilje.<sup>105</sup>

Kako sada vidi sebe epistolar, vrativši se u vremenu nekih petnaest dana unazad, a u prostoru nekih dvesta kilometara daleko od fiksne tačke u kojoj se sada nalazi?

Kako uzdrhtalim rukama sakuplja svoje papire sa patent-stočića kraj prozora, u vagonu prve klase, mesto 126, i kako trpa te papire u aktentašnu među boce s pivom i sendviče sa sušenom haringom, koje mu je njegova sestra Berta stavila u tašnu, uvijene prvo u kockastu hartiju za pisma, a zatim u novine, i kako jednako petlja oko mesingane kopče, ne uspevajući da je zatvori.

Ko je stajao pred njim u tom času?

Mlad plavokos konduktar koji bejaše uperio svoja niklena klešta u njegove grudi, u njegovu zvezdu, kao revolver. (76f.)

Epistolar (jedan od glavnih principa imenovanja kojima Kiš obilježuje svojega junaka) je fiksiran u točki sastavljanja pisma i vraća se u vremenski i prostorno određenu prošlost koja je nositeljica traumatskih događaja. Navedeni je odjeljak ispričovijedan minucioznim tretiranjem detalja vezanih za njegovo nervozno skupljanje predmeta i njihovo stavljanje u akten-tašnu (još jedna metaforička odrednica E.S.-a, uz štap i šešir). Konduktar je plavokos (arijevska karakteristika), a njegov je poništavač karata “kao revolver” uperen u zvijezdu na Samovim grudima.<sup>106</sup> Jedina pozitivna točka u cijeloj sceni jest Crna Gospa, ali i ona takvu ulogu stječe samo zahvaljujući perspektivi E.S.-a iz koje je predočena, kao i njegovoj fascinaciji njezinim erotskim zračenjem. Sama žena u cijelome prikazu ostaje neutralna, ne priopćuje se niti jedna njezina reakcija, da se o riječima i ne govori, koja bi čitatelja približila spoznaji eventualnoga vrednosnoga suda što ga ona donosi u vezi s cjelokupnom situacijom.

Druga je ključna scena legitimiranje E.S.-a na željezničkom kolodvoru. Kao i u prvoj, prijetnja ostaje nerealizirana, obje su dostatne tek za izazivanje tjeskobe koja, predočena iz raznolikih perspektiva, multiplicira pojedine prijeteće događaje, potencirajući i na taj način ideju o “vječnom vraćanju istoga”, jednog od središnjih postulata kiševske poetike i u *Trilogiji* i u kasnijim zbirkama pripovjedaka.

Da li se naš putnik zadržao u staničnoj restauraciji?

Nije, jer još dok je stajao na prozoru voza video je zloslutno vijorenje petlova perja na crnim šeširima žandarma, kao i tupi sev bajoneta na njihovim puškama. Smatrao je, dakle, mudrim da se što pre skloni iz opasne stanične zone, gde je, pored žandarma, video i vojnu patrolu pod šlemovima i oružjem, kao i neke civile u kojima je bez muke prepoznao tajne agente.

...

Kako su agenti bili obučeni?

<sup>105</sup> Usp.: „Kakav je osećaj izazvalo to namerno izvrtanje očne jabučice sećanja? – Sećanje je drobilo i izvrtalo misli, slike i zvukove, a nad tim košmarnim sećanjem bdeo je plavokosi anđeo sna, anđeo rumenih obraza i velikih grudi, s rukama crvenim i nateklim od pranja čaša.“ (48)

<sup>106</sup> Ovo je još jedna scena koja zorno predočuje Kišev otklon od izravnoga predočavanja zbivanja iz *Psalma 44*, u kojemu, u sceni što je *Peščanik* paralelizira, Marija vidi znak „für Juden verboten“, ispisan velikim slovima, ali čiji joj je smisao nedokučiv. Čitatelj *Peščanika* značenje „zvijezde“ može spoznati tek kontekstualno.

Imali su na sebi duge zimske kapute od gabardena mišje sive boje, šešire širokog oboda, crne štitnike za uši, solidne crne cipele sa duplim donom.  
Da li su ga legitimisali?  
Na izlazu is stanice morao je da stane u red među pristigle putnike i da pokaže agentima svoje papire.  
Da li je imao nekih nepravilnosti?  
Jedan ga je od agenata osmotrio, upoređujući njegov lik sa fotografijom na legitimaciji, zatim mu je vratio legitimaciju bez reči. (82f.)

Pripovjedni uzorak koji se rabi u toj sceni sličan je prethodnom: detaljan opis odjeće agenata, tjeskoba koja proizlazi iz stajanja u redu i izloženosti policijskoj kontroli, potmulost atmosfere željezničkog kolodvora koja se da oćutjeti iz naslućene tišine na tom, inače tako bućnom i prometnom, mjestu.

Put sa kolodvora E.S.-a vodi Gavanskome u ćijoj će kući usniti svoj košmarni san. Na koji se naćin dogaćaji doživljeni na javi transformiraju u snu? Moće li se u toj transformaciji pronaći potvrda o prinudnosti njihova ponavljanja, te ih tako doista i priblićiti literarnome prikazu frejdovske “traumatske neuroze”? Prije svega, linija u snu predoćenih dogaćaja odstupa od njihovog protoka na javi. E.S. se prvo nalazi na kolodvoru, a tek potom se upućuje u svoj kupe. Kolodvor mu je nepoznat, a on kao promatrać vidi priblićavanje vlaka koji “je ušao u stanicu bez zvuka, fantomski.” (100) U sceni što se odvija u snu ponavlja se tek poneki detalj realnoga zbivanja, ali se od njega bitno distancira uvoćenjem novog fantastićkog referentnog okvira. Nećujni se ulazak vlaka kontrastira s bućnom glazbom koja ga prati; tišina se narušava i pred E.S.-om se odvija scena koja makabristićki ponavlja pogrebni ritual u ćijemu se središtu nalazi vojnik na nosilima. Mladić ustaje iz mrtvih i nesigurnim se koracima priblićava Samu:

Posle opšte konsternacije i krika užasa koji se prolomio, šta se dogodilo?  
Ćetvorica snaćnih ljudi u dugim kišnim mantilima i sa šeširima natućenim na ćelo prićoše mladiću i pokušao da ga polegnu na nosila, što im nije polazilo za rukom, jer je mladić uspevaio svaki put iznova da baci po jednog od njih u travu i da nastavi svoj put, nesigurna koraka, kao u deteta. (100-1)

Sada se valja prisjetiti interpretacije scene iz *Gerusalemeliberata* što je daje Sigrid Weigel. Upravo ona fantastićka figura što je Weigelova smješta u središte Tancredova traumatska doživljaja, naime sablasni oćivjeli mrtvaci, rekonstruirana je u Samovu snu. Mladić koji ustaje sa nosila jest ųrtva kostokradica, ljudi koji mu, nakon smrti, vade kosti iz tijela.<sup>107</sup> E.S. – ųrtva ponićavajućeg legitimiranja u realnome ųivotu – u snu postaje svjedok stradanja ųivoga mrtvaca, osebujnog zombija sa ųeljeznićkog kolodvora. Sljedeć autorov signal ćitatelju jest temperatura mladićeva tijela: 1100° Celzijusa, upravo ona temperatura koja se razvijala u krematorijskim pećima Auschwitza kako bi se spalila tijela ųrtava trovanja ciklonom B, a -56° je temperatura kojoj su izlagana ųiva ljudska tijela u eksperimentima nacistićke medicinske

<sup>107</sup> Sablasnost se te scene dodatno pojaćava time što pripovjedać ne razjašnja u ćemu je funkcija ćina kraće kostiju, već je ostavlja u tami koja otvara prostor nagaćanjima.



“znanosti”. Začudo, u obrnutoj perspektivi sna, upravo je ta temperatura faktor koji sprječava kostokradice da svladaju mladića. Tek će se hlađenje njegova tijela na minus pedeset i šest stupnjeva pokazati kobnim, na toj ga temperaturi neprijatelji mogu uhvatiti. Mladić moli E.S.-a da kao *svjedok* iznese stravičnu istinu o međunarodnoj organizaciji. To je još jedan signal koji upućuje na Holokaust. Njime se ukazuje na tajnovitost operacija što ih je sprovodila nacional-socijalistička vlada, kao i na šutnju međunarodne zajednice čiji uzroci ni do danas nisu do kraja razjašnjeni. Traumatska se i košmarna narav dnevnih zbivanja tom preradom pretvara u nedvosmislenu parabolu nemogućnosti svjedočenja o Holokaustu. Ta činjenica dodatno pojačanje stječe i Poljupcem Smrti što ga mladić utiskuje na obraz E.S.-a. Jedini svjedok sposoban za daljnje prenošenje istine na taj je način neumitno obilježen i spriječen u vršenju zaviještane mu funkcije.

Traumatsko izbacivanje iz kupea prve klase na prvi pogled kao da teži pozitivnom razrješenju u vidu erotskoga sna. Crna Gospa smjenjuje se mladom djevojkom koja želi seksualno zadovoljiti sanjara. Ispunjenje koje obećava erotika sna osujećuje se na dva načina. Prva je indicija uzaludnosti cjelokupnog ljubavnog dodira sadržana u činjenici da je Crna Gospa koja se u poljupcu pripija uz sanjača zapravo nasljedovateljica mladića koji je determiniran kao onaj koji daje Poljubac Smrti. Osim ovoga indirektnoga osujećenja u snu se dešava i jedno izravno: E.S.-u se izmiče njegovo orgazmičko ostvarenje:

Zašto nije došlo do polucije, uprkos snažnom nadražaju?

Jer ih je gomila posmatrala ne samo sa negodovanjem nego i sa pretećim prebacivanjem, tako da je on morao da odmakne ruku one mladice i da se vrati u svoj kupe. (102f.)

Tako se i erotska varijanta sna koja je početka obećavala olakšanje u krajnjoj izvedbi pokazuje jednako traumatskom kao i košmarna. Prijeteći se kolektiv nadnosi nad seksualno zadovoljenje individue i onemogućuje oslobađajuću funkciju što je san može poprimiti u toj erotskoj konstelaciji.

Posljednja se potvrda ovoj tezi pronalazi u već ranije navedenom odjeljku u kojem se kataloški nabrajaju vrline sna koje je cijenio E.S. To sam nabranje ranije svjesno prekinuo na onom mjestu na kojem se završava “fantastički” spisak osebina, ustupajući mjesto psihološkima. Te se osebina, ključne za analizu što je provodim, navode sljedećim redom: “njegovu sposobnost blagovremenog dijagnosticiranja različitih bolesti i *trauma*; njegovo trajanje, koje se ne da lako izmeriti; [...] njegovu moć konzervisanja slika i dalekih uspomena; njegovo nepoštovanje hronologije i klasičnog jedinstva radnje, mesta i vremena.” (104f., potcrtao D.B.) Ovakva definicija kvaliteta sna zapravo na posredovan način predočuje središnje Kišove poetološke postupke u gradnji *Peščanika*: trauma kao izvorište samoga

romana i njezina literarna prerada, dubinski rad sjećanja i, nakraju, diskontinuirano konstruiranje pripovjednoga toka u procesu prikazivanja zbivanja. San se tako očituje paradigmom cijeloga romana, njegov se odnos prema zbilji može promatrati i kao presudan za pripovjedne postupke koji će biti usmjereni i na “realnost”. Učvršćivanje će te teze dodatnu potvrdu pronaći i u onome dijelu scene s Gavanskim koji se zbiva na javi, te će tako tu scenu približiti još više središtu romana, čineći je fikcionalnim pendantom čuvenoga pisma s njegovim kvazi-dokumentarnim karakterom.

*Peščanik* se sastoji od šezdeset i sedam poglavlja. Susret s Gavanskim se zbiva u trideset i četvrtom, markirajući na taj način geometrijsku sredinu romaneskne konstrukcije. U samome je poglavlju san smješten na kraj, a njegovu okosnicu čini “epski katalog”<sup>108</sup> konstruiran savršenim radom pamćenja. U tome se katalogu nabrajaju zajednički poznanici Gavanskoga i E.S.-a, što su ih se njih dvojica mogli prisjetiti tijekom razgovora, uz kratki komentar kojim se na najlapidarniji mogući način izvješćuje o njihovoj sudbini. Kiševa se poetika brevitasa<sup>109</sup> komprimira u iskaz koji upravo svojom kratkoćom višestruko potencira nužnost čitateljeve pažnje i otklanja mogućnost njezine disperzije. Hipertrofirani se spisak proteže na pet stranica, a u njemu se spominje ukupno šezdeset i pet osoba. Od njih je dvadeset mrtvih, troje nestalih, trinaest bolesnih, dvoje tjelesno unakaženih djelovanjem ljudskog nasilja, jedna se osoba raskrinkava kao ubojica, a jedna (gospodin Bulat) se na čudesan način spasava od smrti uspijevši se legitimirati đlačkom knjižicom trećega razreda osnovne škole (događaj kojega pripovjedač izdiže na nivo psihološkoga mirakula – “koji je uspio pomoću nekih psihičkih vještina da se prebaci, tom istom knjižicom, sve do Amerike”). Osim toga, navedena su i tri liječnika i jedan nadriliječnik. Znači: znatno više od polovice potencijalnih junaka kakva romana ili pripovijetke (koji se u Kiševoj izvedbi pojavljuju kao likovi narativnih tekstova, komprimiranih na nivo rečenice, najniže semantičke jedinice jezika) imaju veze s bolešću, tjelesnim razaranjem i degeneracijom ili smrću. Sprovede li se daljnja specifikacija Kiševa kataloga doći će se do sljedećeg rezultata: od dvadeset mrtvih

---

<sup>108</sup> Epski katalog je termin kojega preuzimam od M. Pantića (usp. 1998, str. 52). Pantić termin ne razrađuje, ali mi se čini ispravnim u Kiševu nabranju pronaći upravo kategoriju epičnosti, pogotovo uzme li se u obzir da se dijelovi *Peščanika* (i ne samo njega, već i drugih djela) koji nisu predloženi tom tehnikom otimaju epskome karakteru. Zato je Kišev katalog esencijalno epski u onome smislu u kojemu nasljeđuje Homerovo nabranje brodova – to je usporedba koju pravi i Pantić, otvarajući i šire konteksta Kiševa odnosa sa klasicima svjetske književnosti koji su taj postupak funkcionalizirali.

<sup>109</sup> Usp. sljedeća dva citata iz Kiševih intervjua: „Uveren sam da u *Peščaniku* ima ,priča‘ (,sižea‘) za ceo jedan romaneskni ciklus. Razvijanje svih sižea i svih sudbina koje su date ovdje vrlo sažeto, stvorilo bi jedan roman-reku ili čak jedan romaneskni ciklus (...) Mislim da upravo to sažimanje klasičnih romaneskni sižea čini modernost *Peščanika*“; „Odjednom sam shvatio: ako dešifrujem svaku reč i svaki predmet, svako biće i svaku pojavnost što se javljaju u tom pismu, da će se moje istraživanje i dokazivanje proširiti do neslučenih granica. Zato sam bio primoran da stvari svedem na njihovu realnu meru: od dve-tri hiljade stranica sačuvao sam nešto manje od trista – one koje su se podale milosti uobličjenja!“ (Kiš 1995, 204; 229-30)

prirodnom je smrću umrlo tek dvoje, od preostalih osamnaest deset je izvršilo samoubojstvo, a osam je ubijeno. Za troje nestalih se s pravom može pomisliti da su također ubijeni.<sup>110</sup> Epski se katalog u ovakvoj izvedbi raskrinkava kao katalog smrti, a Kišev se roman uobličuje u sliku jednoga djela čiji je cilj upravo predočiti smrt u što je moguće većem broju uzoraka njezina stravičnoga pojavljivanja.<sup>111</sup> Renate Lachmann tu listu izjednačuje sa listom strahova, potencirano ih još i precizirajući kao “strahove od smrti” (Todesängste) te u tome istom ključu iščitavajući i cijeli *Peščanik* kao “tanatografski” roman. “Der Todeskatalog nennt unterschiedliche Todesarten. Alle Tode, auch die entsetzenden, exorbitanten, spektakulären sind mögliche Tode: die vom Massaker heimgesuchte Stadt erlebt unvordenkliche Weisen des zu Tode-Kommens.” (usp. Lachmann 2004, 289)

Sigrid je Weigel korigirajući Cathy Caruth navela duhove i sablasti kao istinske predmete Tancredove “traumatske neuroze”. Ako sam pendant tim sablastima otkrio u mladiću-žrtvi kostokradica iz sna, likovi potencijalnih minijaturnih romana što se kriju iza Samove i Gavanskijeve liste pojačavaju značaj interpretativnog koda u kojemu se struktura traumatskog ponavljanja, koja kao da nadsvođuje cjelokupni *Peščanik*, može iščitati kao središnji oblikotvorni faktor romana. Izvjesno je da se rad sjećanja usmjeren na prizivanje i pohranjivanje mrtvih, osakaćenih, poludjelih ili oboljelih duša u konfiguriranju pripovjednoga toka svojom multiplikativnom kompleksnošću podudara sa traumatskim nestajanjem židovskoga svijeta Srednje Europe s čijom je neminovnom izvjesnošću, a i kao izravno pogođeni sudionik, suočen E.S. On je dvostruko traumatiziran: svojom individualnom sudbinom u kojoj s melankoličnom predestinacijom prepoznaje i naslućuje moment svoga vlastitoga nestanka s jedne, i sudbinom prijatelja i poznanika koji s njim dijele njegov usud ili ga, pak, anticipiraju s druge strane. Spoznaja tragičnosti onoga što se desilo i anticipacija onoga što će se desiti na taj se način kao odlučujući činitelji utiskuju u formalnu razradu pripovijedanja i čine savršen spoj između predočene građe i načina njezinoga oblikovanja.

Mrtvi “junaci” figure su iz podzemnoga svijeta koji se u pamćenju E.S.-a ponavljaju, rekonstruiraju, umnožavaju, iskrivljuju do neprepoznatljivosti, čak i ironiziraju. Jedan od tih upečatljivih likova koji postaje nevoljkom žrtvom pripovjedačeve ironije jest “Janoš(a) Kovač(a), koji se kupao svake godine u ledenom Dunavu, tako što je razbijao led kraj zelenih

---

<sup>110</sup> Među njima se nalazi i Karlo Štajner, za kojega će se ispostaviti da je živ tek dvadeset godina po nestanku i čija će knjiga memoara *Sedam tisuća dana u Sibiru* (Štajner 1986) Kišu poslužiti kao jedan od glavnih izvora materijala za *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, knjigu u kojoj je prikazana staljinistička varijanta totalitarnoga sustava.

ograda Štranda, a koji je ove godine poginuo u automobilskoj nesreći.” (91f.) Već sam ranije ukazao na nedostatak signala koji bi u *Peščaniku* služili izravnome rekonstruiranju povijesnoga konteksta. Referentni je okvir romana gotovo autistički usmjeren na subjektivnu perspektivu njegova glavnog junaka (vrlo često stopljenom i s pripovjedačevom) koja stavlja u zgrade - pri tome se služeći retoričkim sredstvima kakvo je, u danome slučaju, makabristička ironija – cjelokupni svijet života što se odvija negdje izvan njegovoga vidokruga. Nerijetko pripovjedač-lik prešućuje i ono što mu je spoznajno dostupno. To se prešućivanje motivira njegovim ludilom, strahom, nerazumijevanjem ili bijesom i to uvijek različito, na višestrukim razinama pripovjednoga teksta: u *Istražnom postupku*, drukčije negoli u *Ispitivanju svedoka*, u *Slikama s putovanja* (dijelu romana u kojemu se pripovjedač najviše odvaja od lika) drukčije nego u *Beleškama jednog ludaka* gdje se to razlikovanje svodi na nulti stupanj. Upravo iz takvoga svjesnog ostavljanja čitatelja u stanju minus-spoznaje izranja lik Janoša Kovača koji se kupa u zaleđenom Dunavu, na novosadskom Štrandu i gine u prometnoj nesreći. Čitatelj će morati crpjeti svoje znanje izvana, iz drugoga referentnog okvira, iz povijesnih činjenica koje će mu otvoriti asocijativni niz što se krije iza ironije E.S.-a. Novosadski “hladni dani”, koji se zbivaju upravo u januaru, na Štrandu i na zaleđenom Dunavu, grade povijesni fenotekst na čijoj se pozadini Kovačeva sudbina može pročitati kao “sretni završetak” (pogibija u saobraćajnoj nesreći nasuprot razaranju tijela i duha koje bi mu se zbililo da se našao u Štrandu u vrijeme pokolja), ili kao podsmješljivi komentar pripovjedača koji dobro zna da se “prometna nesreća” što se zbilila januara četrdeset i druge ne može shvatiti kao nesreća (proizvod slučajnosti), već kao čin nezamislive ljudske zlobe i okrutnosti.

San je traumu i njezine manifestacije preveo iz nesvjesnoga u svjesno. Razgovor Gavanskoga i E.S.-a ponovio je njegov rad, proizveo iste efekte, ali s jednom bitnom razlikom: njih su dvojica sačinila katalog koji je proizvod silovitoga napora rada pamćenja. Čitatelj je prinuđen rekonstruirati scenu jer ga pripovjedač ostavlja bez jasnih indicija, tjerajući ga da imaginira situaciju u kojoj su se našla dva prijatelja, jedan ugroženi i proganjani, a drugi koji je sposoban saslušati svojega sugovornika i pomoći mu u sastavljanju komadića sjećanja i slaganju disperziranoga puzzlea uspomena u konzistentnu sliku obespravljenih, obeščašćenih i unesrećenih zajedničkih poznanika, stanovnika magične šume lutajućih duša.<sup>112</sup> Nekontrolirana provala sjećanja (prouzročena prekomjernim djelovanjem

---

<sup>111</sup> Već je rana kritika *Peščanik* pročitala kao roman o smrti. Usp. naprimjer: „Gomilanje imena također nije slučajno; na talasima reči, ona dolaze do nas kao odjeci ugašenih života – samoubistvom, nasilnom smrću, terorom epohe. Sve u svemu, prisustvujemo spravljanju jedne odurne zakuske smrti.“ (Džadžić 1996, str. 280)

<sup>112</sup> Ranije sam ukazao na bogatstvo ahasverovskog koda u *Bašti*, *pepelu* i *Ranim jadima*. *Peščanik* je također obilježen „lutajućim Židovom“. E.S. je za vrijeme psihijatrijskoga tretmana želio napisati roman kao čiji se glavni junak pojavljuje „izvesni Malchus ili Kartofil ili Joannes Buttadeus (ili katkad samo Buttadio)“, malo

alkohola, stanjem povišene emotivnosti) u koordiniranom je radu pamćenja stekla obličje enciklopedijskoga kataloga “mrtvih duša”-stanovnica začarane šume Srednje Europe četrdesetih godina dvadesetoga stoljeća. Trauma se oslobodila kompulzije i prešla u svjesni pokušaj ponovnoga uspostavljanja narušenoga poretka. To je prilog Danila Kiša u procesu prerade prošlosti, dosezanja bar jednoga dijela istine o njoj, ili u prevladavanju toposa nepredstavljalivosti.

Istinska umjetnička snaga *Peščanika* leži u činjenici da Kiš rješavanje tog svoga zadatka sprovodi sustavno u svim dijelovima romana, ali u svakome od njih na različit način. Harmonija smjene performativa i konstativa koju sam ustanovio na formalnom planu paralelizira se na tematskom upravo takvim diferenciranim prilazom istoj tematici. Stoga i često spominjanje hibridnosti ovoga Kiševa romana.<sup>113</sup> *Istražni postupak* je traumu tematizirao jednim od središnjih motiva fantastičke književnosti, snom, s jedne i katalogom (u činu parodijskoga preokretanja mnemotehničke djelatnosti) s druge strane. “Konstativni” dio *Peščanika*, kojim se uspostavlja ogledalna simetrija prema *Istražnome postupku*, jesu *Beleške jednog ludaka*. Kako taj dio romana odgovara na izazov kompleksne problematike traume? Mogu li se pronaći dodatni načini tematiziranja njezinih manifestacija? Na ta pitanja odgovor valja potražiti ispitujući tekst upravo na njegovim neuralgičkim točkama.

*Beleške jednog ludaka* najčešće su i najopsežnije interpretirani i komentirani dio *Peščanika*. Zahvaljujući svojem specifično izdvojenom mjestu unutar hibridne kompleksnosti romana, one su se dale najlakše izdvojiti iz cjeline i promatrati neovisno, prije svega u svojoj esejističkoj komponenti. Nasilje koje se tako činilo romanu moglo se objasniti (ne i opravdati) stanovitom kritičarskom komotnošću koja je najčešće bila sklona biranju lakšega puta i pridavanju poetičke ili aksiološke vrijednosti stavovima i sudovima E.S.-a kojega se onda moglo izjednačiti s pripovjedačevim, ili čak i autorovim. Takvim se postupkom interpretativni ključ za iščitavanje romana smješta samo u jedan njegov odjeljak, a zanemaruje se savršena harmonija koja iznutra determinira prividno disharmoničnu tvorevinu.<sup>114</sup> I dalje: u prvi se plan stavlja filozofičnost romana (koja je naravno samo pseudo-filozofičnost jer je filozofija svjesno narativizirana, literarizirana retoričkim sredstvima, poput ironije, i nakraju

---

kasnije i Isaac Laquedem (222), sve obilježavanja Ahasvera u tekstovima raznolikih tradicija Zapadnoga kulturnog kruga. U *Peščaniku* je ahasverski motiv, prema tome, upisan kao povijesno-mitološki pendant „izgubljenih duša“ iz alkoholiziranog, te tako i iskrivljenog i iščašenog, razgovora E.S.-a i Gavanskog.

<sup>113</sup> Kiš je bio, uostalom prvi koji je svoje djelo obilježio na takav način: „*Peščanik* je ceo jedna pukotina, a ta pukotina jesu ‘tesna vrata’ kroz koja se ulazi u tu knjigu, ta pukotina je njena ‘savršenost’, njena zatvorenost, njena neaktualnost, njena *hibridnost*“ (1995, 241)

<sup>114</sup> Jedan od izuzetaka takvog kritičarskog pristupa jest prikaz Radivoja Mikića (Mikić, 1974) u kojemu se ističe izuzetni značaj funkcionalne koordiniranosti naizgled disparatnih cjelina.

parodizirana), a zanemaruje njegova fikcionalnost. Čitanje *Peščanika* iz perspektive apsolutne nepovredivosti i jedinstvenog položaja *Beležaka jednog ludaka* nasilan je čin gušenja gotovo neiscrpnog semantičkog potencijala tog romana. Stoga se nadaje potreba korektivne lektire kroz prizmu ostalih dijelova kojom se mora dokazati prividnost autonomnosti *Beležaka* i njihova uzglobljenost u cjelinu.

U tome je smislu osobito indikativan njihov III odjeljak, a u njemu poglavlja 36, 37 i 38 u kojima se zrcale problemski kompleksi poznati iz *Istražnoga postupka* ali ih se i dodatno komplicira izravnim uvođenjem teme apokalipse koja je dotada bila prisutna tek marginalno, u, takorekuć, apokaliptičkome protoku događaja, ali ju se nije prevodilo na jezik fikcionalnoga pripovjednoga teksta. Osim toga, E.S. govori i izravno o svome ludilu, ponešto ga patetično definirajući kao “bol moje bolesne duše” (136).<sup>115</sup>

Veze apokalipse i traume su višestruke. Moja interpretacija apokaliptičkoga dijela *Beležaka jednog ludaka* bazira se na postavci po kojoj je “trauma [...] the psychoanalytic form of apocalypse, its temporal inversion.” (Berger 1999, 20) Berger u svojoj interpretaciji odnosa traume i apokalipse slijedi kasnoga Freuda koji je, u *Der Mann Moses*, modificirao vlastitu teoriju traume iz *Jenseits des Lustprinzips* i preveo je na polje povijesnoga, tako joj pridajući kulturalno značenje primjenjivo na kolektive i izdvajajući je iz područja isključivo individualnoga. Katastrofički se događaji, koji u sebi nose jasne apokaliptičke osebine, mogu gotovo bez ostatka protumačiti kao kolektivna trauma:

An overwhelmingly catastrophic event like the Holocaust does occupy a central position, dividing history into ‘before’ and ‘after’, and radically restructuring our understanding of all events on either side. It is not *inevitability* that gives a historical event an apocalyptic character. It is its ability to obliterate existing narratives, to initiate a new history that takes a form of an ominous and symptomatic aftermath. (Berger 1999, 21)

Trauma je, tada, produžetak apokaliptičkoga događaja, ona svojim ponavljanjem (a tu se nalazi i suština njezinoga eminentno kulturalnoga karaktera) ukazuje na nedovoljnost pripovijesti koju društvo kreira kako bi se oslobodilo neizdrživoga pritiska traumatskoga događaja. “The idea of trauma allows for an interpretation of cultural symptoms – of the growths, wounds, scars on a social body, and its compulsive, repeated actions.” (26)

Središnje se pitanje, prema tome, odnosi na načine kojima se društvo pokušava riješiti traumatske prinude. Upravo Freud ukazuje na nužnost pripovijedanja za sam proces ozdravljenja. Dakle: za društvo je, u istoj mjeri u kojoj i za pojedinca, neophodno suočiti se sa narativizacijom katastrofe. Ono što istinski veliku katastrofu poput Holokausta (i Gulaga)

razlikuje od lomova koji ne posjeduju apokaliptičke razmjere jest upravo njihov otpor predočavanju, njihovo protivljenje procesu pretakanja u pripovijest. Otuda se i velike literarne obrade tih dvaju katastrofa koje su obilježile dvadeseto stoljeće moraju pokoriti stanovitim narativnim uzorcima koji su sadržani u njima: prije svega nemotiviranom i abruptnom diskontinuitetu koji poništava svaku težnju (ili mogućnost) ka njihovu linearnome ulančavanju. Takvo pripovijedanje pokušava provesti mimezu na razini njezina realnoga doticanja sa stvarnošću, a problem s kojim se suočava jest da ga čitatelj, naviknut na zadovoljstva zapleta i raspleta, ne doživljava kao takvog.<sup>116</sup>

Kišov *Peščanik* svojom diskontinuiranom hibridnošću jasno pokazuje svijest autora o tim naizgled neprelaznim teškoćama, a svojom izvedbom svjedoči o virtuoznosti kojom se *ineffabile* transponira u kategorije koje će se približiti novodefiniranom pojmu mimeze. Njime se strukture onoga što je na klasični način nepredodivo približavaju čitatelju, istovremeno zahtijevajući od njega ekstremni napor dešifriranja koda u kojemu se novo formulira i prestrojava kako bi odgovorilo izmijenjenim zahtjevima realnosti. Motiv apokalipse u *Beleškama jednog ludaka* uklapa se u sliku takve iznimne kompleksnosti cijeloga djela. E.S. apokalipsu determinira ali je istovremeno i njom determiniran. U kojim se aspektima E.S. pokazuje kao apokaliptičar i kako definira i objašnjava *svoju* apokalipsu? Prije svega, on veli da mu propovijedanje apokalipse nije potrebno, ona je već tu:

Niti želim da poput kakvog provincijskog rabina (kako ste me jednom izvoleli nazvati) propovedam apokalipsu i da dokazujem bilo kome, a najmanje vama, da je svet neminovno osuđen na propast. Meni za to nisu potrebni dokazi jasniji od onih koje imam. A gde su ti dokazi?- pitaćete me. Ovde, gospodo, ovde, draga moja sestro, ovde. Gledajte dobro: pokazujem na svoje srce! (141)

E.S. se distancira od “provincijskog rabina”, on nije netko tko propovijeda dolazak apokalipse; poput pravoga proroka on je onaj koji sluti i zna njezin dolazak. Za tu mu spoznaju nisu potrebni dokazi: zahvaljujući svojoj vidovitosti on je sposoban prepoznati tajne znakove koji navješćuju njezino skoro pojavljivanje. Još se jednom svojom osebinom E.S. svrstava u red starozavjetnih apokaliptičkih proroka. Po Bergeru je “Apocalyptic writing [...] prophecy, and the prophet is reanimated corpse. Every prophet dies – that is, before his prophecy.” (17) Tako Jonu guta kit, Danijel se zapućuje u oganj ili biva zatvoren u pećinu s lavom, a Isaija odlazi u nebesa i kuša užareno ugljvlje. Prije no što je spreman obznaniti

---

<sup>115</sup> Ta, stilistički nezgrapna formulacija, jedan je od onih indikatora uz pomoć kojih se pripovjedač s pouzdanjem može distingvirati od autora.

<sup>116</sup> O tome usp. Brooks (1984) u kojemu se ističe snažna psihološka komponenta koja čitatelja tjera na „čitanje za zaplet“, pružajući mu zadovoljstvo u harmoničnom završetku klasičnoga narativnoga teksta. Bilo bi produktivno kategoriju „closing“ usporediti sa „ending“, u onome smislu u kojem ga rabi Frank Kermode (1966).

svoja proročanstva E.S. prolazi kroz smrt novosadskih hladnih dana i iz njih se vraća čudom neozlijeđen.<sup>117</sup> To preživljavanje uništenja legitimira apokaliptičnost njegovih proročanstava, a njihovo smještanje u srce, jasno odijeljeno od mozga/razuma, svjedoči o moći izvornosti i neposredovanosti što ih ona posjeduju.

Koje su osebine apokalipse što je propovijeda E.S. i u čemu se sastoji njezino obznanjenje?

Bez obzira na Marksovu kritiku, mislim da je Maltus bio u pravu. [...] Jer bilo kako bilo ostaje činjenica da se svet suviše namnožio, a prirodna populacija postaje problem broj jedan. [...] Ljudi se množe kao muve, i svakog je trenutka nekoliko miliona udova u stanju opasne i preteće erekcije. Konsekvence su, pak, jasne. Taj pomahnitali falus, taj prvobitni mitski simbol, rije po krvavoj ženskoj utrobi, čovečanstvo dahće u sparnim noćima, i niko više ne misli na posledice. A posledice su katastrofalne... Sa umnožavanjem ljudi umnožava se i greh. *Perpetuum mobile*. (139)

Prije svega valja ukazati na paradoksalnost te ideje, iza koje se kao jasan autorov signal čitateljima krije ironijski obrat. Teorijski se Sameva apokalipsa zasniva na Malthusovim rasnim idejama, koje su služile kao jedna od glavnih potpornja nacističke rasističke ideologije čijom će žrtvom postati apokaliptičar. S druge strane, E.S. u svojim proročanstvima navodi nedovoljnost svih mjera sprječavanja te eksplozije populacije koje u sebi ne posjeduju težnju ka sveobuhvatnoj totalnosti i priziva nebesku intervenciju kao jedino moguće apsolutno rješenje: “Kazna Božja ne dolazi iz močvara. Ona će doći s neba! I tu više neće biti milosti ni za koga. Jednako će stradati svi, siromašni i bogati, a najviše mi – odabrani!” (141)

Radikalno i katastrofičko rješenje jedino je moguće u svijetu apokalipse. E.S. se, kao apokaliptičar, zaustavlja na kraju svijeta. Njegova apokalipsa u sebi ne nosi ništa prognostičko i ne naviješta novo carstvo koje će naslijediti korumpirano i propalo. San o Zlatnom Dobu u njegovoj proročanskoj viziji ne pronalazi svoje ostvarenje, čak ni u nagovještaju. Jedino što je izvjesno jest potpuna propast u kojoj će najveću žrtvu podnijeti izabrani narod, onaj kolektiv što ga moderni prorok sakriva iza osobne zamjenice prvog lica množine – *mi*. On, koji se vratio živ iz pakla, i koji svoju traumu može iskazati samo kroz mahnito proročanstvo obilježeno njegovim ludilom, nije sposoban navijestiti ništa lijepo ili sjajno što će naslijediti bijedu sadašnjega trenutka; njegova se prognoza zaustavlja u momentu traume, u onome momentu u kojemu je vidio kako oni koji imaju moć rješenja problema

---

<sup>117</sup> Nemoguće je previdjeti autobiografsku komponentu ovog detalja: otac Danila Kiša, Eduard Kiš, odveden je na novosadski štrand s kojega ga je spasilo samo čudo gotovo neprevaziđeno u svojoj grotesknoj morbidnosti: rupa na zaleđenom Dunavu bila je u tolikoj mjeri začepljena leševima pobijenih da krvnici nisu mogli pogubljavati nove, te su one koji „nisu došli na red“ pustili kućama. Time je naravno katastrofalno-tragički kraj Eduarda Kiša samo odgođen. Usp. i scenu sličnog kataklizmičkog naboja u romanu *White Hotel* D.M. Thomasa, koji je, uostalom, imao jednaku sudbinu kao i Kiševa *Grobnica za Borisa Davidoviča* – optužba zbog tobož plagijatskog korištenja dokumentarne građe.



prenapučenosti zemaljske kugle to rješenje primjenju na odabranim primjercima odabranoga naroda, u jednom činu koji je dotada bez presedana, ali koji je u definitivnoj realizaciji osujećen zbog još uvijek nedovoljne tehničke promišljenosti i savršenosti. Dimnjaci Auschwitza, koje E.S. anticipira,<sup>118</sup> bit će prijelomna točka na putu ka istinskom ostvarenju jedne totalne apokalipse, k događajima koji su se u povijesti čovječanstva najviše približili apsolutnom uništenju i iza kojih, kao ni iza apokalipse što je prorokuje Kišev junak, nije ostalo ništa – ništa osim nekolicine povratnika-živih mrtvaca.<sup>119</sup>

Ili će možda ipak nešto preživjeti taj Armagedon? U posljednjoj se skupini *Beležaka jednog ludaka*, kojom se i završava “nedokumentarni” dio *Peščanika* (nakon njih slijedi samo *Pismo ili sadržaj*), još jednom promatra dolazak smaka svijeta. Ovaj se put radi o plastičnom predstavljanju samih jahača apokalipse, za koje E.S. veli da će biti „četiri lepa provincijska žandarma na belim konjima, naoružani karabinima i bajonetama“ (278), projicirajući u njih sliku policajaca koji su došli po njega da ga odvedu na ispitivanje. Njihov dolazak obznanjuje i predskazuje individualni nestanak Eduarda Sama koji će biti apsolutan i neporeciv. Ne prekida se samo njegovo tjelesno bivstvovanje na zemlji, nestaju i njegovi zapisi, čak i posljednje pismo: “moj će rukopis biti već zorom mrtvi rukopis u mrtvom moru vremena, rastočeni papirus u gnjiljoj močvari Panonskog mora.” (279) Posljednje će rečenice 66. poglavlja probuditi malu nadu; E.S. pomišlja da će njegov rukopis, zgusnut do najčistije apstrakcije, možda biti spašen od zaborava.<sup>120</sup> Ni taj rukopis nije posljednja odstupnica u borbi E.S.-a sa vječnošću: on kao da se spušta na niže razine rukopisne ili kulturalne ostavštine (herbarijum s panonskim biljem), krećući se ka elementarnim pojednostavljivanjima, a sve u svrhu horacijevskoga diktuma – *Non omnis moriar*.

To se *non omnis moriar* mora pročitati i u kontekstu jednog drugog horacijevskog diktuma, - *exegi monumentum*. Ne umire se, ostaje se spašeno za samu vječnost podizanjem spomenika, intenzivnim radom pamćenja, mnemoničkom elaboracijom sjećanja. Nakon potencijalnoga nestanka svega u velikom potopu, koji je još jedno obličje apokaliptičke katastrofe, moguće je da će je preživjeti manično ludilo E.S.-a, sačuvano u vidu borealne svjetlosti koju će netko vidjeti i u nju upisati njegovu biografiju. Ludilo je u motivskom

<sup>118</sup> Usp. sugestivnu analizu K. Wolf-Grieshaber (1995).

<sup>119</sup> Još jedna paralela sa biografijom Eduarda Kiša. Bez obzira na „čudo s Dunava“ on nije uspio izbjeći svojem fizičkom uništenju. Kao što znamo, nakon odvajanja od obitelji i progonstva u geto 1944. ga deportiraju u Auschwitz gdje biva ubijen.

<sup>120</sup> „Trebalo je, dakle, pokušati zgusnuti tu apstrakciju, zgusnuti je snagom volje, vere, inteligencije, ludila i ljubavi (samoljublja), zgusnuti je u tolikoj meri i pod takvim pritiskom da zadobije specifičnu težinu koja će je podići uvis, kao balon, i izneti je van domašaja mraka i zaborava.“ (282). Jovan Delić (1997, 251) smatra da ta

katalogu varirano na jedan novi način – u metonimijskoj približenosti sjećanju, kao poziv na pamćenje. Figura koja se može pretpostaviti kao potencijalni nasljednik Samove zaostavštine jest njegov sin, romantičarski čitatelj zvijezda iz *Bašte, pepela*, onaj koji će na svijet izdati njegove “beleške i ... herbarijume s panonskim biljem.” (282) Do kraja će se sumnjati u to potencijalno preživljavanje apokalipse, u novo buđenje pod svjetlom kakve antiutopije, obilježeno i određeno nekolicinom rasutih bilježaka i nesređenim herbarijem (valja reći da Samov herbarij svojim sastojcima vrlo često zna podsjetiti i na kakvu paleontološku ili geološku zbirku, i on je jedna vrst hibridne tvorevine, još jedna parabola samoga *Peščanika*), a sumnju će potencirati gomilanje riječi koje prizivaju nesigurnost, neizvjesnost i nepouzdanost budućnosti: *možda, ako ne što drugo, makar*. E.S. je zarobljenik tragova vlastite prošlosti koji izbavljenje traži u neizvjesnoj budućnosti projicirajući nadu u postapokaliptičko izbavljenje na sina kao najvjerojatnijeg tumača njegova zavještanja.

Samo zavještanje, koje sačinjava 65. poglavlje, zrcalna je slika života, težnji i definitivnoga poraza njegova sastavljača. Počev od toga što potomstvu ne ostavlja ništa materijalno, preko poništavanja odluke o poklanjanju tijela medicinskim institucijama, do zapovijedi o kremiranju, rasipanju pepela u Dunav i razbijanju urne. Zavještanje je istovremeno i svojevrsan dokument u kojemu E.S. ocrtava, nizom otvorenih i prikrivenih detalja, kulturalni krug koji ga je obilježio. Radi se o svijetu Srednje Europe, o njegovim židovskim stanovnicima. Tu sredinu u kojoj je proveo život može se prepoznati kao jezički galimatijas, svojevrsan hibrid, poliglosičku konstrukciju najbližnju babilonskoj kuli. On zahtijeva da mu se na posljednjem činu oprostaja pročitaju odlomci iz Davidovih psalama (među njima se, naravno, nalazi i 44.)

na bilo kojem od ovih jezika: hebrejskom, latinskom, nemačkom, mađarskom, srpskom, italijanskom, rumunskom, ukrajinskom, jermenskom, češkom, slovačkom, bugarskom, slovenačkom, portugalskom, holandskom, španskom, jidišu. (280)<sup>121</sup>

Psalmi ne smije čitati niti jedno svešteno ili službeno lice. E.S. se u činu radikalne pobune protiv autoriteta, crkvenih i svjetovnih, kao iskazu njegovoga stoičkoga sekularizma, okreće

---

postavka E.S.-a paralelizira poetički stav Danila Kiša – tumačenje koje je prihvatljivo za jedan aspekt njegova stvaralaštva, ali ostaje dužno ostalim njegovim elementima.

<sup>121</sup> Taj se motiv babilonske isprepletenosti jezika ponavlja, varira i obogaćuje u stvarnoj sceni, koja ne govori o željama junaka već o nečemu što se zbilo (uostalom, zna se da Samova želja iz zavještanja nije pronašla realizaciju u njegovu životu), u pripovijetki *Nož sa drškom od ružina drveta* iz zbirke *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Hanu Čiževsku, lik nepravedno optužen za izdaju, pogubljuje krvnik Mišat, a ona u posmrtnom ropcu ispušta krike na „rumunskom, na poljskom, na jidišu, na ukrajinskom, naizmenice, kao da je pitanje njene smrti samo posledica nekog velikog i kobnog nesporazuma čiji je daleki koren u vavilonskoj pometnji jezika.” (1978, 15) Nesporazum se, naravno, rabi u ironijskom smislu – smrt Hane Čiževske, kao i E.S.-a i tolikih drugih nastavlja Kiševa carstva mrtvih, sve je prije negoli kontingentan događaj. Ona je planski sprovedena i

prema čovjeku, u kojemu će prepoznati “srodnika po izboru”, dostojnom da ga isprati na posljednje putovanje. Bit će to “protuva, *Luftmensch* koji se vrzma oko Dunava u času kada se pratnja s urnom približi mostu.” (Isto) U tom se događaju legitimira snaga slučaja, omogućuje prodor kontingencije u konstrukciju što je Sam tvori oko svojega nestanka iz svijeta živih. Minimalni uvjet koji protuva treba ispuniti da bi na sprovodu dobila dozvolu za čitanje psalma jest da zna – čitati. To je posljednja ironija utkana u Kišev lik: očito je da postoje osobe koje čitaju i pored toga što to ne znaju!

U *Beleškama jednog ludaka* trauma stječe apokaliptičke dimenzije, prelazi iz sfere individualnoga na kolektivno, opet se vraćajući individualnom. Projicira se na skupinu “odabranih”, mrtve, a nesmirene, duše vraćaju se na površinu pripovjednoga teksta, bore se protiv zaborava, motiv pepela miješa se sa motivom plamena, kremacija, u tehničkome smislu način pohranjivanja mrtvoga tijela, na metaforičkoj razini Samovih proročanstava anticipira apokalipsu Auschwitza, njegovih gasnih komora i dimnjaka. Sljedeća dva komplementarna poglavlja *Peščanika*, *Slike s putovanja* i *Ispitivanje svedoka*, problematiziraju traumu na svoj specifičan način, obilježen njihovom ekstremnom konstativnošću odnosno performativnošću. *Slike s putovanja* zaoštrena su protuslika *Beležaka jednog ludaka*. Kao prirodni nastavak *Prologa*, one preuzimaju do krajnosti sprovedenu vanjsku pripovjednu perspektivu. Promatračevo se oko u tolikoj mjeri približuje promatranome objektu da se cjelina gubi i rastače u bezbroju detalja. Svaki se od njih promatra ponaosob i tek ih mukotrpan čitateljev rad može rekonstruirati i spojiti u jedinstvenu sliku. Dok se u *Istražnom postupku* E.S. spominjao izravno, a u *Beleškama* se nedvojbeno prezentirao glasom koji ga je determinirao kao prvo lice jednine, “ja”, *Slike s putovanja* koriste u njegovu određivanju najneutralniju mogućnu formulaciju, riječ “čovjek”. Sukcesivna uporaba te imenice (kojom se zapravo jedino otkriva da je riječ o osobi muškoga spola koja pripada ljudskome rodu) dodatno neutralizira pripovjedni ton, izjednačujući perspektivu pripovjedača sa “hladnim okom kamere”. Kao primjer za ilustraciju toga postupka poslužiti će mi scena u kojoj se opisuje jedan očevitno traumatski događaj, ali se prešućuje njegov referencijalni okvir. Tek se iz konteksta cjelokupnoga romana može shvatiti da je riječ o opisu prinudnoga rada na koji su početkom Drugoga svjetskog rata odvođeni Jevreji i Srbi. Značaj scene opravdat će dužinu citata.

U trenutku kada je shvatio da je u pravu (da je škripa taljiga prestala), shvatio je i to da je za sve već kasno. To mu je saznanje prodrlo u svest zajedno sa bolom koji je osjetio u temenu. Ali se nije onesvestio. Udarac koji mu je zadat od straga, valjda gumenom palicom, samo mu je osvetlio za trenutak horizont nekom čudnom rumenom svetlošću. Grčeći se, čovek sad kleči na kolenima,

---

izvršena, prema unaprijed zadanim postavkama koje nisu smjele dopustiti da ih poremete stvari poput “nesporazuma” ili “slučajnosti”.

zaklanjajući se od udaraca rukama. Čuje kako pljušte udarci od kojih mu poneki ne zadaju bol, i shvata da ti udarci padaju po onom drugom, onom koji je malopre vezivao zavoje. Sad već čuje i njegovo stenjanje izmešano sa vikom onih koji ih obasipaju udarcima, onda mu je jedan udarac u teme izbacio iz usta neku tvrdu masu, koju on ispljunu s čudnom lakoćom zajedno s krvlju i balama. Čovek shvati s užasom da je ispljunuo svoje zubalo. Zatim opet čuje (ili mu se samo pričinjava) kako taljige ponovo škripe, sad sasvim blizu, gotovo kraj njegove glave. I čuje kako padaju cigle na gomilu, čini mu se brže nego malopre. Najednom shvati da su mu zavoji ponovo na mestu, jer mu lice počiva u krpama. Oseća miris ilovače koja se skorila na zavojima. Ostaje još koji trenutak tako zgrčen i pomišlja valjda kako neće moći da se pridigne. Oni sa batinama izgleda nešto da mu dobacuju, ali on nije siguran da li se to odnosi na njega ili na onog drugog. Sad pokušava, hodajući na kolenima da napipa svoje zubalo i svoje naočari. Njegovi prsti što izviruju ispod zavoja i njegovi zavijeni dlanovi tapkaju po skorelom blatu. U jednom trenutku oseti pod prstima neki istovremeno krvav i ljigav predmet i on shvati, još pre nego što ga ugleda, da su to njegovi mučiteljski zubi, njegova mučiteljska gornja vilica sa krupnim porculanskim zubima. Pokušava nespretno da je privuče k sebi, kad oseti da mu bol zapara ruku i on urliknu. U magnovenju vide okovanu tešku cokulu kako mu celom težinom leže na prste. I oseti kako se krckajući sve lomi kao staklena čaša, i vide na trenutak svoje zube kako mu se urezuju u dlan. (231f)

“Čovek” u ovoj sceni nesumnjivo je poniženo biće. Doživljava ga se pretučenog, fizički mučenog, pocijepanog bolom, gomilaju se iskazi čiji je cilj izazivanje mučnine, ali sve vrijeme se osjeća nešto čudnovato: bez obzira na stravičnost doživljaja glavnim se pripovjedačevim ciljem čini eliminatoranje empatije. Suosjećanje sa mučenikom suspendirano je na najmanje dvije razine pripovjednoga teksta. Već spomenuta pripovjedačeva distanca realizira se prezentom i aoristom kojima se ubrzava ritam pripovijedanja, ali ta su dva glagolska vremena netipična za scene opisa. Stasis je deskripcije, naravno, najupečatljivije predočiv perfektom, a uporabom dva navedena vremena kao da se želi naglasiti paradoksalnost toga “gustog opisa”.<sup>122</sup> Efekt takva paradoksalnog ubrzanog usporavanja jest distanciranje od subjekta opisivanja, njegovo očuđavanje kojim ga se neutralizira, čini neživim ili, još gore, kakvim eksperimentalnim bićem na kojemu je moguće provoditi najnehumanije opite, a da se pri tome ni ne približava etičkome pitanju nanosi li mu se time bol.

S druge strane, semantički se potencijal teksta takvom metodom predočavanja ispriповijedanoga odmiče od čitatelja i usmjerava ka zoni fingirane apsolutne objektivnosti koja je smještena s onu stranu njegova vidokruga, na nekom savršenom i u svojem savršenstvu nedokučivom mjestu, na kojemu je suosjećanje sa paćenikom isključeno i, u krajnjoj liniji, nepoželjno i nepotrebno. Tjelesne izlučevine koje nastaju usljed nanošenja

---

<sup>122</sup> Kišova pripovjedna metoda u tim odsječcima *Peščanika* na svojevrsan način se naslanja na antropološku tehniku koju je, pod imenom „thick description“ uveo Clifford Geertz. „Ethnologe [sich] typischerweise solchen umfassenden Interpretationen und abstrakteren Analysen von der sehr intensiven Bekanntschaft mit äußerst kleinen Sachen her nähert. Er steht den gleichen großen Realitäten gegenüber, mit denen es andere – Historiker, Ökonomen, Politikwissenschaftler, Soziologen – in schicksalhafteren Konstellationen zu tun haben: *Macht, Veränderung, Glaube, Unterdrückung, Arbeit, Leidenschaft, Autorität, Schönheit, Gewalt, Liebe, Prestige*, aber er begegnet ihnen in reichlich obskuren Zusammenhängen [...], die es ihm nicht geraten sein lassen, solche große Worte im Munde zu führen. Diese allzumenschliche Konstanten, ‚jene große Worte, die uns allen Angst machen‘, nehmen in solchen bescheidenen Kontexten bescheidene Formen an.“ (Geertz 1987, 30)

povreda, krv i bale koje ispadaju iz usta skupa sa zubnom protezom, prljavi zavoji, sasušena ilovača na njima, sve je distorzirano u minuciozno detaljnome prikazu.<sup>123</sup> Kao da se čudnim obratom bijeda ljudskoga tijela počinje promatrati s distancom koja joj pridaje kvalitete gotovo estetskoga predmeta. Moglo bi se, skupa s Meninghausom, reći da Kiš u svojevrsnom izokretanju standarda klasicističke estetike preobražava poniženo ljudsko tijelo u objekt kojega se može promatrati i doživljavati iz perspektive “nezainteresiranoga svidanja”: “Wie der schöne unversehrte Körper, von sich selbst abgezogen, in einem ‚eklen Gegenstand‘ transformiert wird, so kann umgekehrt der Ekel an diesem Gegenstand in ästhetischer Darstellung von sich selbst abgezogen und in eine Quelle der ‚Rührung‘ verwandelt werden.“ (Meninghaus 2002, 126) Kišev prikaz eliminira čak i „ganuće“ koje u transformaciji gadnoga u estetsku predodžbu ističe Meninghaus<sup>124</sup> i čitatelja stavlja pred estetizirano traumatizirano tijelo – tijelo koje se otkida od svoje povrijeđene tjelesnosti i upisuje se u slobodni prostor koji omogućuje njegovo objektivno (ili kvazi-objektivno) procjenjivanje.

Poniženje koje doživljava „čovjek“, i kojim ga se dodatno traumatizira, odnosi se na produžetke tijela, proteze ili pomagala koja kao mehaničke naprave omogućavaju povratak dijela izgubljenih ili ograničenih tjelesnih funkcija, pomažu u djelimičnom povratku procesa snalaženja u svijetu, ali se svojom odvojenošću od samoga tijela, svojevrsnom mehaničkom ranjivošću, pokazuju kao neuralgične točke u procesu razaranja individualnoga identiteta. Riječ je o zubnoj protezi koju uništava čizma čuvara, u navedenoj sceni, i o naočalama čija se stakla lome, u istoj sceni opisanoj u *Ispitivanju svedoka*. Sama nužnost posjedovanja umjetnih dijelova-produžetaka ljudskoga tijela, i njihovo uništavanje, čine „čovjeka“ dodatno ranjivim, upisuju jednu vanjsku ranu u sam tekst tijela. Bol koji „čovjek“ doživljava u ponižavajućoj sceni ispadanja zubala i pokušaju njegova vraćanja na mjesto dvostruko je posredovan: udarcu kojim se usta nevoljko otvaraju slijedi pritisak čizme na ruku koja protetičko pomagalo pokušava vratiti na njegovo mjesto. Porcelanski se zubi zabijaju u stvarno meso i pritišću stvarne kosti, vanjsko se miješa sa unutrašnjim, njegova se funkcija distorzira, od pomoćnika postaje mučitelj, otkida se iz posjeda svoga legitimnoga vlasnika, postaje slobodni predmet koji se nalazi u nekontroliranome prostoru razasute i blatnjave ilovače, stoji na raspolaganju onima koji, poput čuvara, nemaju pravo na njega, ali koji ga, tako iskrivljenoga, koriste u svrhu dodatnoga ponižavanja, mučenja i s krajnjim ciljem uništenja jedinke što im je

---

<sup>123</sup> Nevoljko izlučivanje tjelesnih tekućina i poniženje koje iz njega slijedi Kiš je, vidjeli smo, na neposredovan način intenzivno rabio u scenama iz *Psalma 44* koje se odnose na „hladne dane“. *Peščanik* gotovo da marginalizira izlučevine, potiskuje ih i kondenzira postizujući na taj način njihovo očuđavanje i oduzimajući im plakativnost vanjskoga efekta. Oni se očučuju upravo time što ih se ne opisuje detaljno.

<sup>124</sup> Naravno, može se upitati i zašto se *Rührung* kod Meninghausa nalazi pod navodnim znakovima.

predana na milost i nemilost. Trauma se manifestira u svojem dvostrukom značenju: fizička rana koju umjetni zubi zadaju realnoj ruci i psihološka rana prouzročena poniženjem zbog manifestacije vlastite nemoći i gubljenja kontrole ne samo nad fizičkim funkcijama tijela, već i nad njegovim vanjskim, tuđim i oktroiranim dijelovima koji su tu da omoguće lakše snalaženje u svijetu, ali koji se, u situaciji pasivne žrtve izložene nasilju, odvajaju od tijela, koristeći pruženu im šansu, i nenadano stečenu osobnost rabe u činu osobne osvete prema svojem posjedniku.

*Slike s putovanja* sadrže i suptilnije slike nasilja koje se nanose jedinki. One nisu ograničene samo na stravične scene prinudnoga rada. Sljedeća serija zbivanja koja na odlučujući način prožima sliku traumatiziranoga i poniženoga E.S.-a jest sukob sa sestrinom obitelji u kojemu je on gubitnik, neželjeni gost, čovjek koji nije sposoban brinuti o ženi i djeci. Iz toga slijedi narušavanje njegova autoriteta kao oca i muža te s time i pojačanje osjećaja pada što ga je doživio nekoć utjecajni „generalni inspektor kraljevskih željeznica“.<sup>125</sup> Zbivanja što se odvijaju u kući njegove sestre u svojoj su cijelosti usmjerena na Samovo psihičko maltretiranje, trauma koju doživljavaju on i njegova obitelj proistječe iz potpunoga osjećaja bespomoćnosti i prepuštenosti događajima na koje se ne može imati nikakva utjecaja. Stoga je poniženja i uvrede čak i teže prevladati, oni su na svoj način bolniji i upečatljiviji od fizičkoga terora kojemu je Sam izložen na prinudnim radovima. Izopćenost, za koju se zna da je nepravедna i neopravdana, a od koje se ne može pobjeći, potertava slabost i nemoć onoga tko joj je izložen. Scena prikazana u 6. poglavlju *Peščanika* još jednom će, na drukčijoj razini, oprimjeriti reduktivne metode koje Kiš koristi u *Slikama s putovanja* kako bi iz što je moguće neutralnijeg kuta osvijetlio traumu svojega lika:

Čovek polazi. Levo od njega, dva-tri metra od zasute prtime, diže se zastakljena prizemna terasa. Iza zastakljenih vrata koja vode u kuću s terasom čuje se smeh, sasvim prigušen, i glasovi čije se značenje ne može razaznati. Kada se čovek nađe u ravni sa vratima, smeh se najednom razbistri. Izgleda, neko je naglo otvorio vrata. Čovek pogleda u tom pravcu. Sto je smešten u ravni prema vratima, po dužini, tako da ga on vidi u znatnom skraćenju. Mesto na čelu stola je prazno (...); porcelanski tanjir je postavljen i tu, kao i poluispijena čaša crnog vina. Na začelju (...) sedi neka žena s visokom pundom i u crnoj haljini. S obe strane stola, u gotovo istoj visini, simetrično, sede dve osobe u profilu: dve žene u crnim haljinama, možda nešto mlađe od one prve, kao, i naspram njih, čovek sa žutim licem i još neka osoba koja se ne vidi jasno. Pri svetlosti koja dopire sa suprotne strane (...), jasno se vide simetrično poređani porcelanski tanjiri, posude i staklarija. Prase je postavljeno po dužini stola, tačno po sredini, i malo uzdignuto. On ga vidi u skraćenoj perspektivi: kratke uši i zakovrnut rep na bronzanom zadriglom telu koje se presijava. Njuška je okrenuta prema njemu: između pocrnelih zuba i velikih očnjaka, zelena jabuka. Ruka čoveka sa žutim licem zastala je, zajedno sa čašom, na pola puta između stola i žutih zuba. To se zbilo u trenutku kada je kroz otvorena vrata ugledao čoveka sa štapom. (27-8)

<sup>125</sup> Središnje je mjesto toga traumatskoga događaja dodatno potencirano činjenicom da je on, zapravo, okosnica *Pisma ili sadržaja*, fabularnoga ishodišta samoga *Peščanika*, onog dijela romana koji isporučuje sirovu dokumentarnu građu za njegovo sižejno ulančavanje.

O kakvoj je redukciji riječ u ovome poglavlju? Najlakše bi je se moglo definirati kao eidetsku: predočeno je izobilje materijalnih podataka koji, svojom gustinom i čestim ponavljanjem, sprječavaju pogled u stjecanju konzistentne slike cjeline. Pripovjedač promatra „čoveka“ koji stoji pred kućom u kojoj se očigledno proslavlja neka svečanost, a središnji je čin proslave gozba. Makar je fokalizacija nedvojbeno vanjska („jasno se vide“), na nekim se mjestima u tekstu provlače naznake unutarnje („on ga vidi u *skraćenoj perspektivi*“) dodatno komplicirajući ionako složeni pripovjedački postupak. Semantička je jasnoća scene zamagljena njezinim kontingentnim smještanjem van bilo kakve sižejne konstrukcije. Pravolinijsku liniju fabularne organizacije pripovjednoga teksta moguće je razaznati tek iz rekonstrukcije cjelokupnoga konteksta. Ono što se ističe kao osobito relevantno u rekonstruiranju *post festum* prepoznate traumatičnosti zbivanja izmješteno je na kraj paragrafa, kao jedini detalj koji izravno, na samoj razini pripovijedanja, svjedoči o izopćenosti promatrača iz svijeta slavljenika. To su posljednje dvije rečenice. Ruka čovjeka sa žutim licem zastaje u onom trenutku u kojemu on vidi „čoveka“ sa štapom. Taj se pokret može protumačiti jedino zapanjenom nelagodnošću prema onome koji stoji vani i u za njega zatvoren prostor može stupiti samo virtualno - pogledom kroz prozor. Može se pretpostaviti da je pokret istovremeno i gesta koja tjelesnim jezikom stavlja do znanja izopćeniku da mu nije mjesto u krugu koji „lukulovskom gozбом“ proslavlja Uskrs.<sup>126</sup>

Trauma se udvostručava, umnogostručava. Ne samo mađarski i njemački vojnici, ili njihovi dobrovoljni pomoćnici, i njegova uža obitelj doprinosi isključenju „čoveka“ iz zajednice ravnopravnih ljudskih bića. Takav položaj, takva apsolutna anonimizacija, lišavanje i najosnovnijih elemenata identiteta,<sup>127</sup> „čoveka“ dovodi u opasnu blizinu, ako ga s njim i ne izjednačuje, Agambenova „homo sacer-a“.<sup>128</sup> Za Agambena je „sveti čovjek“ nositelj „svetoga života“, života koji se smije oduzeti, ali ga se ne smije žrtvovati. Na taj se način kreira „prostor između“, prostor suspendiranog prava pojedinca na život. Benjaminovski „goli

---

<sup>126</sup> Usp. *Pismo*, str. 290 *Peščanika*.

<sup>127</sup> Na ovome je mjestu osobito važno zamijetiti da je E.S. (o njemu je, naravno, riječ kada se govori o „čovjeku“) u *Slikama s putovanja* ponižen, takorekuć, na dvostrukoj razini. S jedne strane, u njima se opisuju scene njegovoga najgorega poniženja, dakle njegov se identitet lomi na nivou sadržaja, ali istovremeno, pripovjedačeva težnja ka potpunoj objektivnosti pripovijedanja (koja je nedostižna i, u danome slučaju, fingirana) i na formalnom planu razara jezgro njegove ličnosti, svodeći ga gotovo na rang predmeta – što je posljedica potpunoga odmicanja pripovjedača od lika.

<sup>128</sup> Pojam *homo sacer* Giorgio Agamben preuzima iz traktata *O značenju riječi* Seksta Pompeja Festusa. *Sacer mons* je figura arhajskoga rimskog prava u „kojemu se svetost prvi puta povezuje s ljudskim životom kao takvim“ (Agamben 2000, 81). U Festusovoj se definiciji veli: „A *sacer* je onaj kojega je narod optužio zbog kakva delikta; takvu osobu nije dozvoljeno žrtvovati; tko ga ipak ubije neće ga se osuditi zbog ubojstva; jer u prvome je tribunskome zakonu postulirano: ‚Tko ubije onoga koji je prema plebiscitu *sacer*, neće ga se promatrati kao ubojicu‘. Otuda se zao i nečist čovjek naziva *sacer*.“ (Navedeno prema Agamben, isto) Agamben preuzima tu definiciju ali je i bitno dograđuje u svjetlu političkih zbivanja dvadesetoga stoljeća. Stoga i njegovu interpretaciju te figure, i njezino transponiranje u suvremenost, valja promatrati metaforički.

život“ (das nackte Leben) upravo je ono mjesto u koje se upisuje isključenost iz političkoga života zajednice.

Der politische Raum der Souveränität hätte sich demnach durch eine doppelte Ausnahme als Exkreszenz des Profanen im Religiösen und des Religiösen im Profanen konstituiert, die eine Zone der Ununterschiedenheit zwischen Opfer und Mord bildet. *Souverän ist die Sphäre, in der man töten kann, ohne einen Mord zu begehen und ohne ein Opfer zu zelebrieren, und heilig, das heißt tötbar, aber nicht opferbar, ist das Leben, das in diese Sphäre eingeschlossen ist.* (Agamben 2000, 93, potcrtao G.A.)

Pogleda li se ova Agambenova definicija preciznije, vidjet će se da se život E.S.-a, osobito ona varijanta njegova prikaza iz *Slika s putovanja*, gotovo bez ostatka može upisati u kategoriju života jednoga *homo sacera*.<sup>129</sup> Distancirano prikazivanje, fizička odvojenost od drugih, pripovjedna perspektiva koja potencira tu odvojenost – sve su to izražajne i semantičke komponente kojima je cilj staviti ga u nesnosnu i bezizglednu situaciju suspendiranoga suvereniteta i zatočenosti unutar prostora u kojemu je izložen bespravlju, istovremeno ga čineći nedostojnim žrtvovanja. On je nevoljka žrtva, ali žrtva u čijoj smrti kolektiv ne može pronaći ispunjenje nekog višeg političkog ili etičkog cilja. Otuda i sloboda drugih u pravu raspolaganja njegovim tijelom i njegovim „golim životom“.

*Slike s putovanja* na taj način determiniraju junaka *Peščanika* u njegovom dvostrukom položaju gubitnika: u tuđem svijetu političkog i policijskog nasilja i u svijetu vlastite obitelji. Tek ta dvostruka bezizglednost njegove egzistencije otvara prostore u kojima ga se prikazuje kao apsolutnu žrtvu, koju se, paradoksalno ne može i ne smije žrtvovati. Na taj je način on žrtva samo iz svoje individualne perspektive – pojedinac koji je ubijen (ili će biti ubijen), ali ne i netko čijim se ubojstvom ispunjuje religiozni ili kakav drugi društveni cilj.<sup>130</sup> *Ispitivanje će svjedoka*, kontrastirano svojom performativnošću konstativnoj dimenziji *Slika s*

---

<sup>129</sup> Važno je napomenuti da Agambenova teorija nije ostala pošteđena kritičkih komentara, osobito što se tiče njezine jednoznačne i jednostrane primjene na sve žrtve Holokausta. Tako LaCapra (2001, 127-8) smatra da „this one-sided conception of the sacred in its application to the Holocaust inserts the latter into one more variant of modernization theory in which the Holocaust becomes the culmination and paradigm of modernity... Agamben gives little indication of how his interpretation fits into one current of historiography on Shoah... It (Agambenova teorija) does not account for Nazi quasi-ritual horror at contamination, elation in victimization, regeneration or redemption through violence, fascination with extreme transgression, and equivocation or even at times ambivalence with respect to the Jew.“ Svoju je kritiku, osobito u vezi s etičkim implikacijama Agambenove teorije, LaCapra dodatno produbio u eseju „Approaching Limit Events: Siting Agamben“ (LaCapra 2004, 144-194). Tu debatu valja ovdje ostaviti po strani jer seže izvan mojega vidokruga. Ono što me zanima jest primjenjivost pojedinih Agambenovih teza na književnu obradu Holokausta, a tu se čine doista korisnima. LaCaprine se prigovore može uvažiti promotri li ih se na razini općenite primjenjivosti Agambenove teorije na cjelokupni fenomen Holokausta. No, kao što se da vidjeti u slučaju E.S.-a, pojedinac (a ne cijeli kolektiv) koji se nađe izložen mašineriji uništenja doista se može svesti na kategoriju *homo sacer*-a. možda je to još jedan prilog tezi po kojoj se takvi događaji, događaji praga, otimaju bilo kakvome uzglobljavanju u konzistentan teorijski sustav.

<sup>130</sup> Engleski jezik razbija ambiguitet riječi „žrtva“ dijeleći je na „sacrifice“, kao žrtvu u ritualnome smislu, i „victim“, kao gubitak života prouzročen ciljanim ili kontingentnim nasiljem nad tijelom.



*putovanja*, razotkriti i posljednju perspektivu u višeslojnoj konstrukciji čiji je cilj multidimenzionalno predočavanje stradanja E.S.-a.

Već sam istakao da je *Istražni postupak* u svome narativnome oblikovanju kompleksan i ponešto zbunjujući odjeljak *Peščanika* u kojemu se na često nerazjašnjiv način miješaju instance govornika i slušatelja, u kojemu razlika između njih nikada nije toliko jasno povučena da bi se moglo doista doznati tko predočuje ono što E.S. misli. Tehnika ispitivanja u kojemu se o objektu same istrage govori isključivo u trećem licu jednine svjesno se koristi za brisanje granica između ispitanika i ispitanoga. U svojoj jasnosti koja ne ostavlja prostor ni za kakvu dvojbu u vezi s raspodjelom uloga unutar teksta dva su poglavlja pod naslovom *Ispitivanje svedoka* u potpunosti kontrastirana pripovjedačkom postupku razrađenom u *Istražnom postupku*.<sup>131</sup> U njemu je od samoga početka jasno da su dvije institucije koje vode dijalog određene strukturama moći koje dominiraju diskurzom. Samo je spominjanje svjedoka i svrstavanje junaka u tu kategoriju ironično. Makar se ispitanik vodi pod tom oznakom, izvjesno je da je tu riječ o optuženiku koji, tek zahvaljujući pripovjedačevoj intervenciji, stječe etiketu koja mu iz slijeda razgovora ni u kojem slučaju ne pripada. E.S. je, u najboljem slučaju, svjedok koji se nalazi pred podizanjem optužnice, svjedok u specifičnom “položaju na pragu” između nekoga tko je došao dati izjavu na policiju i okrivljenika koji će nastati od njega kada se “istražni postupak” dovrši.

*Ispitivanje svedoka* se u romanu javlja relativno kasno, u njegovoj drugoj polovici. Ono obuhvaća tek dva poglavlja, ali su ona neproporcionalno dugačka (pa čak i u odnosu na pojedina iz *Istražnog postupka*) – prvo, numerirano brojkom 56, proteže se na pedeset i tri, a drugo, šezdeseto, na dvadeset i pet stranica. Statistički promatrano, po svome broju poglavlja čine manje od tridesetine, ali po obimu četvrtinu *Peščanika*. I taj pokazatelj svjedoči o njihovom značaju unutar cjeline. Agresivnost načina na koji se E.S. ispituje, učestalost postavljanja sugestivnih pitanja, opsesivno vraćanje ispitivača na pojedine događaje, okomljavanje na njegove pojedine iskaze koje istražitelj očito smatra osobito važnima i inzistiranje na produžavanju pripovijedanja bez postavljanja pitanja, samo sugestivnim i silovitim ponavljanjem imperativa “nastavite”; sve su to faktori koji potcrtavaju tezu o junaku *Peščanika* kao optuženiku od kojega je po svaku cijenu potrebno izvući priznanje, i to

---

<sup>131</sup> Može se sa sigurnošću ustvrditi da je prilikom takvoga pripovjednoga oblikovanja Kišu kao uzor služilo *Ithaca* poglavlje iz Joyceova *Uliksa*. Usp. jedan tipičan odlomak: „What action did Bloom make on their arrival at their destination? / At the housesteps of the 4<sup>th</sup> of the equidifferent uneven numbers, number 7 Eccles street, he inserted his hand mechanically into the back pocket of his trousers to obtain his latchkey.“ (Joyce 1962, 652). Isto pretjerano opisivanje kojim se svakodnevne i normalne radnje očuđavaju, transformiraju, metamorfziraju u

najbolje u obliku potpune i transparentne ispovijesti koja neće ostaviti nijednu prazninu, nijedno mjesto što bi se moglo popuniti na neki drukčiji način, različit od onoga koji sugerira ispitivač.<sup>132</sup>

Šta ste videli u tom trenutku?

S leve strane, odmah pored ruševina ciglane, ugledao sam nekog čoveka kako grabi cigle. Zapazio sam ga po tome što je bio malo odvojen od ostalih.

Nastavite.

Ruke su mu bile zavijene nekom krpom, bez sumnje maramicom. U jednom trenutku beše zastao i tada mu priđe neki drugi čovek, valjda u nameri da mu pomogne da namesti zavoje na ruci.

Nastavite.

Onda su im pritrčali neki ljudi s batinama i počeli da ih tuku, sve dok ih nisu oborili na zemlju.

Nastavite.

Kasnije sam video da su ustali i da su zajedno s ostalima koračali u stroju s ašovom ili lopatom na ramenu.

Nastavite.

To je sve. (208-9)

U ovome se odjeljku bez poteškoća prepoznaje scena slična onoj koju sam izdvojio iz *Slika s putovanja*. Kazneni prinudni rad pod nadzorom stražara ispričovijedan je iz perspektive E.S.-a koji ga je vidio durbinom, s prozora. Ispitivač želi saznati što je moguće veći broj podataka o samome durbinu, pri tome imputirajući ispitaniku ulogu špijuna. Nametljivo četverokratno ponavljanje istoga imperativa naznačuje šutnje koje se uvlače između govornih činova priznanja koje iskazuje ispitanik. Ritam imperativa usijeca se u tišinu, ne dopušta joj da se proširi, da započne svoje umirujuće djelovanje, oslobađajući govornika od prisilnoga rada sjećanja.

Sjetit ćemo se ispovijesti/priznanja Jean-Baptistea Clamencea iz Camuseva *La chute*.

Tamo je predočena dijametralno suprotna govorna situacija: slušatelj gotovo i ne potrebuje intervencije u tok Clamenceove ispovijesti. On je tek povremeno kanalizira pojedinim upitima čije je navođenje u potpunosti izostavljeno, a može ih se odgonetnuti tek iz poznavanja konteksta. Dobrovoljni pokajnik onaj je koji diktira tijekom govornoga čina i dominira situacijom. *Ispitivanje svedoka* ne dopušta ni najmanji prostor E.S.-u za skretanje u pravcu elaboriranijeg diskurza koji bi mogao pružiti nešto više od davanja informacija koje zanimaju ispitivača, kojim bi se mogao nametnuti kao netko tko bar u pojedinim etapama dominira tijekom dijaloga. Ispitivač je aktivni sudionik, namećući ton razgovora tjera pasivnoga sugovornika na otkrivanje prikrivenih misli, prešućenih podataka. Tim se kanaliziranjem

---

zbiivanja nabijena ekstremnim semantičkim potencijalom ponovit će se i u brojnim replikama *Istražnoga postupka*.

<sup>132</sup> U sljedećem će poglavlju biti više riječi o ispovijedi i priznanju (lažnom i iznuđenom) i njihovu značaju u Kiševu prikazu komunističke varijante totalitarizma. U *Grobnici za Borisa Davidoviča* i u *Golom životu* Kiš će prikazati najmračniju stranu policijskoga isljeđivanja koje ispitaniku neće ostaviti ni onaj minimalni prostor individualne slobode, obilježen bar djelimičnim pravom na šutnju, u kojemu E.S. još uvijek može postojati kao pojedinac doduše izložen pritisku, no unatoč njemu u posjedstvu svojega autohtonog identiteta.

presijeca slobodni protok čistoga ispovjednoga diskurza i vodi ga se u željenome smjeru: priznanja počinjenoga “zločina”.

Sljedeća se ključna dijaloška sekvencija nalazi u drugome dijelu *Ispitivanja svedoka*. U njoj se E.S. primorava na prepričavanje onoga što se dogodilo njemu samome. To je scena koja izravno paralelizira onu iz *Slika s putovanja*:

Šta je bilo dalje?

Bio sam sasvim zaslepljen, jer mi se na staklu naočara skorilo blato.

Nastavite.

U jednom trenutku učinilo mi se da sam video, ili sam osetio, da se nešto događa. Kao da beše prestala škripa taljiga, a siluete koje sam nazirao kao da su naglo zastale. Kada sam već počeo da se pitam šta se događa osetio sam udarac po temenu.

Nastavite.

Počelo je da mi se muti u glavi. Onda sam, pod udarcima shvatio i da je Ofner oboren na zemlju.

Nastavite.

Klečao sam na kolenima, zaklanjajući glavu rukama. Za to vreme čuo sam, kroz viku onih koji su nas tukli, kako taljige ponovo zaškripaše, sad sasvim blizu, gotovo kraj moje glave. Shvatio sam i to da su mi zavoji na mestu, jer mi je lice počivalo u krpama. Osetio sam miris ilovače kojom su maramice bile natopljene.

Nastavite.

Onda je najednom sve prestalo. Ostao sam još neko vreme tako zgrčen, misleći da neću moći da se pridignem. Jedno sam vreme još tražio svoje naočari, pipajući. Najzad sam ih pronašao. Jedno je staklo bilo zdrobljeno. To je sve.

Nastavite.

To je sve. (234-5)

Usporedba ove scene sa onom gore citiranom ukazat će na njihovu paralelnost, gotovo identičnost. I ako ta identičnost izričaja što ih rabi ispitivač ne predstavlja iznenađenje (ponavljanje uvijek iste monotone mustre čiji je cilj iscrpljivanje sugovornika i potenciranje superiornosti vlastitoga položaja), ponavljanje koje se pronalazi u govornim činovima ispitanika protumačivo je jedino potpunim predavanjem, rezignacijom iza koje se krije odstupanje od osobnoga identiteta, njegovo utapanje u jednoličnoj masi pretučenih i poniženih supatnika. Ne treba zaboraviti: E.S. istim tonom, istom ravnomjernom i gotovo ravnodušnom intonacijom pripovijeda o onome što se zbilo drugima, a što je on promatrao iz privilegirane pozicije posjedovatelja dalekozora (još jedna sprava koja služi izoštrenju ljudskih osjetila, kao njihov “produžetak”), i o onome što se zbiva njemu samome, onome što mu je nanijelo tjelesni bol i poniženje. Tim jednačenjem kao da se želi reći da E.S.-a kao pojedinca više nema, on je samo dio jednoga kolektiva čiji je identitet moguće prepoznati tek iz, takorekuć, negativne perspektive, gubitnika i poraženih, onih koji se savršeno uklapaju u “tanatografsku” listu predočenu u *Istražnome postupku* kao predmet razgovora između junaka *Peščanika* i njegovog domaćina, Gavanskoga.

Značajnim se čini uočiti i sljedeću razliku između *Ispitivanja svedoka* i *Slika s putovanja*: u prvome je, cjelokupni pripovjedni diskurz (makar koliko se često pokušavao

otrgnuti narativnim konvencijama te ga je bilo teško uopće i nazvati pripovjednim) usmjeren na konstruiranje aksiološki neutralne konstrukcije koja bi djelovala s pozicije (fiktivne ili zbiljske) objektivnosti, dok drugi odbacuje krinku neutralnosti i svojega aktivnoga govornika, ispitivača, snabdijeva zalihom pitanja čiji je jasno zadan cilj u performativnom govornom činu izvući priznanje iz potencijalnoga optuženika. Objektivnost je tu od drugorazrednoga značaja, ona se javlja kao pomoćno sredstvo u rafiniranoj performativnoj igri gdje nije važno je li iskaz istinit ili lažan (kao što je to slučaj kod konstativa), već je li “sretan” (felicitous) ili “nesretan” (infelicitous).<sup>133</sup> Krajnji je cilj te igre slamanje otpora pseudo-svjedoka, njegova spoznaja uzaludnosti borbe protiv nadmoćnoga protivnika i završni ilokucijski govorni čin u kojem će optuženik-svjedok performativnoj sili ispitivačeva “nastavite” jedino moći odgovoriti vlastitim performativom “priznajem”. U prvome slučaju ono što se E.S.-u imputira jest špijuniranje uz pomoć dvogleda. U drugome mu ispitivač sugerira da je, nakon što su ga stražari pretukli, otišao kući želeći izvršiti samoubojstvo. Cjelokupna se nametljiva, inzistentnim ponavljanjem istaknuta upornost svodi na iznuđivanje priznanja. Moment se njegova dolaska sluti ali ne realizira u samome pripovjednom tekstu. Jasno je da je E.S. nakraju spreman priznati da je dvogled doista koristio kako bi promatrao pokrete neprijateljskih trupa, a da je u kuću ušao kako bi izazvao njezino rušenje (zbog poniženja koje je pretrpio ne mogavši platiti stanarinu) i potom se ubio da bi prikrio svoj udio u nanošenju materijalne štete. Njegovi istinski poticaji više nisu bitni: radoznalost, očajanje, žalost gube se pred silom istražiteljeva ponavljanja. E.S. je žrtva slomljena fizički i psihički, spremna na ispovjedni govorni čin koji mu neće olakšati dušu (u onome smislu što ga nudi katolička ispovijest), ali će je osloboditi, skupa s tijelom, od daljnjega mučenja čije je trajanje neograničeno i koje se može prekinuti samo konačnim priznanjem.

Slomljena umjetna vilica iz *Slika s putovanja* u *Ispitivanju svjedoka* pendant stječe u naočalama sa zdrobljenim staklom. Tjelesno se mučenje i ovdje kombinira s nasilnim kidanjem mehaničke proteze. Ali objektivnost prikaza iz *Slika s putovanja* neutralizira se davanjem glasa E.S.u; anonimni paćenik, “čovjek”, postaje biće koje može progovoriti u svoje ime. Taj govor protkan je njegovim osjećanjem stida i poniženja, iskazanim tonom subjektivne ispovjedne iskrenosti: “Mislim da sam želeo da se sakrijem. Da prenoćim do sutra. Nisam želeo da se onakav, bez gornje vilice i naočara, pojavim pred svojim.” (235) I negdje na tom mjestu završava se cirkularna povijest propasti neobičnoga junaka “Obiteljske trilogije”, sanjača i sanjara iz *Istražnog postupka*, apokaliptičkoga proroka iz *Beležaka jednog ludaka*, anonimnog mučenika iz *Slika s putovanja* i slomljenog okrivljenika iz *Ispitivanja*

---

<sup>133</sup> Usp. Austin, 1962

*svedoka*. Širokoj paleti osjećaja kojom je opisan u romanu dodaje se i posljednji, sram. Fizičko poniženje, premlaćivanje, psihološko mučenje beskrajnoga ispitivanja ili provjeravanja osobnih isprava lome glavnog junaka *Peščanika* duboko ga ukorjenjujući u kulturu srama čije se predočavanje u embrionalnome začetku moglo prepoznati u traženju pokrivala kojim bi mlada majka mogla prikriti golotinju sebe i svoje kćerke u drastičnoj sceni masakra iz *Psalma 44*. Strah od srama jači je od straha od smrti – doista, u kolikoj je mjeri kultura čiji bolni nestanak opisuje Kiš kultura u kojoj taj osjećaj prevladava i brojne druge, na prvi pogled opasnije i radikalnije, od njega?

No ne smije se je zaboraviti da E.S. nije jedini lik koji se pojavljuje u romanu. U njemu se nalaze, bezbrojne “mrtve duše”, preminuli koji se javljaju u njegovoj svijesti, izviru iz njegovih razgovora i pojavljuju se, čudesno oživjeli, pred zamućenim pogledom njegovih očiju. Najzanimljivija i najsugestivnija figura od svih tih koji nastavaju svijet zaborava zasigurno je dr. Maksim Frojd, novosadski ginekolog.<sup>134</sup> On je jedini čije se prisustvo pronalazi u sva četiri središnja dijela *Peščanika*,<sup>135</sup> a kratka analiza njegova pojavljivanja bacit će još jednom, ovaj put odlučujuće, svjetlo na suptilnu tehniku ponavljanja koja je glavni uzrok neporecive i paradoksalne transparentne zagonetnosti što prožima cijeli roman. Sva tri puta u kojima se spominje poimence Maksim je Frojd intervencijom metonimjske brevitats sveden na svoj mozak. Prvi puta u manirističkome stilu *Beležaka jednog ludaka*:

Mozak gospodina Frojda, primarijusa, ležao je dakle na maloj snežnoj adi, između dve staze utabane u snegu, inteligencija jasno izdvojena iz kore lobanje, kao školjka iz tvrde smaragdne ljuštore, pulsirajuća, drhtava moždana masa u snegu kao u frižideru, ali (znajući kome je pripadao taj mozak) ne kao mozak idiota u staklenoj posudi, nego kao mozak genija, konzervisan, sačuvan u inkubatoru prirode, da bi u njemu (tom inkubatoru), oslobođen okova telesnog, izrastao neki mračan biser misli, misao najzad materijalizovana, kristalizovana. (68)

Drugi puta u turobnoj sažetosti “liste smrti” iz *Istražnog postupka*:

gospodina Maksima Frojda, primarijusa koga su streljali 24. januara 1942. I čiji je mozak, izbačen iz lobanje, ležao ceo dan u raskvašenome snegu na ulici Miletičeve i Grčkoškolske ulice (89)

I posljednji put u prijetećem svijetu zatvorenog, klaustrofobičnog prostora *Ispitivanja svedoka*, svojevrsnog kiševskog *maleconforte*:

Ko je Frojd?

---

<sup>134</sup> Uz Maksima Frojda u romanu se javlja i njegov dvojnjak, bečki psihijatar dr. Sigmund Freud. Ta se ličnost predočuje u *Beležaka jednog ludaka*, kao polemička meta esejiste (i ne samo on, već i drugi židovski mislioci od kojih središnje mjesto pripada Spinozi). Novosadski ginekolog paraleliziran je s bečkim psihijatrom i u već pomenutoj sceni u kojoj poludjeli E.S. menstruira, pretvara se u žensko, u kojem doživljuje specifično menstruiranje srca.

<sup>135</sup> Frojd se u *Slikama s putovanja* ne spominje poimence (u tome se dijelu romana, uostalom ne može pronaći niti jedno ime), ali sasvim ga je lako prepoznati u „drugome“ koji pomaže „čovjeku“ prilikom vezivanja zavoja na rukama.

Ginekolog. Upoznao sam ga takođe u radnoj četi. Zapazio sam ga još prvog dana. Dlanovi su mu bili zavijeni gazom. Okvirni momci su mu međutim otrgli gazu s ruku i izbatinali ga.

Da li ste se kasnije susretali s njim?

Video sam ga samo još jednom. Stajao je u redu kraj zelenih baraka. Posle sam mu video samo mozak. To je bilo malo ostrvce u snegu, na uglu Miletičeve i Grčkoškolske ulice. (214)

Slika “ludaka”, nakon usporedbe Frojdova mozga sa janječim, serviranim u restoranu, predočuje ga kao “adu u snegu”, lista ga prikazuje neutralno, a E.S., blijeda slika svog filozofirajućeg alter ega, rabi metaforu “ostrvceta u snegu”. Uvijek je riječ o istoj sceni, no predloženoj iz raznolikih perspektiva, čak i kada je prikazuje ista svijest ona je različita.<sup>136</sup> Istovremeno se ta različitost opet stapa u jednu istost, jedinstvenost. I to gotovo alegorijskom snagom pripovjedačkog iskaza. Ta alegoričnost odnosi se na svijet u nestajanju, simboliziran mozgom čovjeka koji nosi (slučajno?) ime jednog od njegovih najvećih i najznačajnijih predstavnika – doktora Freuda:

Das geniale Gehirn des Novi Sader Dr. Freud, dessen Vorname Maxim erst bei der dritten Erwähnung genannt wird, ist (auch) das Gehirn des genialen Wiener Psychoanalytikers, den dasselbe Schicksal hätte treffen können, und es ist das Gehirn der genialen jüdischen Intelligenz, deren Annihilation, gänzliche Auslöschung durch die Zerstörung ihres Sitzes bekundet wird. Das dem Körper entrissene Gehirn, die ‘düstere Perle’, ist die ‘materialisierte, kristallisierte Idee’ – welche Idee verbirgt sich in dieser verschlüsselten Bezeichnung? Die Idee der Psychoanalyse, des Judentums, des Todes? (Lachmann 2004, 287 )

Najvjerojatniji odgovor na pitanje što ga postavlja Renate Lachmann bio bi – sve tri. U njihovoj međusobnoj isprepletenosti, nerazdvojivosti, u konstelaciji u kojoj svaka može stajati zastupnički za ostale. Ali ideja smrti nadsvođuje svojom apsolutnošću i neporecivom neizmjenjivošću sve druge koje bi se na prvi pogled mogle smatrati jednako vrijednima: sažima ih u sebi, podređuje sebi i izranja kao definitivni kraj koji će obilježiti onu završnu točku s koje više nema povratka. Ili možda ima? Povratka će uvijek biti dok ima onih koje se može ubiti, onih koji mogu stupiti na mjesto uništenih, izmučenih i ubijenih. I u ideji smrti pronalazi se uzorak što ga je jasno definirala ideja traume: beskrajno, kompulzivno ponavljanje uvijek istoga. Književni tekst koji se s traumom i sa smrću suočava na taj način i sam postaje trauma. Njezina mimeza ostavlja neposredni ožiljak na tkivu samoga teksta. On se pokazuje kao pokušaj prikazivanja neprikazivog, ili, riječima G. Hartmana, negativna narativnost. “Negative narrativity defines a temporal structure that tends to collapse, to implode into a charged traumatic core, so that the fable is reduced to a repetition-compulsion not authentically ‘in time’” (Hartman 1995, 548). Negativna narativnost stvarne traume traži prikaz u književnome tekstu i stječe ga upravo imitacijom njezine strukturalne organizacije. Pripovjedač Danila Kiša u *Peščanik* upisuje traumu koju opisuje: roman postaje prinudno ponavljanje uvijek istoga događaja (niza događaja) koji su protkani užasom. U njemu

samome, u njegovu jezgru, ne postoji ništa: “*Peščanik* je savršena pukotina!” (Kiš 1995, 233ff.)

---

<sup>136</sup> Takav je postupak motiviran, naravno, stalno isticanom podvojenošću osobe glavne ličnosti *Peščanika*. Usp: „Moje kukavno, predvojeno Ja“ (162).

## GULAG I STALJINISTIČKI TOTALITARIZAM U *GROBNICI ZA BORISA DAVIDOVIČA*

Od brojnih paralelizama koje nameće izučavanje Kiševa djela jedan je ostao nezapažen i gotovo neistražen: onaj koji spaja za njega sudbonosnu zbirku iz 1975, *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, i njegovo posljednje djelo dokumentarni film *Goli život*. Film proširuje, po prvi put u Kiševu stvaralaštvu, interes na jugoslavensku varijantu staljinističkog totalitarizma, onu temu čiju je sovjetsku stranu zbirka pripovjedaka gotovo petnaest godina ranije sa dotada besprimjernom silovitošću uvela na jugoslavensku kulturnu scenu predočavajući strahote sovjetskih logora masovnoga uništenja koje su se prikivale iza prividno neutralne birokratske konstrukcije Gulag.<sup>137</sup> Književna i politička afera što ju je ona inicirala, i koja se nesmanjenom žestinom vodila više od dvije godine, ponekad poprimajući i groteskne razmjere, publicistički je uzorito obrađena, ali nedostaju znanstveni radovi koji bi je osvijetlili u njezinoj kulturalnoj i književnoj dimenziji. Ta je afera ideološkim nabojem koji se u njoj ispraznio u potpunosti usporediva s već spomenutim sukobom na jugoslavenskoj književnoj ljevici. Osobito je zanimljivo promotriti navodnu etičku dimenziju kojom se pokušala legitimirati hajka prividno usmjerena na samo jednoga čovjeka, ali iza koje se krio pokušaj nasilnoga ušutkivanja cijele generacije književnika što se usudila progovoriti o temama koje su dotada predstavljale apsolutni tabu.<sup>138</sup> Upravo se u tome i krije moć *Grobnice za Borisa Davidoviča*: ta se knjiga u svojem osvjetljavanju komunističkog totalitarizma, i njegovome povezivanju sa nacizmom - osobito što se tiče nesrazmjernog udjela Židova kao njegovih žrtava – usjekla u područje koje je dotada, iz ideoloških razloga, bilo zatvoreno preradi u zvaničnome kulturalnom pamćenju i potisnuto na margine društva.

Radikalnost Kiševa pristupa toj nasilnom zaboravu prepuštenoj tematici i vehementna reakcija onih koji su je željeli po svaku cijenu ostaviti na području zaboravljenoga svjedoče o njezinoj virulenciji. Riječ je o preispitivanju povijesti, karakterističnom za totalitarna društva u raspadu, u kojemu se “slijepe točke” iznova osvjetljuju, problematiziraju, vraćaju iz područja potisnutoga u svjesno. Taj je proces nasilan, u njemu se moraju slomiti represivne institucije koje je totalitarizam izgrađivao ne samo na

---

<sup>137</sup> Značenje skraćenice Gulag jest Главное управление лагерей (Glavna uprava logora). Usp. Solženjicin 1988, 16.

<sup>138</sup> U te se skupinu ubrajaju Kišu bliski spisatelji, poput Mirka Kovača, Borislava Pekića ili Filipa Davida, ali i oni koji su, baveći se istim temama, koristili poetički postupak dijametralno suprotan od Kiševa, poput Dragoslava Mihailovića.



razini upravnoga aparata, već ih je usadio i u samu svijest svojih podanika. Mehanizam koji se krije iza tehnika potiskivanja jest zaborav, kulturalna praksa koja u suštini posjeduje negativni aksiološki predznak, te je njezino vrednovanje u potpunosti ovisno o kontekstualnoj uporabi unutar zajednice. U židovskoj tradiciji, naprimjer, zaborav može igrati pozitivnu ulogu. Prije svega, valja lučiti njegovu *zabranu*, koja se ni u kojem slučaju ne odnosi na cjelokupnu povijesnu građu. Znači: povijest židovskoga naroda ne može se, a ni ne treba, sačuvati od nestajanja u svim svojim elementima. Ono što treba zapamtiti je zakon, *halakhah*. Jedini dio povijesti koji je očuvan jest onaj relevantan za taj zakon, a njezin se preostali, “nebitni” dio zaboravlja. Na taj način dolazi do formiranja kanona, skupa tekstova čije je poznavanje obavezno, propisano ritualima i praznicima.

The Hebrew noun derives from *halakh*, “to walk,” hence *halakhah* – the Path on which one walks, the Way, the “Tao” – the complex of rites and beliefs that gives a people its sense of identity and purpose, only those moments out of the past are transmitted that are felt to be formative or exemplary for the *halakhah* of a people as it is lived in the present; the rest of “history” falls, one might almost say literally, by the “wayside”. (Yerushalmi 1996, 113)

Svaki kanon podrazumijeva instituciju koja je zadužena za njegovo čuvanje, a unutar te institucije stvara se skupina čiji je isključivi zadatak njegovo ispravno prenošenje i interpretiranje. U židovskoj kulturi tu ulogu na sebe preuzimaju rabini.

Takvo strogo propisivanje, kanoniziranje, u sebi krije totalitarnu crtu. Da bi se ona do kraja razvila neophodno je potrebna još jedna kategorija koja djeluje u uskoj povezanosti s kanonom – cenzura.<sup>139</sup> Čuvari kanonizirane tradicije istovremeno su i cenzori čiji je cilj protjerati iz kanona sve ono što u njega ne spada ili ono što bi ga moglo ugroziti. Aleida i Jan Assmann razlikuju tri osnovna oblika cenzure:

Die Zensur zur Bewahrung der Macht gegen das Subversive, die Zensur zur Profilierung des Kanons gegen das Apokryphe (Profane, Heidnische) und die Zensur zur Bewahrung des Sinns gegen das Häretische. Im Gegensatz zu den beiden anderen Typen wird die reine Machtzensur nicht auf eine positive Sinnfigur bezogen, sondern geht willkürlich vor. (A. i J. Assmann 1987, 26)

Upravo je taj prvi oblik cenzure tipičan za totalitarna društva u kojima se višak znanja može pokazati pogubnim za one koji se nalaze za vlasti. Stoga ga je potrebno i potisnuti, reducirati, predati zaboravu pri tome se koristeći raznolikim kulturalnim (i ne samo kulturalnim) tehnikama. To se potiskivanje zbiva na širokoj paleti čiji je glavni cilj ušutkivanje glasova koji bi mogli predstavljati protutežu kanonu. “Wo ein Kanon besteht, werden immer Neben- und Außenstimmen invalidiert. Solche Invalidierung kann von der Marginalisierung bis zur Tabuisierung reichen.“ (Isto, 11) Marginaliziranje je tada niži stupanj kažnjavanja Drugoga,

ono se primjenjuje kada je riječ o kulturalnim djelatnostima što ne dovode u pitanje osnovne temelje totalitarnoga društva.<sup>140</sup> Posljednji stupanj na ljestvici potiskivanja, tabuiziranje, primjenjuje se kada dolazi do sučeljavanja s temama koje su kanonski upisane u sama organizacijska načela društva. U slučaju Jugoslavije takva je tema (uz kult ličnosti Josipa Broza-Tita) bilo pitanje staljinizma i jugoslavenskoga obračuna s njime nakon rezolucije Informbiroa iz 1948. Sa sigurne se povijesne distance može reći da način na koji su se jugoslavenski komunisti oduprijeli Staljinovu pokušaju nametanja njegova modela totalitarnoga socijalizma nije prezao od staljinističkih metoda kada se radilo o isključenju unutarnjega neprijatelja. Tabuizirajući taj dio povijesti, zatvarajući ga historiografskim ili umjetničkim obradama, stranka na vlasti je ideološkim, političkim ili kaznenim represalijama zadržavala monopol na svoju istinu o jednom iznimno bitnom dijelu jugoslavenske poratne stvarnosti.

Rijetki pokušaji prekoračenja granice dozvoljenoga, koji su najčešće slijedili u vremenima političkoga otopljanja, brzo su se slamali na granicama što ih je postavljala politika. Takvo je bilo doba Kiševa sazrijevanja kao umjetnika – šezdesete i rane sedamdesete godine. *Peščanik*, vrhunac njegova dotadašnjeg stvaralaštva, zaokružio je veliku temu nacističkog totalitarizma i s njime povezanog uništenja europskih Židova. U Kiševom je etičkom preispitivanju društvenih aberacija logičan slijed činilo sučeljavanje sa temom staljinizma – isprva u njegovoj izvornoj, sovjetskoj, varijanti. Rezultat upravo toga sučeljavanja jest *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Afera nastala oko te knjige,<sup>141</sup> i u tome valja tražiti njezin specifikum, u prvi se mah počela odvijati kao čisto književna prigoda. Pitanja koja su u vezi s njom bila postavljana ticala su se prvenstveno legitimnosti uporabe vanknjiževnoga materijala u književnome djelu, a potom i prakse citiranja drugih pisaca, preuzimanja njihovih postupaka, parodiranja i pastiširanja. Kišu je prebacivano plagiranje, nekorektno korištenje povijesnih dokumenata, čak i doslovno prepisivanje. Cjelokupna je diskusija potom prebačena na etičku ravan uz pokušaj dezavuiranja spisatelja kao nemoralne

---

<sup>139</sup> O tome skupu problema usp. zbornik *Kanon und Zensur* što su ga priredili Jan i Aleida Assmann. (Assmann, A. i J. 1987)

<sup>140</sup> U jugoslavenskoj bi se kulturi kao primjer takvoga marginaliziranja moglo navesti prešućivanje rock-glazbe šezdesetih godina prošlog stoljeća, njezino potiskivanje na područje alternativnoga ali koje nije imalo za cilj i njezinu potpunu zabranu.

<sup>141</sup> Knjiga je objavljena u vrijeme otopljanja. Sa izravno ideološkoga je se stanovišta stoga moglo teško proganjati ili zabranjivati. Njezin je prijem bio euforičan, i od strane kritike i od strane publike. Kiš kao etablirani pisac, već na putu stjecanja statusa modernoga klasika, stoga i nije mogao biti izravno napadnut, a upravo u zamagljenosti istinskih razloga pokušaja uništenja knjige, i moralnog dezavuiranja njezina autora, krila se istinska perfidnost cjelokupnoga „pothvata“ iza kojega je stajala kompletna mašinerija tadašnjega političkoga sustava.

figure koja se kiti „ogrlicom od tuđih bisera“.<sup>142</sup> Takav slijed događaja ukazuje na strategije prikriivanja kojima su se rukovodili Kiševi protivnici prije nego što su bili primorani pokazati svoje istinske nakane. Unekoliko promijenjena i liberalizirana klima u jugoslavenskoj kulturi sedamdesetih godina onemogućila je izravni napad na spisatelja zbog njegovih „ideoloških zastranjivanja“ i primorala čuvare totalitarnoga režima na drukčiju taktiku. Tek je uspješna obrana samoga pisca, a i dobrog dijela kulturne javnosti, dovela do razotkrivanja karakterističnog „staljinizma sa ljudskim likom“, udruženom u, tada se činilo čudnu, spregu s nacionalizmom.

Aferu, rekao sam, ovdje želim ostaviti po strani, makoliko se njezino izučavanje činilo zahtjevnim i plodonosnim pothvatom, i vratiti se na ključno pitanje koje me je vodilo i u prethodnim poglavljima. Naime, što je u *Grobnici za Borisa Davidoviča*, a kasnije i u *Golome životu*, na tako nov i jedinstven način uspjelo predočiti problematiku totalitarizma kao glavnog otjelotvorenja strukturalnoga zla u dvadesetom stoljeću? Samo otvaranjem novog pogleda na zbivanja koja su na odlučujući način prožela povijest svijeta u dvadesetom stoljeću može se objasniti silovita reakcija koja je bila iznuđena povlaštenim čuvarima istine o značenju tih zbivanja. Osim što su determinirala društva u zemljama „realnoga socijalizma“, ona su privlačnom snagom koju su posjedovala izvršila enorman utjecaj na lijevu inteligenciju u zemljama Zapadne Europe i ta je slijepa točka bitno utjecala na sužavanje kritičke perspektive, kako u njihovu znanstvenome izučavanju, tako i u umjetničkome prikazivanju. Kišev je sasvim jasan cilj bio ukazati na to da u jugoslavenskom društvu postoji jedna prošlost koja ne želi proći, ne može nestati zato što je još uvijek prisutna, potpuno neobrađena, u svijesti ljudi koji su je preživjeli a koji nemaju mogućnosti o njoj svjedočiti. Znači: kao i u slučaju Holokausta suočeni smo sa paradoksalnim svjedocima ili kvazi-svjedocima – ušutkanim i potisnutim na margine, prekrivenim sramotom zato što su preživjeli i osudom društva koje je u njihovom povratku iz pakla bilo sposobno prepoznati prije svega nemoralan čin, i to iz dva razloga: politički, odnosno ideološki prijestup, kao razlog isključenja iz zajednice s jedne, i zbog toga što su se uopće uspjeli vratiti s mjesta na kojemu su stradale bezbrojne žrtve s druge strane.<sup>143</sup> Te će dvije skupine, žrtve i preživjeli, figurirati kao glavni junaci *Grobnice za Borisa Davidoviča* i *Gologa života*, dvaju djela koja su istovremeno hommage onima koji su nestali u staljinističkim čistkama, ali i bespoštedno predočavanje njihovih zabluda, jer su upravo one omogućile rasplamsavanje čistki u punoj snazi.

---

<sup>142</sup> Usp. tekst novinara Dragoljuba Golubovića u zborniku *Treba li spaliti Kiša* što ga je sačinio Boro Krivokapić. (Krivokapić 1980, 42-46)

<sup>143</sup> O tome sindromu, koji je vrlo česta pojava i kod preživjelih Holokausta, bit će više riječi kasnije. O njemu je inspirativno pisao G. Agamben u Agamben 1999.

Središnji Kišev stvaralački postupak u naporima za predočavanje nepredočivoga jest dokumentarizam. Izrazitije negoli u romanima koji su se bavili Holokaustom, dva djela posvećena Gulagu oslanjaju se na dokumentarni materijal (*Grobnica za Borisa Davidoviča*) i na autentična i registrirana svjedočenja preživjelih (*Goli život*). O izvorima kojima se Kiš služio sekundarna literatura nudi izobilje podataka, osobito što su se njegovi protivnici, ocrnjujući ga kao nemoralnog plagijatora, potrudili pronaći svu građu – povijesnu, memoarsku ili znanstvenu – koji su bili odlučujući u komponiranju *Grobnice za Borisa Davidoviča*.<sup>144</sup> Stoga ponovno ukazivanje na te intertekstualne elemente nije nužno.<sup>145</sup> Na njih ću se vraćati tek kada to bude zahtijevao cilj mojega ispitivanja i mojega pristupa Kiševu djelu. Dakle, pitat ću se nad *funkcijom* dokumenta u pripovjednome tekstu.

Dokument, u relativno rudimentarnom smislu, svoje je mjesto u Kiševim pripovjednim tekstovima našao već u *Psalmu 44. Peščanik* mu pridaje daleko važniju ulogu, prezentirajući ga u raznim oblicima od kojih je, i formalno i sadržajno, najznačajnije pismo E.S.-a, u cjelini predočeno na kraju romana, kao svojevrsna glosa iz koje se može iščitati i (gotovo) cijela fabula romana. No ipak, taj se dokument ne može smatrati istinskim povijesnim, povijesnim u onome smislu koji mu pridaje tradicionalna historiografija. Stoga ni u posljednjem romanu „obiteljske trilogije“ ne dolazi do njegovoga kritičkoga preispitivanja koje bi ga, nakraju, moglo dovesti u pitanje i uzdrmati u njegovoj navodnoj apsolutnoj ispravnosti. *Grobnica za Borisa Davidoviča* onaj je tekst na pragu koji će dokument po sebi dovesti u pitanje i tako se upisati u niz djela koja odnos literature i povijesti pokušavaju formulirati na jedan novi način. U uvodu sam naglasio da ni klasični realizam devetnaestoga stoljeća ni u kojem slučaju nije prezao od korištenja povijesnih činjenica i njihova inkorporiranja u književne tekstove. No to je činio iz ideoloških razloga s jedne i „in order to grant to its fictive universe a sense of circumstantiality and specificity of detail as well as verifiability.“<sup>146</sup> (Hutcheon 1989, 74) Postmodernistička se proza, u svome obnovljenom

---

<sup>144</sup> Krunski je primjer takvoga rada knjiga Dragana M. Jeremića *Narcis bez lica* (Jeremić 1981) koja je učinila gotovo svako komparativno istraživanje u izučavanju te Kiševe zbirke pripovjedaka suvišnim. Groteskno je, naravno, što je Jeremićevo istraživanje trebalo poslužiti kao ključni dokaz Kišove neoriginalnosti koja ne preže ni od „kriminalne energije“, a pretvorilo se u dobro dokumentirani prikaz njegove enormne enciklopedičnosti, širine njegova znanja i vještine uporabe toga znanja u kreiranju autentičnoga postmodernog umjetničkog djela – takvo bi se što, ponešto banalno, moglo označiti „ironijom sudbine“.

<sup>145</sup> Temeljito izučavanje intertekstualnosti u *Grobnici za Borisa Davidoviča* predstavlja knjiga Katarine Wolf-Grießhaber *Des Iltisses Kern: Zur Sinnproduktion in Danilo Kišs Ein Grabmal für Boris Davidovič* (Wolf-Grießhaber 2001)

<sup>146</sup> To je, naravno, u idealnoj izvedbi neostvariv cilj. Povijest pozitivističkoga devetnaestog stoljeća, i književnost pod njezinim utjecajem, zanemarivale su kompleksni odnos pripovjednog teksta i stvarnosti. Čežnja za pripoviješću, za pripovjednim završetkom zanemaruje dijalektičku činjenicu po kojoj je u zaplet (kao eminentni element pripovijedanja) uvijek već upisana kontingencija, a stvarnost je uvijek već na neki način strukturirana. „One way a novel makes challenging contact with ‚reality‘ and ‚history‘ is precisely by resisting fully concordant narrative closure, for this mode of resistance inhibits compensatory catharsis and satisfying

interesu za povijest, kreće potpuno drugim putevima. Ona želi da „make overt the fact-making and meaning-granting process.“ (Isto) Ukazujući na samovoljnost odluke koji će se događaji u procesu pisanja povijesti pretvoriti u povijesne *činjenice* ona radikalno negira samouvjerenost realizma i njegovo pouzdavanje u arhiv kao odlučujuće mjesto čuvanja istine o povijesti i hram iz kojega ju je jedino moguće interpretirati na autentičan način.

It (postmodernizam) implies that, like fiction, history constructs its object, that events named become facts and thus both do and do not retain their status outside language. This is the paradox of postmodernism. The past really did exist, but we can only know it today through its textual traces, its often complex and indirect representation in the present: documents, archives, but also photographs, paintings, architecture, films, and literature. (Hutcheon 1989, 75)

Stekavši svijest o samovoljnosti i kontingentnosti načina na koje se događaji pretapaju u povijesne „činjenice“ postmodernizam je u književnosti nužno morao postaviti i pitanje o istinitosti i autentičnosti „obrade“ povijesne građe. Linda Hutcheon ističe primarno tekstualnu narav arhivskih tragova događaja koji se pretvaraju u činjenice. U programatskome *Času anatomije* Danilo će Kiš taj proces pretvorbe, koristeći svjesno alkemičarsku metaforiku, nazvati transmutacijom: u izvornoj alkemiji „transmutacija je mijenjanje suspstancije, tvari, tijela, prijelaz iz ‚proste prirode‘ u ‚plemenitu prirodu‘ (npr. u zlato, duh), putem tehničkih i/ili spiritualnih (alkemijskih odnosno inicijacijskih) operacija.“ (Riffard, 1989, 406) Ono što književnik, po Kišu, u svojem alkemijskome procesu treba promijeniti jest *logos* „sa celokupnošću svojih značenja, kao materiju, kao ‚građu‘, u kojoj se i na kojoj se vrši transformacija i transmutacija što će dovesti (ako dovede) do ‚savršenog metala‘.“ (Kiš 1978, 96.) Široko značenje koje isprva pripisuje „logosu“ (još jedna metafora!) Kiš u daljnjoj argumentaciji sužava na povijesnu materiju koja mu je služila u procesu njezina literarnog (fikcionalnog) objektiviranja. Logos su, dakle, oni povijesni izvori - bilo pismeni, bilo usmeni - koji će služiti jednome fikcionalnome tekstu kako bi dosegao, ili pokušao dosegnuti, svoju verziju istorijske istine. Ono što se suštinski mijenja u odnosu na realističku prozu, po Kišu, jest uloga spisatelja: „Pisac sad više ne prodire u svoje junake sa božanskim sveznanjem, nego na način božjeg arhivara i zapisničara koji u času smrti vadi veliki protokol postupaka i iz njih čita *već zapisane* postupke, misli i ideje svojih junaka!“ (113, potcrtao D.K.) Tako detroniziran sa prijestolja svoje samosvijesti i samovolje, on je, ipak, introniziran na jednoj novoj poziciji, nezahvalnoj i složenoj: „On je primoran da se ponaša *kao* arhivar, *kao* zapisničar koji samo prenosi psihološke reakcije svojih ličnosti onako kako o njima svedoče ‚drugi‘, onako kako su ih sagledali ‚drugi‘.“ (Isto, potcrtao D.K.) Lišen apsolutnoga znanja o svojim likovima prinuđen je koristiti se materijalnom građom koju su o njima ostavili oni što

---

‚meaning‘ on the level of the imagination and throws the reader back upon the need to come to terms with the

su ih susreli, koji su ih poznavali, upravo ti „drugi“ za pisca u njegovu traganju za istinom posjeduju jednaku, ako ne čak i veću vrijednost od arhiviranih dokumenata. Pisac stječe etičku poziciju potcrtanu znanjem sakupljenim izučavanjem tih multipliciranih izvora, ali i njegovom primjenom u fikcionalnom tekstu. Za njega je pri tom važno da ne odbaci u potpunosti psihološku motivaciju (koju Kiš smatra glavnim literarnim postupkom realizma). Nužno je „da se iz nje izbací taj sveznajući pogled, to jednostrano sagledavanje svih pojava, da se učini pokretljivim ne samo oko kamere, nego da se jedna pojava, jedan lik, sagledaju iz raznih aspekata, iz raznih uglova, iz raznih subjektivnih pozicija, ne autora, nego svedoka! Odatle ‚dokument‘, odatle pozivanje na izvore.“ (114)

Kiš-poetolog tu u radikalnosti, mora se reći, zaostaje za Kišom-pripovjedačem. U gorepredloženoj poziciji on se razračunava sa autoritetom autora, ali dokument, pisani izvor, ostavlja netaknut. Zbirka pripovjedaka u obranu čije poetike je *Čas anatomije* dobrim dijelom i napisan iznutra narušava i vjerodostojnost sama dokumenta, te se na taj način upisuje u skup djela eminentno postmodernističkoga diskurza. Doista, autor nije jedina instancija čija se pozicija mora poljuljati želi li se probuditi iz utopijskoga sna o mogućnosti apsolutno objektivnoga predočavanja zbilje i s njime povezanog dosezanja istine o njoj. I sami dokumenti kojima se povijest i literatura zajednički služe u procesu njezina rekonstruiranja, pokazao sam u uvodnome poglavlju, u jednom postmodernističkome tekstu doživljavaju kritičko promišljanje koje, nakraju, dovodi u pitanje samu njihovu autentičnost. *Grobница za Borisa Davidoviča* slijedi liniju književnih djela u kojima se uloga arhivskoga materijala u kreiranju povijesnoga odnosno literarnoga teksta radikalno preispituje i postavlja na potpuno nove osnove:

If the archive is composed of texts, it is open to all kind of use and abuse. The archive has always been the site of a lot of activity, but rarely of such self-consciously totalizing activity as it is today. Even what is considered acceptable as documentary evidence has changed. And certainly the status of the document has altered: since it is acknowledged that it can offer no *direct* access to the past, then it must be a representation or a replacement through textual refiguring of the brute event. (Hutcheon 1989, 77- potcrtala L.H.)

Upravo na taj način funkcioniraju brojni dokumenti kojima se Kiš koristi u svojoj zbirci pripovjedaka (pod simptomatičnim podnaslovom – *Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*). Točnije: Kiš rabi dokumente tako da je čitatelj svjestan njihove literarnosti, da nužno mora shvatiti postojanje još neke osobe koja je dokument svojim radom na njegovu uobličavanju pretočila iz njegove (nedosežne i utopijske) izvornosti u *tekst* koji nije i, po definiciji ne može biti, ništa drugo doli i sam jedan element u nizu drugih čiji je daleki i

---

unresolved problems the novel helps to disclose.“ (LaCapra 1987, 14)

nedokučivi cilj (otuda i stanovita melankolija cjelokupnoga postmodernizma) stvaranje kontinuirane, zatvorene pri-povijesti o prošlim zbivanjima. Što su zbivanja koja se predočuju kompleksnija, kontingentnija ili, naprosto, jezivija, to je i samo dosezanje takva cilja udaljenije i nemogućnije. *Grobnica za Borisa Davidoviča* samo je jedan u nizu tekstova koji svjedoče o tegobnosti toga pothvata.

Pripovijest *Magijsko kruženje karata*, u kojoj sam otkrio elemente fantastike za koje se činilo da nemaju pristupa u cijeloj zbirci, otvara interpretacijske prostore u kojima će se moći oprimirati ispravnost teze o stanovitoj diskrepanciji između Kiša-autora i Kiša teoretičara-književnosti. Temu je te pripovijesti Kiš iznova pronašao u memoarskoj knjizi Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru*.<sup>147</sup> Kod Štajnera je igranje karata logoraša prikazano na sljedeći način:

Kriminalci su stalno igrali karata. Izrezali bi novinski papir na komadiće, od mekanog kruha napravili bi ljepilo, tada bi nekoliko slojeva papira zajedno slijepili, iz neke rupe izvadili bi tintenu olovku i obojili karte. Igralo se za kruh, za juhu, pa i za odjeću [...] igralo se i za živote drugih ljudi. Kad su izbili sukobi među kriminalcima i kad je iz neke grupe trebalo nekog likvidirati, onda bi onaj koji je igru izgubio morao likvidirati osuđenog. Ako je osuđeni bio tu, na licu mjesta, ubojica bi to uradio vrlo brzo, kamenom ili kojim drugim predmetom. Ako je žrtva bila u drugom logorskom odjeljenju, onda je ubojica bio dužan da po svaku cijenu pronađe onoga kojeg je trebalo ubiti. Bilo je slučajeva da je žrtva bila unaprije obaviještena, onda je nastala potjera. Nekada je trajalo godinama da se ubojica dočepa svoje žrtve. Onoga pak koji bi se usprotivio da izvrši ubojstvo, ili bi ga odgađao izgovorima, osudili bi na smrt zbog izdajstva. (Štajner 1986, 115)

Na toj okosnici, anonimiziranoj i oskudnoj, Kiš gradi svoju pripovijest. Kao drugi dokumentarni izvor, u kojemu će se pojaviti i imena pojedinih likova, poslužit će mu memoari Jevgenije Ginzburg *Kronika kulta ličnosti*. Iz tog je prvog memoarskog djela što se obračunava sa kultom Staljinove ličnosti, osim opće atmosfere, Kiš preuzeo ime jednog od junaka pripovijesti, Koršunidzea. S jednom bitnom razlikom: kod Ginzburgove se iza toga imena krije zloglasni upravitelj zatvora, a kod Kiša je riječ o okorjelom kriminalcu.

Nakon pet-šest dana naglo su se otvorila vrata moje samice i u nju je ušao garav čovek u vojničkoj uniformi. Kao deva savijao je koljena u hod i gledao u jednu točku pokraj čoveka s kojim je razgovarao [...] Svojim licem i izrazom podsjećao je na filmskog glumca u ulozi zločinca. [...] Ja sam ga odmah okrstila imenom Koršunidze. (Ginzburg 1971, 223-4)

Na ovome se mjestu mogu naslutjeti kiševske transmutacije, alkemijski postupci pretapanja dokumenata i svjedočanstava u pripovjedne tekstove. Od Štajnera preuzima fabulativnu nit, od Jevgenije Ginzburg imena (nadimke) junaka, kontaminira te podatke inkorporirajući u tekst fiktivne i stvarne dokumente i stvara novu samosvojnu i samosvjesnu cjelinu u kojoj

---

<sup>147</sup> Pripovijest je Štajneru i posvećena, a same su posvete, uredno raspoređene iznad svih „sedam poglavlja jedne zajedničke povesti“ značajno paratekstualno svjedočanstvo.

presudnu ulogu igra novi razmještaj njegovoga materijala, njegovo drukčije konstruiranje i konstituiranje u odnosu na same izvore.

Već će i kratko parafraziranje *Magijskog kruženja karata* pokazati u kolikoj su mjeri te oskudne informacije proširene potpuno novim i drukčijim elementima pripovijedanja, ali i koliko je, dodavanjem i naizgled nemotiviranim uvođenjem fiktivnih dokumenata, ipak slijeđena postmodernistička koncepcija čiji je cilj razbijanje lažnoga kontinuiteta i njegova zamjena diskontinuitetom i kontingencijom. Junak, lječnik i revolucionar, Karl Georgijevič Taube je, po povratku iz zatvora prividno bez ikakva motiva ubijen na bestijalan način. U iznenađujućem činu priznanja ozloglašeni zlikovac, Kostik Koršunidze, bez vanjskoga poticaja od strane isljednika, na sebe preuzima krivicu za izvršenje toga samovoljnog čina. Nakon proleptičkog početka pripovijest se usmjerava na Taubeovu biografiju koja je predočena tipičnim Kiševim stilom sažimanja.<sup>148</sup> Taube u revolucionarnoj karijeri karakterističnoj za dvadesete i tridesete godine prošloga stoljeća prolazi kroz stanice uspona i padova, hapšenje i internaciju u nacističkom koncentracionom logoru u Dachauu, dolazak u Rusiju i ponavljanje istoga rituala: hapšenje i slanje u kolimski Gulag. Biografija u ovome dijelu ustupa pred dokumentarnim (ili pseudo-dokumentarnim) prikazom igranja karata u logorima, pod naslovom *Traktat o hazardnim igrama*, i opisom jedne konkretne igre, *Čortik*. Ta se dva pod-poglavlja urezuju u diskontinuirani ali ipak povezani dotadašnji protok pripovijesti. Njihovo predočavanje svijeta zatvorskih “igara na sreću” ovjerodostojeno je dvama autoritetima – Taraščenkom i Tercom. Ono što ih odjeljuje od znanstvenoga (ili filozofskog) oblika traktata jest uskraćivanje podataka kojima bi se ta dva autoriteta verificirala. Ne nude se ni njihova puna imena niti naslovi djela koja se koriste kao izvor citatnoga materijala. Taraščenko i Terc ostaju u znanstvenoj izmaglici usporedivoj s pripovjednom njihova pendanta, doktora Taubea. Predočujući, glasom pripovjedača, svoje spoznaje o grotesknom izokrenutom svijetu koji sačinjavaju kartaške (i ne samo kartaške) igre koncentracionih logora kao glavni cilj svojega prikaza oni ističu metafizičke kvalitete koje ga razlikuju od psiholoških ili fantastičkih karakteristika poznatih iz ruske književnosti devetnaestoga stoljeća, poglavito Dostojevskijevu *Kockaru* i *Pikovoj dami* Puškina. To se odnosi osobito na *Čortik* (Vrag) kojega se objašnjava kao logorsku varijantu tarota:

---

<sup>148</sup> J. Delić tvrdi da *Magijsko kruženje karata* u sebi krije elemente kriminalističke priče. Ta mi se tvrdnja čini ponešto pretjeranom: nedvojbeno je riječ o pripovijedanju o zločinima (ne samo jednome), ali su svi elementi proze detekcije poništeni već u prvome paragrafu u kojemu se daje razjašnjenje zagonetne smrti mađarsko-židovskoga revolucionara. (Usp. Delić 1997, 349)



Čortik ili Matuška ostaje u suštini samo varijanta one antropocentrične igre koja je dospela do naših dana iz dalekih mitskih predela srednjovekovlja ukrštenog sa Azijom: krug razvijenih karata Čorta predstavlja Kolo Sreće i ima za fanatika značenje prsta sudbine. (Kiš 1979, 70)

Na prvi je pogled taj prikaz, zasićen znanstvenom terminologijom (“antropocentrična igra”, “mitski predeli srednjovekovlja”), neutralan i u pripovjednome sklopu nefunkcionalan. No pripovjedač ga ironizira i relativizira u procesu kontekstualizacije. “Prst sudbine” stječe u konstelaciji koja spaja doktora Karla Georgijevića Taubea i Kostika Koršunidzea kvalitete različite od simboličkih (makar i izobličenih u vezi s fanaticima kao njihovim legitimnim posjednicima) i preseljuju se na razinu konkretne aktualizacije, čina ubojstva što ga izvršuje jedna osoba nad drugom, praćenog kontingentnom samovoljnošću – nedostatkom plauzibilne motivacije koja bi ih dovela u vezu. Metafizičko načelo sudbine preseljuje se na prividno banalniju razinu slučajnosti u kojoj život jedne osobe ovisi o kartaškoj vještini i sreći druge koja s njom nema nikakve vanjske veze. Nadnaravna se vrijednost gubi ustupajući mjesto pred slučajem kao gospodarom života i smrti u svijetu neselektivnog, masovnog uništenja ljudskih života.

I drugi kvazi-znanstveni traktat, Tercov, vezu igraćih karata i tetoviranja kao mitskih simbola prevodi na metafizičku razinu, spajajući suprotstavljene simbole u svojevrsne binarizme:

Jedan tetuaž: spreda, orao koji svojim kljunom razdire Prometejeve grudi; pozadi, pas u neobičnoj pozi obljube s nekom damom. Dva lica iste medalje. Lice i naličje. Svetlost i tmina. Tragedija i komedija. Parodija svoje sopstvene uzvišenosti. Bliskost seksa i smeha. Seksa i smrti. (71)

U prikazu su jasno predočeni na prvi pogled suprotstavljene pojmovi životinje i čovjeka (ili bogo-čovjeka) s jedne i životinje i žene s druge strane, u pozama prividno različitim a zapravo jednakim, pozama koje ocrtavaju jedinstvo suprotnosti, metafiziku spajanja kontrasta, grotesknog supostavljanja uzvišenog i niskog ili tragičnog i komičnog.

Ključno pitanje koje će pripovjedač, neovisno o svojim dokumentarnim izvorima, postaviti u sljedećem odjeljku, pod nazivom *Makarenkova kopilad*, ticat će se isprepletenog odnosa metafizičke teme sudbine i teme slučajnosti, dakle upravo onoga kompleksa koji na odlučujući način determinira cijelu pripovijest, a vjerojatno i dobar dio *Grobnice za Borisa Davidoviča*. U njemu se nastavlja pripovijedanje zbivanja prekinuto retardativnim dokumentarizmom prethodna dva odjeljka i opisuje sudbonosna igra karata čijom će apsurdnom žrtvom postati Taube. Uvodna scena opisuje atmosferu kartaške igre, razdjeljujući njezine aktivne sudionike, *pahane*, i gledatelje, *kibicere*. Razlika između jednih i drugih jest

razlika između onih što posjeduju moć i onih koji služe da se ta moć manifestira na način koji će je ovjerodostojiti pred vanjskim promatračima:

No dovoljna je milost biti na ovom razbojničkom olimpu, u blizini ovih što u pobožnoj tišini drže u svojim rukama sudbinu drugih, sudbinu koja kroz magijsko kruženje karata zadobija u očima kibicera privid slučaja i fatuma. (71)

Što je onda sudbina? Ona se formira tek u isprepletenom odnosu moćnika, promatrača koji imaju pravo optičkoga sudjelovanja u raspodjeli moći i posljednje skupine, “drugih”, ljudi koji će postati žrtve sudbinskoga ishoda partije karata, ili njihovoga “magijskog kruženja”. Tek oni razrješuju čvor u kojemu su se našli sudbina, kao apsolutna kategorija, kao fatum, i slučajnost koja se poniznim promatračima pričinja “prividom” sudbine. Za njih taj privid stječe realne konture u činu pogubljenja – upravo je takav “drugi” Karl Georgijevič Taube. On je legitimiran kao “drugi” u svim svjetovima u kojima se kretao, ali ga je svijet Gulaga definitivno učvrstio u toj ulozi upisujući ga u povijest koja svoj završetak ne pronalazi u logičkome i motiviranom slijedu početka, kraja i sredine, već u diskontinuiranoj kontingenciji realne slike povijesti, u njezinu postmodernističkom obličju koje je približava etičkoj kategoriji istinitosti.

Razlog ubojstva Taubea dodatno će osvjetliti kontingentnost situacije. Operativnim je zahvatom spasio dva prsta zločincu Segidulinu, koji ih je odsjekao u činu samoosakaćenja, kao spas od prinudnoga rada. Olimpijski bijes koji se navukao na Taubea svoje je ispunjenje pronašao u porazu što ga je Segidulin u Čortiku nanio Koršunidzeu: cijena što ju je Gruzijac morao platiti jest pogubljenje onoga koji je Segidulinu nanio zlo, a izokrenuti zločinački kodeks časti zahtijeva ispunjenje kockarskoga duga po svaku cijenu. Neispunjenje te obveze gubitnika stigmatizira za vječnost: “(Onaj) koji je uzeo na sebe svečanu obavezu [...] na taj će način, u nemogućnosti da izvrši svoj sveti zavet, još dugo nositi sramni naziv *kučka*. A biti *kučka* to znači biti izložen preziru svih.” (74) Specifično interpretiranje kulture srama unutar razbojničke zajednice jest nagon koji Koršunidzea tjera na beskrajno lutanje po daljinama Rusije u potrazi za nedostižnim objektom. Profesionalni zlikovac i profesionalni revolucionar dvije su figure u čijem se susretu može prepoznati isto metafizičko povezivanje suprotnosti koje je znanstvenik Terc u svojem prikazu sibirskoga tarota otkrio u licu i naličju karata. Pripovjedačeva će se upitanost nad odnosom sudbine i slučajnosti moći prevesti i protumačiti na razini njihova spajanja metafizičkih i dijalektičkih kategorija. Vječnost s jedne i kontingencija s druge strane – metafora Velike revolucije koja je doista “pojela svoju djecu”. Posljednja će rečenica *Magijskoga kruženja karata* tu pripovijest definirati u njezinu manirističkome svojstvu oksimoronskoga spajanja suprotnosti: “Daleki su i tajanstveni putevi

koji su sastavili gruzijskog ubicu sa doktorom Taubeom. Daleki i tajanstveni kao putevi gospodnji.” (77)

Bog, kojega je revolucija po svaku cijenu željela neutralizirati iz svakodnevnoga života<sup>149</sup> uvlači se u logorski život kao metafizička instancija koja određuje zbivanja oduzimajući im kontingentnost i upisujući ih u sveprožimni pandeterministički svijet. Sam će zločin zapravo svjedočiti o ironijskome obratu kojim se Bog također detronizira, a stvarnost ostaje ispražnjena i prepuštena stihiji neselektivnoga razaranja – svejedno tko ga provodio, zlikovci (Makarenkova kopilad) ili revolucionari koji djeluju na prividno (i to je doista jedini privid koji se može promatrati kao istinska himbena slika u cijelome revolucionarnom svijetu laži i prijevare) uzvišenoj etičkoj razini, ali koji svojim mehanizmima uništenja prevazilaze i najdomišljatije prostore imaginacije običnih kriminalaca. Etika revolucionara, zasnovana na kulturi ispunjenoj i determiniranoj ideološkim zahtjevima i kodeksima, slijedi ciljeve koji se, u krajnjoj izvedbi, pokazuju nemoralnijim od etičkoga imperativa što ga u logorskoj kulturi srama diktira nepisani kodeks kriminalne časti. Karte magijski kruže između ta dva paralelna, makar na prvi pogled dijametralno suprotna, područja postojanja unutar jednoga društva. One omogućuju da se rasvijetle veze među njima koje bi inače promakle pažnji promatrača. Etika jednih, predodređena političko-ideološkom pragmom i etika drugih, diktirana od strane nepisanih propisa ponašanja u konstrukciji jednoga tajnoga društva, u krajnjem se slučaju pokazuju podjednako neprihvatljivima za izvedbu etičkih ideala koji bi se mogli izdići na poziciju višu od banalnosti svakodnevnice. Samo što je etika kriminalaca po posljedicama manje pogubna od etike revolucionara. Slučaj kao čije žrtve kod prvih padaju pojedinci kod drugih odnosi milione nevinih života. Pred moći tih dvaju varijanata komesara svaki se politički zatvorenik pretvara u figuru kestlerovskog jogija – onda je doista svejedno čijom će žrtvom pasti.

Naslovna pripovijest zbirke tematizira paradigmatički lik komesara Borisa Davidoviča Novskog od kojega se kompliciranim, mučnim i dugim putem, čudnim poput onih gospodnjih iz *Magijskoga kruženja karata*, stvara jogi. I to je čarobna, alkemijska transmutacija u kojoj se lomi njegova etičko-politička podloga i stvara nova fragmentirana cjelina poniženog i povrijeđenog čovjeka. Izvor građe za kraj te pripovijesti iznova se pronalazi u Štajnerovoj knjizi *7000 dana u Sibiru* u kojoj on iz svog sjećanja izvodi i predočuje još jednog iz niza junaka koji su s njim proveli život u paklu Sibira. Riječ je o

---

<sup>149</sup> Usp. pripovijest *Mehanički lavovi* koja se u jednoj svojoj dimenziji može protumačiti kao ironijski prikaz sovjetskoga ateizma.

poljskom Židovu Podolskom kojega stražari i kriminalci dodatno maltretiraju zbog njegova podrijetla. Kako bi izbjegao mučenja odlučuje se na, naravno neuspješan, bijeg.

Pronašli su ga u blizini mjesta gdje se toči tekuća šljaka iz BMZ. Kad su ga opkolili i on je vidio da ne može pobjeći, skočio je u ključalu tekuću masu. Uvis se podigao samo pramen dima. Podolski je održao riječ: nije se živ predao svojim mučiteljima. (Štajner 1986, 175)

Preuzimajući taj element Kiš kao izvor izravno navodi Štajnera, maniristički se poigravajući njegovom autentičnošću: “Nastavak i kraj povesti o Novskom potiče od Karla Fridrihoviča (koji ga omaškom naziva Podolski, umesto Dolski).” (116) Paradoksalnim se obratom, u kojemu zasigurno valja tražiti elemente autoironije, pisac fikcionalnoga teksta izdiže kao autoritet nad memoaristom, korigirajući njegove podatke i funkcionalno ih užljebljujući u svoju vlastitu konstrukciju. Čini se da se takvim pripovjedačevim zahvatom na pojačan način još jednom žele zamagliti odnosi fikcije i zbilje, fikcije i povijesti, autentičnoga i fiktivnog svjedočanstva. Dodjeljujući pripovjedaču ulogu povjesničara (za koju mi, naravno, znamo da je lažna) i uzdrnavajući Štajnerov autoritet autentičnoga svjedoka, Kiš zapravo narušava pseudo-povjesničarski autoritet samoga pripovjedača i raskrinkava ga tek kao figuru u procesu kreiranja jedne varijante povijesne istine o stvarnosti. On je nepouzdana izvještavač o zbivanjima, u istoj mjeri kao i svi ostali tumači, svjedoci ili aktivni učesnici.

Glavninu pripovijesti sačinjava biografija Novskoga. Za njezinu su re-konstrukciju središnji Kišev izvor uspomene B.I. Rubine na njezina brata Isaka Iljiča Rubina objavljene i predočene u knjizi Roja Medvedeva *Le Stalinism: origines, histoire, consequences*.<sup>150</sup> (Medvedev 1972, 174-84) Tu je memoarsku građu Kiš u borhesovskome maniru dodatno ovjerodostojio pozivanjem na brojne fiktivne ili fingirane dokumentarne izvore. Pripovjedač se poziva na Granatovu enciklopediju, novine i časopise *Trud* i *Times*, usmena svjedočanstva i pisma, autobiografsku knjigu *Talas za talasom* Novskijeve žene Zinaide Mihajlovne Majsner, bilješke austrijskoga socijaliste Oskara Bluma. Ponekad se ti izvori navode sa znanstvenom aparaturom - fusnotama i točnim bibliografskim podacima. Drugi se put, opet, daju samo imena “autora” i izvaci iz njihovih tekstova. No pripovjedačev je cilj uvijek jasan: na formalnome planu zamagliti granicu između fikcije i stvarnosti, raskrinkati povijest kao djelatnost koja se teži profilirati kao isključiva posredovateljica “istine”, ali sama počiva na samovoljnim prosudbama i interpretacijama što ih se isto tako može podvrći sveprožimnoj kritici.

---

<sup>150</sup> Usp. Jeremić 1981, 178.

Jedan se dio pripovijesti na frapantan način izdvaja od njezina početka i kraja, kojima je i uokviren: središnji u kojemu se govori o hapšenju Novskoga i o njegovome isljeđivanju od strane Fedjukina. Ovo je jasno pogleda li se samo obim što ga u tekstu zauzimaju te scene. Život Novskoga od rođenja 1885. do hapšenja 1930. prikazan je na šesnaest stranica. Isljeđenje počinje u siječnju 1931, a završava se procesom travnja iste godine. Za opis tih scena pripovjedaču je potrebno dvadeset stranica. I, konačno, posljednjih se šest godina u životu Novskoga predočuju na tri stranice. Četrdeset i pet godina revolucionarnoga lutanja i šest godina logoraške patnje u pripovjednome se tekstu nalaze u ekvilibrijumu s tek tri mjeseca prebivanja u istražnome zatvoru. Ta će činjenica nužno voditi pitanju nad svrhom nejednake težine pridane dokumentarno-povijesnome i isljednome dijelu. Očito je riječ o Kiševu sučeljavanju sa drugim ključnim diskurzom čiji je, prividni, cilj doseganje istine o zbivanjima, naime jurističkom, i to u njegovoj pervertiranoj verziji koju predstavljaju staljinistički montirani procesi.

U čemu se nalazi suština ispovijedi koju treba dati staljinističkim istražiteljima? Koja je njezina funkcija u dvostrukome odnosu osobe koja se ispovjeđuje – prema samoj sebi i prema autoritetu pred kojim se iskazuje ispovijed? Općenito promatrano, nemoguće je previdjeti gotovo identičnu sličnost između inkvizicijskoga i staljinističkog ispitivanja i njihova krajnjega cilja:

Like the inquisition, the Party needs avowal of guilt not only to legitimate the sentences but also to affirm publicly, from the lips of the accused, that what it considers guilt, or heresy, is recognized as such by a guilty person. If the heretic recognizes his belief as heretical, as mistaken, as wrong, then his punishment becomes merely a purgation, a reaffirmation of true belief. Without confession, we are dealing in prosecution and a finding of guilt. With confession, however extorted, it is rather a matter of exposure and sacrifice, to the greater glory of God, or the Party. (Brooks 2000, 159)

Ispovijest se, jasno je, u ovakvome tipu isljeđivanja poistovećuje s priznanjem. U tome momentu dolazi do stvaranja procijepa između isljednika i isljeđivanoga i sukoba upisanog u njihov nejednaki odnos. Dok se prvi usmjerava na iznuđivanje priznanja u kojemu želi vidjeti svijest drugoga o vlastitoj grešci, drugi se opire njegovu iskazivanju budući svjestan da performativni čin izrečen u interlokucijskom govornom činu govori o slomu njegovih ideala ili vrijednosti iza kojih stoji (naravno, u slučaju “običnih” prijestupnika riječ je i o egzistencijalnome strahu, no ono što me ovdje zanima jest struktura ispovijesti u montiranome a ne u “normalnom” sudskom i istražnome procesu). Stoga je jedini način obrane šutnja, a isljednikov cilj razbijanje te šutnje:

A conscious being is a being capable of lying, of not presenting in speech that of which it yet has an articulated representation: a being that can avoid speaking. But in order to be able to lie, a second and already mediated possibility, it is first and more essentially necessary to be able to keep for (and say

to) oneself what one already knows. To keep something to oneself is the most incredible and thought-provoking power. (Derrida 1996, 17-8)

Shizofrena situacija će se projicirati u odnose moći između dvaju kontraheata. Izbjeći govor, šutjeti, ne izreći ono što se zna – to je pozicija ispitanika. Prinuditi ga na iskaz, obilježiti prostor šutnje a potom izbrisati tu liniju koja ga je definirala istražiteljev je zadatak. Naravno, moć cjelokupnoga represivnoga aparata stoji na strani vlasti, a najmanja koncesija u obrambenom sustavu okrivljenoga razbit će potencijal njegove šutnje. Prva izgovorena riječ jest navještanje definitivnoga poraza.

Upravo to je situacija u kojoj su sučeljeni Boris Davidovič Novski i njegov isljednik Fedjukin u *Grobnici za Borisa Davidoviča*. U njoj treba doći do još jedne u nizu transmutacija koje prate cjelokupnu zbirku pripovijesti: do alkemijskog pretvaranja ispovijesti u priznanje. Ključni će moment postati onaj u kojemu se obrana isljednika slama na taj način da od intimnoga čina ispovijesti dolazi do njegove materijalne realizacije u priznanju – elementu koji će se moći uporabiti u konkretizaciji jednoga sudskoga procesa. Što je ispitivano lice teže ponukati na ispovijest, to je i samo ispitivanje dulje. Prijelomnim se činiteljem cijeloga procesa doimlje prijelaz sa eminentno oralne naravi ispovijedi na pismenu formu samoga priznanja koja se i ovjerovljuje potpisom onoga koji je priznao. Na tome mjestu dolazi do presijecanja dvaju odvojenih svjetova i kultura, usmene i pismene, i zbog toga je cijeli proces dugotrajan i mukotrpan – u njemu se prekoračuju granice poznatoga i istraženoga svijeta (anonimne oralnosti) i stupa u nepoznanicu javne literarnosti. Fedjukinov je cilj primorati Borisa Davidoviča Novskog na prelazak te granice.

In diesem Kampf wird schrittweise das äußere Gewaltverhältnis zwischen Untersuchungsrichter und Opfer auf die Ebene der Schrift verlagert, bis sich beide Kontrahenten darüber bewußt werden, auf einer symbolischen, fiktionalen Ebene zu agieren. [...] Auf dieser Ebene des Textes verwandeln sich das tödlich Sinn schenkende Ähnlichkeitsprinzip und der grausame Symbolismus des kriminellen Kartenspieler in zwei konträre, sich aber wechselseitig voraussetzende textuelle Verfahren der Konstruktion von Wirklichkeit. [...] Diese Textgeschichte des Geständnisses schildert damit nicht nur die Geburt der Ethik aus dem Geist der Schrift, sondern zeigt umgekehrt, daß sich jeder Text, der künstlerische ebenso wie der dokumentarische, auf Geschichte nicht durch bezeugte Ähnlichkeiten bezieht, sondern durch seine Textur, seine Formulierungen, seine "Widersprüche und Übertreibungen". (Murašov 1995, 91)

Sukob koji započinje na razini usmenosti prevodi se na razinu pismenosti, zapravo riječ je o dvama suprotstavljenim shvaćanjima kulture što ih determiniraju njihovi zastupnici.<sup>151</sup> U istoj mjeri u kojoj Fedjukin pokušava od Novskoga iznuditi priznanje koje će biti lažno ali čija će

---

<sup>151</sup> Pri tome se ne smije zaboraviti činjenica da uloge u samome sukobu nisu fiksirane. Fedjukin poziciju literarnosti zastupa, takorekuć, po službenoj dužnosti, kao što se i Novski na poziciji oralnosti nalazi zato što mu ona jedina pruža mogućnost obrane. Sasvim je zamisliva situacija u kojoj će se uloge preokrenuti – Fedjukin-ispitivač postat će ispitivani, a njegovo će se vehementno inzistiranje na pismenome podnošenju priznanja prevesti u stav čiji je cilj obrana usmenosti.

lažnost ostati prikrivena i zastrta potpisom, definitivnim činom obznanjivanja njezine pismenosti, i Novski želi prevariti Fedjukina podmećući mu u iznuđeno priznanje proturječja i pretjerivanja što će ih buduće generacije razaznati kao prazna mjesta u njegovu iskazu, kao predskazanje istine prikrivene iza vela fiktivne laži. Njegova se nada u moralno spasenje sastoji od pretpostavke da će čitatelji kao dobri hermeneutičari prazna mjesta u tekstu popuniti na ispravan način kojim će se korigirati slika što su je iza sebe ostavili montirani procesi zasnovani na fiktivnim priznanjima.<sup>152</sup>

Presjecište na koje se osobito treba usmjeriti jest ono mjesto na kojemu priznanje Novskoga postaje ispovijest čiji je krajnji cilj oslobađanje od grijeha. Kao što je istakao Peter Brooks, priznanje krivice nužan je čin zato što njime kazna prestaje biti samo tjelesna i postaje pročišćenje duše, njezino spasenje od heretičkih misli i djela. U katoličkoj inkviziciji “confession was necessary not only to provide full proof in order to condemn but also to save the soul of the accused and to preserve the unity of church.” (Brooks 2000, 155) Oba momenta, okretanje prema individui u cilju spasavanja njegove duše (identiteta) i prema kolektivu kako bi se očuvalo i zaštitilo njegovo jedinstvo (identitet) metonimijski se projiciraju u sučeljavanje Novskoga i Fedjukina.

Slomiti Novskog bilo je za Fedjukina pitanje časti, iskušenje najvećeg stepena. Jer ako je u svojoj dugoj karijeri istražitelja sve dosad uspevao da lomljenjem kičme slomi i volju najtvrdoglavijih (pa su mu stoga uvek i davali najtvrdi materijal), Novski je sada stajao pred njim kao neka vrsta naučne zagonetke, nepoznat organizam koji se ponaša sasvim nepredvidljivo i netipično u odnosu na celokupnu praksu. (Nema sumnje, u ovoj poštovanja dostojnoj spekulaciji Fedjukina nije bilo, s obzirom na njegovo više nego skromno obrazovanje, ničeg knjiškog, i stoga mu je svaka veza s teleološkim rasuđivanjem izmicala; on mora da se osećao samo kao začetnik jedne doktrine koju je formulisao sasvim prosto i svakom čoveku razumljivo: “I kamen će progovoriti ako mu se polome zubi.” (Kiš 1979, 98)

Ishodišna situacija predočuje sučeljenje dva potpuno različita čovjeka. Rješenje te scene vodit će približavanju dva antipoda. Fedjukin će se morati odreći svojega načela po kojemu je tjelesno lomljenje ujedno i najlakše razrješenje u procesu kršenja otpora, Novski će morati priznati da mu apsolutna šutnja ne može donijeti željeni spas. Između njih se dvojice uspostavlja paradoksalna intimna veza mučitelja i mučenika. Produhovljenje Fedjukina i Novskijeva spoznaja vlastite tjelesnosti dva su momenta u kojima se prelama i sam tekst prelazeći iz biografskog odnosno dokumentarnog modusa u modus psihološke analize motivacijskih struktura koje junake pokreću na djelovanje. Strategije isljeđivanja i obrane predočene su poput kakve šahovske partije u kojima se biraju pravi potezi kojima bi

---

<sup>152</sup> O fiktivnim priznanjima usp. Sasse 2001.

protivnika valjalo primorati na uzmicanje. U toj se neravnopravnoj borbi kristaliziraju sljedeće motivacije:

Obojica su, najzad, verujem, delovala iz razloga koji su prevazilazili sebične i uske ciljeve: Novski se borio da u svojoj smrti, da u svom padu, sačuva dostojanstvo ne samo svog lika, nego i lika revolucionara uopšte, a Fedjugin je nastojao u svom traganju za fikcijom i za uslovnostima da sačuva strogost i doslednost revolucionarne pravde i onih koji tu pravdu dele. (106)

Pripovjedač, njegova se nesigurnost prepoznaje u glagolu “verujem”, Novskoga determinira u čistoj etičkoj dimenziji “komesara”,<sup>153</sup> a njegov je kontrahent predočen kao revolucionarni makijavelist. No iza Fedjuginova makijavelizma krije se isto tako etička dimenzija, makoliko izokrenuta. Tu je i upisana pripovjedačeva ironija, ključna figura kojom se razara prividna monodimenzionalnost teksture. Naime, ako je Novski vođen revolucionarnim moralom i ako mu je cilj da taj moral spase od apsolutnoga iskrivljenja kojega, po njegovu mišljenju, predočuje Fedjugin, istovremeno je i Fedjuginov moral potcrtan općenitijim vrijednostima koje se uzdižu iznad, opet po njegovu mišljenju, prizemnoga udjela male, individualne istine u jednom totalnome sustavu kojega se, ovdje, može obilježiti kao apsolutnu istinu:

Stoga je za Fedjukina postajao krvni neprijatelj svako ko nije mogao da shvati tu prostu, skoro golim okom vidljivu činjenicu da potpisati priznanje *u ime dužnosti* jeste ne samo stvar logična nego i moralna, dakle dostojna poštovanja. (107, potertao D.K.)

Fedjuginov je cilj Novskoga ubijediti u činjenicu da je jedini mogući način časnoga spasenja onaj u kojemu će priznati u ime višeg cilja. Njegova je jasna nakana razbiti Novskijevu ubijednost u postojanje kakva autonomnog individualnog identiteta. “Fedukin teaches Novsky the lesson of collective responsibility to the higher demands of ideology.” (Longinović 1993, 114). Otuda i njegovo uporno pogublivanje nevinih ljudi, inzistiranje na proširenju broja učesnika “zavjere”, ucjene i prijetnje kojima bi se ubijedom etičkom revolucionaru pokazalo da njegova tvrdoglavost vodi uništenju nevinih života. Novski i Fedjugin bore se na razini formiranja i održavanja dvaju identiteta. Dok se prvi pokazuje kao zastupnik individualnosti, samostojnosti jedinice u odnosu na velike i bitne povijesne kretnje, drugi u njih teži projicirati ideju kolektivnosti po kojoj se smisao pojedinačnoga života ne može realizirati drukčije doli u potpunom predavanju nadređene entitetu.

Naravno, ni Novskome ideja kolektivnog identiteta nije i ne može biti strana. On je, uostalom, dugogodišnji “sluga revolucije”, poznate su mu situacije u kojima mora žrtvovati dio sebe u ime viših revolucionarnih ideja. Sam veli, u ispovjednom pismu Zinaidi Mihajlovnoj Majsner: “Jedina moja strast bejaše taj mučni, zanosni i misteriozni zanat

---

<sup>153</sup> Na ovakvim je mjestima njegova suprotstavljenost liku E.S.-a, kao paradigmatičnog jogija, najočitija, najvidljivije je u kolikoj su mjeri različiti i koliko, u toj različitosti, ipak tvore dijalektičko jedinstvo suprotnosti.



revolucionara.” (92) S druge strane, signali u tekstu ukazuju na njegov osobit položaj unutar revolucionarne hijerarhije. Po predodžbama drugih Novski se pojavljuje u, dobrim dijelom mistificiranome, sfumatu romantičkog “borca za slobodu i pravdu”: “‘Bio je’, beleži austrijski socijalist Oskar Blum, ‘neka čudna mešavina amoralnosti, cinizma i spontanog entuzijazma za ideje, knjige, muziku i ljudska bića. Ličio je, rekao bih, na nešto između profesora i bandita.’” (89) Zvali su ga i “boljševičkim Hamletom” (95), figurom koja se gotovo simbolički povezuje sa nastankom novovjekovnoga individualizma, a u njegovoj se ljubavnoj vezi s Zinaidom Majsner shematski povezuju kliše i vezi s romantičarskim motivom mrtve drage. “Zinaida Mihajlovna je samrtno bleđa, ‘bledilom koje venčava smrt i lepotu’ (Mikulin) i pre je nalik na anarhistkinju pred streljanje nego na muzu revolucije koja je za dlaku izbegla smrti.” (93)<sup>154</sup> Takva višestruka upletenost Novskoga u svijet individualnoga i svijet kolektivnoga identiteta ona je točka na kojoj će Fedjukin početi razarati njegov otpor, prepoznavši potencijal loma koji je upisan u samu ličnost revolucionarnoga romantika ili romantičarskoga revolucionara. Fedjukinova snaga, i nakraju i uspjeh u borbi protiv Novskoga, potječu upravo iz njegovoga pravolinijskoga mišljenja, kompaktnosti i nerascijepjenosti ličnosti. Njegova vjera u istinu koju u sebi krije pripadnost kolektivu podariti će mu gotovo religioznu snagu uz čiju će pomoć uspjeti slomiti revolucionarni kontrahentov individualizam, razbijajući ga točno na onome mjestu na kojemu se u njega projiciraju vrijednosti (nedvojbene) kolektiva: vjernost, odanost, privrženost i, iznad svega, etičko načelo revolucionarne nepotkupljivosti.

Novski u jednom double-bindu fiktivno pristaje na fiktivno priznanje kako bi u njega uspio prokrijumčariti osobnu ubijednost u ispravnost svoje vizije. Fedjukin, s druge strane, u činu trijumfa nad svojim dostojnim protivnikom pokazuje znake milosti i spaljuje spise kompromitirajućega sudskoga predmeta u kojemu bi se Novski dezavuirao kao pljačkaš i špekulant čiji je jedini cilj u sudjelovanju u revoluciji bio osobno bogaćenje. I jedan i drugi se, svaki na svoj način, mogu smatrati onim što se u izopačenoj svijesti naziva “moralnim pobjednikom”. Pripovjedač, postavljajući se između njihovih suprotstavljenih pozicija, ukazuje da ni jedan ni drugi nemaju pravo na istinu, da je moralnost Novskoga prividna jer su njegovi viši ciljevi upravo i doveli do Fedjukinova makijavelizma i da se, nakraju, istina

<sup>154</sup> I ovdje se pripovjedač, navodnim znacima i navođenjem imena autora citiranoga izvora, izdiže nad njegovom shematičnošću i pokazuje da on nije legitimirajuća instancija danoga teksta. S druge strane, doista bi bilo zanimljivo ispitati u kolikoj se mjeri Kiš poigrava toposom mrtve ljepotice koji je na temeljit način obilježio cjelokupnu kulturu Zapada od osamnaestoga stoljeća naovamo. Kao što ističe E. Bronfen, „because the feminine body is culturally constructed as the superlative site of alterity, culture uses art to dream the deaths of beautiful women. Over representation of the dead feminine body, culture can repress and articulate its unconscious knowledge of death which it fails to foreclose even as it cannot express it directly.“ (Bronfen 1993, xi) Upravo je u liku Zinaide Majsner, koja skončava smrću od malarične groznice negdje u Centralnoj Aziji, Kiš spojio

projicira u neki etički “prostor između” čiji su stanovnici bića temeljito različita i od Novskoga i od Fedjukina, bića koja se nisu aktivno približila strukturama moći, te ih ona stoga i nije mogla korumpirati, u onom smislu u kojemu je korumpirala dvojicu svojih prominentnih zastupnika.

Tko su ta bića? U *Grobnici za Borisa Davidoviča* pronalazimo ih potisnute na margine zbivanja, na rubnim područjima u kojima se ne donose velike etičke odluke, na kojima su, zapravo, sve odluke već donesene ranije. Ta su bića žrtve onoga sistema na kojemu su s podjednakom ustrajnošću radili i Novski i Fedjukin, rijetko imenovani logoraši iz sibirskoga ledenog pakla. Osim njih, druga se skupina paćenika (iz koje zasigurno valja isključiti Novskoga) formira oko židovskih junaka pripovjedaka. Logoraše ću nakratko ostaviti po strani i razmotriti, uz Novskoga, najmarkantniji židovski lik u cijeloj zbirci, dvojnika sovjetskoga revolucionara, tuluskoga Židova i izbjeglicu iz Njemačke, Baruha Davida Nojmana.<sup>155</sup> Ako su dva najvažnija Židova u Kiševu djelu, Novski i Eduard Sam, stajali na sučeljenim pozicijama jogija i komesara ključno pitanje koje će se postaviti u vezi s Nojmanom jest u kakvoj vezi on stoji s Koestlerovim antipodima. U traganju za odgovorom i njega valja postaviti u kontekst turbulentnih vremena u kojima se zbiva njegova pripovijest. Holokaust i staljinističke čistke supostavljene su pogromima u srednjovjekovnoj Europi. Progoni koje je organizirala fanatizirana kršćanska sekta *pasterauxa* primoravaju ga na odricanje od židovske vjere i prelazak na kršćanstvo. Taj je prelazak tek prividan jer on i dalje sudjeluje u judejskim obredima i “kao pas koji loče svoje povraćanje” rečeni (je) Baruh David Nojman iskoristio priliku, pošto u gradu Pamijeru življaše i dalje po judejski sa drugim Židovima, da se vrati Bogu mrskoj sekti i običajima židovskim.” (119) Kakva je bila moć koja se krila iza te sekte što je bila sposobna prinuditi ljude na odricanje od vjere?

Sie selbst wissen es gar nicht so genau. Schließlich schlagen sie den Weg in die Richtung des zu allen Zeiten milden Südens ein, und ihre Bewegung nimmt lawinenartig an Umfang zu. Predigermönche, ebenso ausgehungert wie die Bauern selbst, bringen in diese Bewegung mystische Töne und eine weltanschauliche Bedeutung hinein! Ein junger Schäfer hat Visionen: ein wunderlicher Vogel setzte sich auf seine Schulter, verwandelte sich dann in ein junges Mädchen und ermahnte ihn, die Ungläubigen zu bekämpfen. Es handelt sich also um einen Kreuzzug, und so entsteht der Kreuzzug der “Pastoreaux” (wörtlich: der Hirtenknaben). Unterwegs lebt dieser Haufe von den Bewohnern, indem er sie ausplündert; und da es ja ein Kreuzzug war, hält er sich mit Vorliebe an Juden. Ohne daß man recht weiß, wie dies geschah, gelangen die “Pastoreaux” bis nach Aquitanien; dort allerdings fällt auf Geschichte ihres Unternehmens helles Licht. Chronisten haben uns nämlich bis ins einzelne gehende Berichte über ihre Untaten in dieser Provinz hinterlassen. Das Blut der Juden fließt in Auch, Gimont, Castelsarrasin, Rabastens, Gaillac, Albin, Verdun-sur-Garonne und Toulouse, ohne daß die

---

revolucionarku, ljepoticu i ljubavnicu u prekopiranoj, te stoga i ironičnoj, verziji junakinje romantičarske proze devetnaestoga stoljeća.

<sup>155</sup> Valja napomenuti da Baruha Davida Nojmana ni u kojem slučaju ne treba smatrati nečim poput egzemplarnoga Židova, takorekuć alegorijom samoga Židovstva. On je prožet snažnim individualizmom koji ga, doduše, ne sprječava u pripadanju jednome kolektivu, ali koji mu ne dopušta da bude njegov uzoriti pripadnik.

königlichen Beamten einzugreifen versuchen; es hat den Anschein, als ob diese Ausschreitungen mit stillschweigender Billigung der Bevölkerung geschehen seien. (Poliakov 1989, 4-5)

Iz prikaza Poliakova postaje jasno da *pasteraux* predstavljaju tipičnu mješavinu povijesnih, religioznih i društvenih uvjeta srednjega vijeka koji su, u svojoj teško razrješivoj napetosti, proizvodili antisemitska osjećanja što su znala eksplodirati u pogromima židovske manjine. Jedan od načina obrane pred tim pritiskom za Židove je predstavljalo obraćenje, prelazak na kršćansku vjeru. Makar nerado, oni su se podvrgavali tome postupku da bi se, po umanjenju pritiska vraćali svojoj religiji.<sup>156</sup> Baruh David Nojman paradigmatičan je primjer za takav postupak.

Videvši slepi bes ove svetine, i videvši da na moje oči ubijaju Jevreje koji su odbili da se prekrste (ko iz doslednosti, ko iz gordosti koja je katkad pogibeljna), odgovorih da ću se rađe dati prekrstiti nego da budem ubijen, jer je, *uprkos svemu*, privremena patnja trajanja vrednija od konačne praznine ništavila. (124, potcrtao D.K.)

Priča o Baruhu Davidu Nojmanu istovremeno je i priča o predomišljanju, skepticizmu i etičkome stavu intelektualca, njegovoj želji za povratkom u okrilje duhovnoga svijeta kojemu pripada. Otuda i više puta ponovljeno vraćanje judaizmu, koje slijedi nakon nestanka neposredne opasnosti po život, otuda i uporno inkvizicijsko ispitivanje i suđenje koje se proteže na period od sedam godina, od 1330-1337. i završava Nojmanovom smrću, najvjerojatnije od posljedica mučenja.

Intelektualni skepticizam i vjerovanje u moralne imperativne Nojmanove su odlike koje ga čine istovremeno srodnim ali i suprotnim Novskome i Samu. Novskome je kontemplativno ponašanje strano. Njegov se nesumnjivi intelektualni potencijal iscrpljuje u salonskim razgovorima, slušanju glazbe i povremenom mecenatstvu.<sup>157</sup> Djelatni princip koji ga vodi kroz život definiran je tehničkim talentom stavljenim u službu građenja bombi, a tekstovi koje piše za novine nesumnjiv su dokaz virtuoznosti koja se, ipak, nije upuštala u dublja promišljanja o onome o čemu je tako elokventno izvještavao. Kao protuteža Novskome Eduard Sam je zatvoren u svome osobnome svijetu, ne traži izlaz iz njega već se zarobljava u skolastičkim raspravama, nijemim polemikama s filozofskim i literarnim tradicijama, a putovanjima Novskoga koja se protežu cijelom Europom i dobrim dijelom Azije sučeljavaju se njegovi povremeni izleti vlakom do Budimpešte ili Novog Sada, vožnje kočijom od kolodvora do stanova prijatelja. Sve što dolazi izvana Samu se *dešava*, on je sveden na

<sup>156</sup> Usp. Hilberg 1997 12ff.

<sup>157</sup> U posljednjoj se pripovijeci u zbirci, *Kratkoj biografiji A.A. Darmolatova*, veli: „Jula hiljadu devetsto tridesete boravi u suhumskom domu odmora gde radi na prevodima koje mu je, na zauzimanje Borisa Davidoviča Novskog, poručio časopis *Krasnaja Nov* [...] Novski je, kažu, u relativno vegetarijanskim vremenima bio njegovom ‘relacijom; ova reč pokriva komplikovanu vezu koja je postojala između pesnikâ i

pasivni princip par excellence. Između antipoda jogija i komesara Kiš smješta figuru trećega, besprijekorni etički princip što ga otjelotvoruje Baruh David Nojman, čovjek koji djeluje kao međuinstanca prema isključivosti dva ekstrema – totalne pasivnosti i apsolutne aktivnosti.

Jogi i komesar, u svojoj autističkoj izdvojenosti, postoje za sebe i samo za sebe. Povremeni navještaji drugoga u njihovim razmišljanjima ostaju zatvoreni u kapsulu njihove osobnosti: Novski pati pred pogubljenjima nevinih zato što se boji etičkoga rasula idealizirane slike svoga revolucionarnoga bića kao posljedice nestanka nevinih njegovom krivnjom; Samovo prizivanje sina zapravo je isto tako poziv na očuvanje uspomene, na produženje trajanja njega samoga u potomstvu. No etička se dimenzija ne može izgraditi na slabom tlu vlastitoga ja:

Budući da je svako ja, po Levinasovu tumačenju, izgrađeno na predrefleksivnoj, afektivno-događajnoj participaciji u drugome, na obitavanju paradoksalnoga unutarnje-izvanjskog međuprostora koji ometa zatvaranje vlastitih granica, a time i nepomućenu bliskost sa sobom, permanentno je izvlačenje prema riskantnoj bezobličnosti drugoga, u dimenziji koja se otima političkoj identifikaciji, neizbježivi način samoidentifikacije. Ja je od početka, neovisno o vlastitoj volji, već po pukoj nuždi trajne (samo)identifikacije upućeno na takvo nepredvidivo istraživačko zadiranje u prostor tuđosti. Tu dakle nije u pitanju zajamčena sloboda *od* drugih, nego neizvjesna sloboda *sa* drugima. (Biti 2002, 28)

Tamo gdje se Sam i Novski odjeljuju od drugoga, izbjegavaju susret s njim, jednom pasivno drugi put aktivno, Baruh David Nojman ga traži, upisuje se dijaloški u njega, inzistira na načelu mudrosti, upisanom u knjigama, i suprotstavlja ga načelu razaranja, metaforiziranome u psima. To je drugo višeoblično: ono je sadržano u inkvizitorima s kojima se učenjak upušta u neravnopravne razgovore, u divljaštvu *pastoureaux* ili, pak, u židovskim sunarodnicima s kojima on dijeli iskustva, ali od kojih se i razlikuje zbog obilatosti spoznaja koje je skupio tijekom dugotrajnoga istraživanja.

Tajna unutarnje ravnoteže koju je uspostavio Nojman, i koja ga čini teško povredivim, krije se u opozicijskome položaju dvaju pojmova koji se nalaze u naslovu pripovijesti. Psi i knjige spajaju se, po prvi put, u liku Bernara Gija, naizgled marginalnoj figuri spomenutoj samo u fusnoti na drugoj strani pripovijetke. Gij je u povijest ušao kao čovjek koji je najrevnosnije izvršavao naredbu pape Jeana XXII o spaljivanju Talmuda, obilježenog kao “knjiga nečastivog”. Najvjerniji su mu pomoćnici u potrazi za tom knjigom psi svetoga Bernarda, koji su

sa njuhom osjetljivim na ‘rukopis nečastivog’, njuškali masne kaftane bradatih trgovaca i zavlačili njuške pod suknje prestrašenih žena, sve dok nisu izazvali tešku epidemiju besnila i počeli da ujedaju i hrišćanske trgovce i da zavlače njuške pod mantije nevinih hodočasnika, sveštenika i časnih sestara

---

vlasti i gde se na osnovu ličnih simpatija i sentimentalnih dugova mladosti ublažavala krutost revolucionarne linije.” (142)

koje su krijumčarile sušenu ribu i kamamber iz Katalonije u narodu poznat pod imenom 'crotte de diable', izmetina nečastivog. (120)

Prekoračivši granicu uništenja samo te knjige on je počeo spaljivati i druge, a potom i ljude. Pobijedio je sve protivnike i "umro (je), kažu, polulud u svojoj ćeliji okružen knjigama i psima." (120) Osim toga, psi se spominju dva puta u usporedbi s Nojmanom, prvi put na već citiranom mjestu u kojem se za njega veli da je "pas koji loče svoje povraćanje" i drugi kada se prepaio da će ga "udaviti kao psa u posvećenoj vodi krstionice." (127) Treće spominjanje pasa je izravno: radi se o životinjama čije je zavijanje pratilo tuluški pogrom Židova. Njihovo isticanje u samome naslovu daje im veći značaj nego što bi se moglo zaključiti na osnovu sporadičnosti pojavljivanja u tekstu.

U simbolizmu je pas izrazito ambivalentna životinja. Taj se njegov aspekt osobito ističe u ulozi psihopompa – čovjekova vodiča kroz noć smrti nakon što ga je pratio kroz dan života. Tipična figura takva psa jest Kerber.<sup>158</sup> Negativno značenje što ga stječe pas vezano je uz njegovu nečistoću, sklonost jedenju leševa. Istinsku simboličku snagu figura psa doseže u svojem antagonizmu s vukom:

Pas pokriva simbol antagonističkih aspekata, o kojima se sve kulture nisu složile. Međutim, za alkemičare i filozofe pas kojega proždire vuk predoduje očišćenje zlata antinomom, preposljednju etapu velike mijene. U ovoj ezoteričkoj slici pas i vuk, dva aspekta navedenog simbola, nesumnjivo nalaze svoje rješenje i svoje najuzvišenije značenje: pas i vuk ujedno, mudrac ili svetac, očišćuje se proždirući se, to jest sam se u sebi žrtvujući, da bi na kraju dosegao posljednju etapu svoga duhovnog osvojenja. (Chevalier, Gheerbrant ur. 1983, 480)

Tek se u ovakvoj alkemijsko-simboličkoj konstelaciji razaznaju uzroci ludila Gija od Gvožđa: psi sjedinjeni s knjigama, kao njihovi čuvari ali i paradoksalni simboli njihova razaranja, u ćeliji poluludoga redovnika svjedoče o shizofrenoj simbiozi naizgled nespojivoga, o semantičkome višku pohranjenom na presjecištu karnalnoga i spiritualnoga kojemu se duh uništavatelja knjiga nije mogao oduprijeti i pred čijom se paradoksalnom silovitošću morao slomiti.

Gij od Gvožđa je srednjevjekovni komesar čija zasljepljenost ne dopušta prodor drugoga u jasno razgraničeni ideološko-politički prostor jednoulja. Makar se u pripovijesti nijednom ne susreli, Baruh David Nojman njegov je kontrahent. On je figura koja u sebi uspijeva spojiti suprotnosti što ih naznačuju psi i knjige, ili, točnije, u psima otkriti pozitivnu, dnevnu stranu i premostiti dijalektički jaz između tih dvaju antipoda. Na to se mjesto upisuje Nojmanova mudrost koja djeluje argumentativnom snagom. *Pastoureaux*, u kojima se doista

---

<sup>158</sup> Kod Kiša se Kerber javlja na strateškome mjestu u simboličkoj ulozi čuvara tajanstvene štokholmske biblioteke iz pripovijesti *Enciklopedija mrtvih*.

može prepoznati noćna strana psa, ne mogu spoznati elementarnu istinu da u knjigama “bejaše [...], da su ih hteli čitati, hiljade razloga da me smesta ubiju i bejaše u njima, da su ih hteli čitati, leka i melema za njihovu mržnju.” (124) Knjige su, dakle, kvintesencija ambivalencije, u njima i u njihovoj učenosti kriju se i istina i laž, i tjelesnost i duhovnost, i ljubav i mržnja. U jednu riječ: u knjigama su sadržani *i psi i knjige*. Nojman na etičkome planu mora platiti cijenu te svoje dubinske spoznaje. Izjednačavanje antipoda ne može se provesti bez osobne žrtve. U njegovom je slučaju riječ o stalnome stanju napetosti koje je sadržano u odricanju od religije i njezinome ponovnome prihvaćanju. Za razliku od Novskog, koji etički prijestup zastire ideološkom čvrstinom i vjerom u ispravnost vlastitih postupaka, i Sama, kod kojega se etička dilema i ne javlja u istinskome obličju, Nojman svoj položaj između jogija i komesara formira na tankoj crti koja dijeli moralnost i nemoralnost. Kao što zamjećuje Longinović, “during the course of the narrative, Baruch is converted back and forth between Judaism and Christianity until his identity becomes completely stripped of all identifications with religious values.” (139) Tim se perpetuiranim činom konvertiranja Nojman uvijek iznova projicira na mjesto između, u specifičan položaj čovjeka koji se određuje upravo u stalnim pokušajima definiranja vlastitoga identiteta. Mjesto između jest točka u kojoj se, u nemoći pronalaska adekvatnog i jednoznačnog razrješenja, presijecaju individualni i kolektivni identitet ostavljajući osobu koja je imala nesreću da se mora odlučiti za jedan ili za drugi u stanju labilnoga ekvilibrija kojega je uvijek moguće narušiti i čije je jedino konačno razrješenje smrt. Pasivna smrt jogija i aktivna smrt komesara preslikavaju se u aktivno-pasivnoj smrti Baruha Davida Nojmana – ni jogija ni komesara.

Svojim se osobitim individualizmom Baruh razlikuje od ostalih likova židovskih, i ne samo židovskih, žrtava u *Grobnici za Borisa Davidoviča*. Oni su raspoređeni po marginama tekstova, uglavnom na mjestima na kojima su glavni likovi predočeni u svojoj logoraškoj sudbini. Zajedničko im je svima da umiru od bolesti ili iscrpljenosti, neishranjenosti ili studeni. To su nijema lica koja naseljavaju prostore Gulaga. Oduzet im je glas, nije im dopušteno iskazivanje koje bi ih moglo približiti ponovnome doseganju individualnog identiteta izgubljenog samovoljnim činovima zatvaranja, istrage, osude i protjerivanja. Njihovo potiskivanje na marginu govori i o stanovitome potiskivanju same teme logora u *Grobnici za Borisa Davidoviča*.<sup>159</sup> Na isti način na koji je Holokaust u *Peščaniku* postojao kao “krovna konstrukcija” koja je nadsvođivala pripovjedni tekst ali se nije dala

---

<sup>159</sup> U činu egzemplarnoga paralelizma Kiš svoje pripovijesti lišava i druge strane logorskoga života. Uz žrtve se u njima ne mogu pronaći ni njihovi mučitelji, čuvari. I oni postoje tek kao marginalne figure čije se funkcionaliziranje provodi samo u skladu s ekonomijom pripovjednoga teksta. Kao da mu je cilj progovoriti o logoru bez logora samog.

sagledati kao cjelina, i koncentracioni logor u zbirci pripovjedaka gradi prijetecu kulisu na kojoj se odvija stravični i groteskni teatar staljinističkog totalitarizma. Nekoliko će primjera ilustrirati taj minimalistički pristup logoru. “Negativni junak” pripovijesti *Nož sa drškom od ružinog drveta* Mikša potpisuje priznanje kojim se u logor i smrt tjera dvanaest učesnika zavjere za podriavanje socijalističkoga sistema. To njega osobno ne pošteđuje takve sudbine. Njegov se kraj predočuje sljedećim riječima: “Mihail Hantesku umro je od pelagre u logoru Izvestkovo, uoči nove godine 1941.” (19) Aktivnome junaku druge pripovijesti, *Krmača koja proždire svoj okot*, Goldu Verskojlsu, irskom revolucionaru i španskom borcu, Kiš dopušta herojsku smrt, prilikom bijega, a njegova dva pratitelja na tegobnome putu od Španjolske do Rusije skončavaju na sljedeći način:

Tragove dvojice Verskojlsovih pratilaca gubimo u Murmansku, na obali Barentsovog mora, gde su jedno vreme, tokom strašne zime 1942, ležali u istom odeljenju logorske ambulante, poluslepi i iscrpljeni od skorbuta: zubi im behu poispadali i ličili su na starce. (32)

Tako izgledaju rijetki podaci o pasivnoj smrti i patnji u logoru. Estetika sažimanja bila je, očito, onaj postupak koji je Kišu u trenutku realizacije *Grobnice za Borisa Davidoviča* zapriječio put k produbljenome promatranju žrtava. Drugi odlučujući faktor bila je predvidiva patetizacija diskurza koji bi o žrtvama progovorio iz njihove perspektive ili ih, pak, promatrao s pozicije suosjećanja. Stoga je moja teza, čiju ću ispravnost pokušati dokazati u sljedećemu poglavlju, usmjerena na Kiševo razbijanje tih dvaju ograničenja koje je njegova poetika dotada uzimala u obzir i pokušavala uvijek iznova definirati kao nepremostive prepreke u procesu umjetničkoga determiniranja svijeta patnje i sveopćega propadanja. Dakle: na koji je način moguće predočiti istinsku (time se želi reći - doista nevinu) žrtvu prihvaćajući sažimanje kao pripovjedno načelo a istovremeno je ne patetizirati te time umanjiti svu težinu i znakovitost njezina položaja unutar sustava uništenja ljudskosti?

# JUGOSLAVENSKA VARIJANTA STALJINIZMA: GOLI OTOK

## I GOLI ŽIVOT

Iz prethodno rečenog postaje jasno da je nužno promotriti ona mjesta na kojima se osobito ističu Kiševa urezivanja u naznačenu problematiku logora promotrenih sa stajališta samih žrtava. Kao što je i ranije bio slučaj, njegova je šutnja bila znakovita, a govorenje o samim logorima bio je posljednji stvaralački zadatak koji si je zadao. Dokumentarni film *Goli život*, koji će za temu imati jugoslavenski Gulag otjelotvoren u trima malim dalmatinskim otocima, Golom, Svetom Grguru i Perastu, dovršen je i emitiran tek nakon njegove smrti – još jedna simbolička potvrda teze o dostojanstvenoj i odmjerenoj šutnji kojom je Kiš u cijelome projektu odao dostojnu pažnju onima kojima je bio posvećen. A logori, kao otjelotvorenje totalitarizma čijom se stvaralačkom preradom Kiš bavio cijeloga života, bili su sasvim logičan tematski završetak opusa kojim su dominirale opsesivne teme vezane uz tragičnu prošlost i pokušaji njihova umjetničkog uobličavanja.

*Ekskurz: Dva rana pokušaja poimanja totalitarizma u dvadesetome stoljeću – Hannah Arendt i Albert Camus*

Iz dosada rečenoga, kao sasvim logična konzekvencija se nameće postavljanje logora u samo središte totalitarnih sustava, koje poduzima Hannah Arendt te time ističe suštinsku nevjerovatnost što se krije iza njihove neprirodne izdvojenosti iz predvidivoga i poznatoga svijeta života:

So wie die Stabilität des totalitären Regimes von der Isolierung der fiktiven Welt der Bewegung von der Außenwelt abhängt, so hängt das Experiment der totalen Herrschaft in den Konzentrationslager daran, daß sie auch innerhalb eines totalitär regierten Landes sicher gegen die Welt aller anderen, die Welt der Lebenden überhaupt, abgedichtet sind. Mit dieser Abdichtung hängt die eigentümliche Unwirklichkeit und Unglaubwürdigkeit zusammen, die allen Berichten aus den Lagern innewohnt und eine der Hauptschwierigkeiten für das wirkliche Verständnis der totalen Herrschaftsformen bildet, deren Existenz der Konzentrations- und Vernichtungslager steht und fällt; denn diese Lager sind, so unwahrscheinlich dies klingen mag, die eigentliche zentrale Institution des totalen Macht- und Organisationsapparats. (Arendt 1986, 908)

Tajnovitost totalitarnih vladara, njihova žudnja za prikrivanjem samoga postojanja logora onaj je obilježujući faktor koji se može otkriti i u nacizmu i u staljinizmu. Cilj im je, prije svega, izbjeći govor o logoru, prešućivanjem njihova postojanja ubijediti vanjski svijet u iluzornost same ideje o egzistenciji takvih institucija koje bi moglo baciti moralnu ljagu na čiste ideološke ciljeve što se kriju iza njihova formiranja. No još je i važnije bilo iz procesa



saznanja eliminirati neposvećene, one koji nisu sposobni spoznati unutarnju svrhovitost jednoga procesa koji na svojoj površini može djelovati kao etički oduran, ali je za one koji ga izvršavaju ispunjen dubokim višim smislom. Totalitarni se sustavi na taj način dvostruko osiguravaju: prema vani, za svoje poštovatelje koji ne trebaju vidjeti baš svaki njihov detalj, i prema unutra, kako bi se izbjegla transparentnost koja može voditi pokušajima pobune ili izazvati eventualno moralno gnušanje što bi nagrizalo tanki populistički sloj koji se formirao na njihovoj površini.

Hannah Arendt ističe još jednu bitnu odrednicu logora uništenja:

Das eigentliche Grauen der Konzentrations- und Vernichtungslager besteht darin, daß die Insassen, selbst wenn sie zufällig am Leben bleiben, von der Welt der lebenden wirksamer abgeschnitten sind, als wenn sie gestorben wären, weil der Terror Vergessen erzwingt. Der Mord geschieht hier ganz ohne Ansehen der Person; er kommt dem Zerdrücken einer Mücke gleich. Es mag einer sterben, weil er den systematischen Folterungen erliegt oder dem Hunger oder weil das Lager überbelegt ist und überflüssiges Menschenmaterial liquidiert werden muß. Umgekehrt kann es auch vorkommen, daß bei der Mangel an neueingelieferten Menschenmaterial die Gefahr entsteht, daß die Lager sich entvölkern, und daß nun der Befehl herauskommt, die Todesrate mit allen Mitteln herunterzudrücken. (916)

Dok je zamagljivanje taktika koja se primjenjuje prema vanjskim i unutarnjim “neutralnim” promatračima, na same se prebivatelje logorskoga pakla mučitelji i njihovi ideološki naredbodavci usmjeruju strategijom zaborava. Za razliku od “običnoga” ubojstva u kojemu se uništava život ali ne i tragovi njegove prijašnje egzistencije koji ostaju kao izvor tugovanja onima koji su bili blisko povezani s žrtvom, ubojstvo u logoru cilja potpunome uništenju, anonimizaciji smrti koja, nakraju, rezultira razaranjem identiteta, zaboravom. Neutraliziranje osobnosti zatvorenika eliminira osjećaj moralne odgovornosti kod počinitelja zločina, rezultirajući često osporavanom kategorijom “banalnosti zla” koju je Hannah Arendt temeljito razradila u knjizi *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität der Bösen*. (Arendt 1986b) Ta banalnost, koju se kao (ne)etičku kategoriju zasigurno može primijeniti i na bezbrojne druge izvršitelje u totalitarnome sustavu logora, počiva na činjenici da “er (Eichmann) hat sich nur [...] *niemals vorgestellt, was er eigentlich anstellte*.” (56, potcrtala H.A.) Stravična je konzekvenca takvog slijepog izvršavanja naređenja da “eine solche Realitätsferne und Gedankenlosigkeit in einem mehr Unheil einrichten können als alle die dem Menschen vielleicht innewohnende bösen Triebe zusammengenommen.” (57) Prema tome, žrtve su u svojoj patnji suočene s najmanje dva tipa počinitelja: kreatorima ideoloških preduvjeta za izvršenje masovnoga umorstva s jedne, i izvršiteljima njihovih zapovijedi s druge strane. Kompleksna je mašinerija masovnoga ubojstva upravo mogla i funkcionirati zbog takve tehnologizirane preraspodjele zadataka.

Jedna druga pozicija iz pedesetih godina dodatno svjedoči o virulentnosti problematike totalitarizma u prvim godinama hladnoga rata. Riječ je, naime, o Camusevoj vehementnoj osudi nacizma i staljinizma iz zbirke filozofskih eseja *L'homme révolté*. Camus ne teži apsolutnome izjednačavanju nacizma i staljinizma. Oba u sebi nose jasne elemente mesijanizma, učeći o kraju povijesti i njezinu razrješenju, bilo u komunizmu, bilo u tisućgodišnjem Reichu. No njihov je odnos prema binarnoj strukturi krvnik/žrtva u osnovi različit. Ako na ostvarenome cilju stoji čovjek-pobjednik onda ga valja i slaviti. Dok u nacizmu krvnika-pobjednika proslavlja drugi krvnik, u drugome je totalitarnom sustavu žrtva dužna odavati priznanje svojemu krvniku:

Le premier n'a jamais rêvé de libérer tout l'homme, mais seulement d'en libérer quelques-uns en subjuguant les autres. Le second, dans son principe le plus profond, vise à libérer tous les hommes en les asservissant tous, provisoirement. Il faut lui reconnaître la grandeur de l'intention. Mais il est juste, au contraire, d'identifier leurs moyens avec le cynisme politique qu'ils ont puisé tous deux à la même source, le nihilisme moral. (Camus 1951, 303)

Otkuda potječe taj moralni nihilizam? Oba politička sustava žele po svaku cijenu nametnuti čovječanstvu apsolutnu vrijednost (u slučaju marksizma to je besklasno društvo, u slučaju nacizma tisućgodišnje carstvo koje nema objektivna pokrića ni u povijesnoj zbilji niti u psihološkoj zadanosti onih koji ga žele stvoriti i onih koji trebaju biti njegovi uživatelji) koja ne počiva na povijesnim osnovicama: jer, ako klasnome društvu nužno slijedi besklasno koje, pak, i samo mora posjedovati svoju suprotnost onda tu suprotnost tek valja definirati. U tome je smislu nemoguće misliti o kraju povijesti, a upravo je taj kraj razlog s kojega marksisti zahtijevaju žrtve u cilju ostvarenja svojega ideala – besklasnoga društva.

Comme cette valeur est en même temps étrangère à la morale, elle n'est pas à proprement parler une valeur sur laquelle on puisse régler sa conduite, elle est un dogme sans fondement qu'on peut faire sein dans le mouvement désespéré d'une pensée qui étouffe de solitude ou de nihilisme, ou qu'on se verra imposer par ceux à qui le dogme profite. La fin de l'histoire n'est pas une valeur d'exemple et de perfectionnement. Elle est un principe d'arbitraire et de terreur. (277)

Pomalo prikriveno pojavljuje se pojam usamljenosti (*solitude*), jedan od središnjih u sustavu Camuseve misli. Pitanje koje se prirodno postavlja jest: tko je nositelj osamljenosti, tko je *osamljeni*? Njegovo najčistije otjelotvorenje Camus pronalazi u ličnosti markiza de Sadea. U svojim se vizijama on vidi kao najmoćniji, kao onaj tko preživljuje, koji ostaje sam nakon kataklizme, kao jedini Bog i gospodar svijeta (*l'solitaire, l'unique*). Osujećenje Sadea-usamljenika nužno je zato što je on još uvijek pobunjeni čovjek (*l'homme révolté*). Usamljenost zla koje će biti sposobno takav san o moći dovesti do ostvarenja morat će pričekati sljedeći prekretni povijesni događaj. Tek će *čovjek revolucije* uspjeti realizirati taj san i prevesti ga u njegovo aktualno ostvarenje. Negativni junak očitovat će se u liku objektivnoga zločinca (*un criminel objectif*), a cilj društva bit će maksimalna proizvodnja takvih zlikovaca. S njim se povezuje i svijet političkih procesa kojima je cilj predočiti

objektivnome zločincu u čemu se sastaje, za njega nevidljivi, prijestupi. Politički se sustav pokazuje efikasnim u proizvodnji protivnika, formira se poput piramide na čijem se vrhu nalazi otjelotvorenje bezgranične moći, apsolutni usamljenik.<sup>160</sup>

U sklopu je te problematike važno ukazati na još jedno razlikovanje koje Camus uvodi pozivajući se na paradigmatičke figure jogija i komesara što ih je u svojim esejima iz 1942. i 1944. inaugurirao Arthur Koestler.<sup>161</sup> One će, istovremeno, pomoći Camusu u dodatnom pojačavanju i potcrtavanju razlike između revolta i revolucije:

Mais ces antinomies (revolta i revolucije – D.B.) n'existent que dans l'absolu. Elle supposent un monde et une pensée sans médiations. Il n'y a pas, en effet, de conciliation possible entre un dieu totalement séparé de l'histoire et une histoire purgée de toute transcendence. Leurs représentants sur terre son effectivement le yogi et le commissaire. Mais la différence entre ces deux types d'hommes n'est pas, comme on le dit, la différence entre la vaine pureté et la efficacité. Le premier choisit seulement l'inefficacité de l'abstention et second celle de la destruction. Parce que tous deux rejettent la valeur médiatrice que la révolte au contraire révèle, ils ne nous offrent, également éloignés du réel, que deux sortes d'impuissance, celle du bien et celle du mal. (356)

Svakako je problematično to što Camus nemoć zla i nemoć dobra promatra na istoj aksiološkoj razini. Pri tome je, naravno, nemoć zla (koju zasigurno valja shvatiti i u psihološkome smislu – kao nemoć dosezanja harmonije sa svijetom i sa sobom samim) svojom sposobnošću razaranja (*destruction*) u stanju nanijeti nesrazmjerno veću štetu (što pokazuju i povijesni primjeri brojnih “komesara”) nego nemoć dobra, čiji je najveći grijeh suzdržavanje (*abstention*). Djelatnost i nedjelatnost aktivni su i pasivni odnos prema stvarnosti svijeta i na sličan način otklizavaju u pravcu političkoga cinizma (kojega Camus povezuje sa totalizirajućim mišljenjem apsolutnoga racionalizma i apsolutnog nihilizma). On, pri tome, gubi iz vida da oba totalitarna sustava dvadesetoga stoljeća odlikuje upravo čudnovata mješavina ta dva apsolutizma.

Ono što je osobito pogubno, po ljudsko dostojanstvo i ljudski moral, u cjelokupnome totalitarnom sustavu jest samovoljnost u nanošenju smrti, otcijepljenost od normi ponašanja. Tek ta samovoljnost u žrtvama može probuditi potpuni osjećaj bespomoćnosti pred izvršiteljima koji prema svome cilju kroče s tehničkom preciznošću koja karakterizira moderno doba. Tu su tezu o tehničkoj uvjetovanosti masovnoga uništenja u svojim raspravama zastupali brojni proučavatelji totalitarnih sustava, poput Raula Hilberga,

---

<sup>160</sup> Ono što Camus ne uzima u obzir, a što je od iznimnoga značaja, jest usamljenost žrtve koja je daleko veća od usamljenosti počinitelja, makar funkcionirala na različitoj antropološkoj razini.

<sup>161</sup> Usp. Koestler 1965.

Zygmunta Baumana ili Tzvetana Todorova. U obratu tipičnom za takav način razmišljanja Todorov kaže:

C'est en ce sens qu'on peut rendre responsable des camps notre civilisation industrielle et technologique: non parce que des moyens industriels particuliers sont nécessaires pour accomplir les tueries de masse et provoquer d'infinies souffrance (en Allemagne on n'est pas allé beaucoup plus loin que l'usage de la poudre, du poison et du feu; la Russie, plus pauvre, a surtout tué par le froid, la faim et la maladies que ceux-ci provoquent); mais parce qu'une mentalité "technologique" envahit aussi le monde humain. Cette évolution est tragique, car on ne peut imaginer qu'elle s'arrête; la tendance à la spécialisation et à l'efficacité est inscrite dans notre histoire, or son effet néfaste sur le monde proprement humain est incontestable. (Todorov 1991, 321)

Korigirajući tehnologistički stav vezan uz masovno uništenje, Dominick LaCapra ukazuje na stanovite ludističke, karnevalističke i groteskne elemente koji se mogu pronaći kod nacističkih ideologa i izvršitelja te ideologije. Osim toga, on ukazuje i na žrtvovanja, na iskrivljenu ideju o potrazi za spasenjem ili na negativno uzvišeno:

These factors were in no sense unique to the Holocaust or Germans, but they are nonetheless important, and they acquire distinctive characteristics precisely as a returning repressed that is divorced from any official religion, encrypted in a secular, neopagan ideology, and inserted within a modern, industrialized, bureaucratized context were they seem utterly uncanny and out of place. (LaCapra 1998, 191)

Pokušaj interpretacije problematike logora bilo uz pomoć tehnologiziranoga mentaliteta počinitelja, kao što to čini Todorov, bilo na osnovi specifične neopaganske ideologije koja će tehnička doseguća spojiti sa izopačenim prisvajanjem drevnih kultova ili specifične ideologije uzvišenoga, što je LaCaprin cilj, ostavlja po strani skupinu nevinih žrtava tehniciziranih ili pak pseudo-paganskih ideoloških prijestupa.

Postoje pristupi u kojima se ta neravnoteža pokušava izbalansirati. Prije svega, riječ je o teorijskim i povjesničarskim radovima i umjetničkim djelima koji svjedočanstva preživjelih stavljaju u središte svojega interesa.<sup>162</sup> Promjena točke gledišta nužna je želi li se razotkriti i naličje mračne strane terora. Tek ona omogućuje i sučeljavanje s problemima negativnosti, nemogućnošću svjedočenja o neiskazivome ili s nužnošću potpuno nove etičke upitanosti nad besmisлом zla. U knjizi *Remnants of Auschwitz. The witness and the archive* Giorgio Agamben radikalnim dekonstrukcijskim zahvatom postavlja pitanje koje se tiče onoga što naziva aporijom Auschwitz - "a reality that necessarily exceeds its factual elements." (Agamben 1999, 12) Agamben ukazuje na temeljitu obrađenost činjeničkog materijala o *Endlösung*-u, ali i na eklatantan nedostatak razumijevanja etičke i političke dimenzije zbivanja. Prema njemu je "the aporia of Auschwitz [...], indeed, the very aporia of historical knowledge: a non-coincidence between facts and truth, between verification and

---

<sup>162</sup> Uzorita rasprava koja otvara nove pravce istraživanja jest već spomenuta Felman/Laub 1992.

comprehension.” (Isto)<sup>163</sup> Problem se toga nerazumijevanja krije i u činjenici da većinu osobnih svjedočanstava o logorima uništenja iznosi, ovdje Agamben citira pripadnika *Sonderkomando*-a Zelmana Lewentala, “small group of obscure people”.<sup>164</sup> A, i to je još jedna lekcija Auschwitzta, “it is infinitely harder to grasp the mind of an ordinary person than to understand the mind of a Spinoza or Dante.” (13)

Zadatak izučavanja svjedočanstava sastoji se upravo u pokušaju shvaćanja načina razmišljanja običnih ljudi, dakle većine onih koje se može svrstati u kategorije počinitelja i žrtava. U raspravama o logorima masovnog uništenja često je korištena metafora krugova pakla. Ona je i jedna od dominantnih slika predočavanja kompleksne problematike svjedočenja u kratkome romanu *La chute* Alberta Camusa.<sup>165</sup> No ako bi se doista htjelo otkriti figuru koja počiva u posljednjem krugu pakla koncentracionoga logora bio bi to zasigurno *Muselmann*.<sup>166</sup> U *Muselmann*-u Agamben promatra individuu podvrgnutu dehumanizirajućoj desubjektivizaciji. Za njega je on točka na kojoj se biološka moć, koju razlikuje od suverene, upisuje na najdramatičniji način u pojedinca. Doduše, ona mu ponekad dopušta preživljavanje, makoliko elementarno bilo, ali mu oduzima svaku mogućnost svjedočenja o samom tom preživljavanju.

The *Muselmann* is the absolutely unwitnessable, invisible ark of biopower. Invisible because empty, because the *Muselmann* is nothing other than the *volcklose Raum*, the space empty of people at the center of the camp that, in separating all life from itself, marks the point in which the citizen passes into the *Staatsangehörige* of non-Aryan descent, the non-Aryan into the Jew, the Jew into the deportee and, finally, the deported Jew beyond himself into the *Muselmann*, that is, into a bare, unassignable and unwitnessable life. (156f. potertao G.A.)

*Muselmann* kao paradoksalni svjedok koji govori o nemogućnosti svjedočenja, kao ekstremni slučaj rastapanja individualnoga identiteta u psihičkoj i fizičkoj nemoći – on (ona) stoji na najteže dostupnom stupnju spoznaje (ne)etičke ili političke dimenzije logora masovnoga

---

<sup>163</sup> U Agambenovoj se raspravi može pronaći dosta detalja koji opravdaju uporabu osobne imenice „Aushwitz“ kao sinonima za sve logore masovnoga uništenja. U tome je smislu valja i promatrati u mojem kratkom prikazu njegove argumentacije. S druge strane, pitanje svrsishodnosti takva metonimiziranja zasigurno je legitimno. Ne umanjuje li se njime značaj žrtava svih drugih logora uništenja?

<sup>164</sup> „Obscure people“, veli Agamben, doista treba shvatiti kao ljude koje se ne može opaziti.

<sup>165</sup> O ulozi Alberta Camusa u problematiziranju svjedoka i svjedočanstva usp. Felman/Laub 1992 (93-119 i 165-203) i polemički odgovor Dominicka LaCapre u LaCapra 1998 (73-95). Te dvije interpretacije pokušavam revalorizirati i Camuseve romane pročitati u svjetlu problematike individualnog i kolektivnog identiteta u Beganović 2005.

<sup>166</sup> U drukčijem bi kontekstu bilo poticajno sagledati specifične dimenzije u kojima se može promatrati lik *Muselmann*-a. S medicinskoga stajališta, njegovi su simptomi proizvedeni nedovoljnom ishranom kakva je bila tipična u logorima. S druge strane, izučavanja Brune Bettelheima ukazuju na nemogućnost njegova svodenja na kliničku dimenziju. Za Bettelheima on postaje “paradigm through which he conceived his study of childhood schizophrenia” (Agamben 1999, 46), ne pronalazeći kod njih niti jednu crtu koja se ne bi dala otkriti kod autistične djece. Prema tome, “the *Muselmann* marked the moving threshold in which man passed into non-man and in which clinical diagnosis passed into anthropological analysis.” (47) Sasvim je izvjesno da ta ključna

uništenja. Umjetnost, povijest, ili filozofija pokušat će prevladati tu aporiju, posvetiti se svjedočenju i pokušati dokučiti njegove granice, ponekad posegnuti i iza ili izvan njih. Pri tome se Agambenov radikalni zahvat u samu njegovu suštinu neće pokazati neophodnim uvjetom ili pak lakmus-testom uspješnosti ili neuspješnosti predočavanja. Ne smije se zaboraviti da je njegova samo jedna od varijanata približavanja fenomenu neiskazivoga.

Najtemeljitiiji primjer pokušaja dosezanja dubinskoga svjedočanstva, u kojemu će se slomiti barijera što je razumijevanju postavlja “um običnoga čovjeka”, u dosadašnjoj umjetničkoj praksi jest dokumentarni film Claudea Lanzmana *Shoah* (1985), čiji je verbalni materijal publiciran u istoimenoj knjizi izvorno objavljenoj na francuskom iste godine. O revolucionarnosti pristupa što ga je ponudio taj film opširno je diskutirano, brojni eseji i razgovori s autorom rasvijetlili su njegove pojedine aspekte. Neki su autori o njemu pisali i kritički,<sup>167</sup> ali je tenor uvijek ukazivao na jedinstvenost razbijanja dimenzije nepredočivosti koju je autor usko povezo sa problemom “razumijevanja”. Jer, po Lanzmannu, osnovna je greška u pristupu Holokaustu i logorima masovnoga uništenja upravo pokušaj njihova svodenja na racionalnu dimenziju, traženje razloga koji bi mogao razriješiti dilemu skrivenu iza pitanja “zašto” i “kako”.

It is enough to formulate the question in simplicistic terms – Why have the Jews been killed? – for the question to reveal right away its obscenity. There is an absolute obscenity in the very project of understanding. Not to understand was my iron law during all the eleven years of production of *Shoah*. I clung to this refusal of understanding as the only possible ethical and at the same time only possible operative attitude. This blindness was for me the vital condition of creation. Blindness has to be understood here as the purest mode of looking, of gaze, the only way to not turn away from reality which is literally blinding. (Lanzmann 1990, navedeno prema Lanzmann 1995, 204)

Riječ je o odbijanju racionalnosti kao ključa za rješenje zagonetke koju su iza sebe ostavili najveći zločini u povijesti čovječanstva. Za Lanzmanna je svaki napor k razumijevanju ujedno i napor k uljepšavanju, ka domesticiranju užasa kojega se na taj način može učiniti bar donekle prihvatljivim. Odbaciti svaki komentar, svaki naputak svjedocima i pustiti ih da sami, svojim riječima, mimikom i gestama progovore o onome što im se desilo (ako je riječ o žrtvama) i o onome što su učinili (ako je riječ o počiniteljima) jedini je konzekvetan put u mučnome procesu spoznaje. Iza tog poetičkog načela krije se jedna središnja zabrana: zabrana postavljanja pitanja “zašto?”. Po interpretaciji Slavoj Žižeka njezina se suština nalazi u tome što

---

figura nije svodiva na samo jednu dimenziju svoje patnje i da se kliničko-medicinski uvjeti miješaju s psihološkima posredujući složenu antropološku sliku.

<sup>167</sup> Usp. LaCapra 1998, 95-134.

there is *no* secret mystery of the Holocaust to be brought to light, no enigma to be resolved. What is to be added after we have explored all the historical, etc., circumstances of the Holocaust is simply the abyss of the act itself: of the free *decision* in all its monstrosity. (Žižek 2002, 66 – potertao S.Ž.)

Postupak koji je Lanzmann koristio kako bi dosegao svoj cilj koštao ga je mnogo vremena (snimanje materijala potrajalo je jedanaest godina), ponekad ga dovodio u prijeteće situacije (osobito kada je potajice snimao iskaze ostarjelih nacista) i, nakraju, rezultirao monumentalnim dokumentarnim filmom dugim osam i pol sati u kojemu je gotovo dosegnut vjeran prikaz minimalističke autentičnosti svjedočenja. “The problem is to screen loss, to make present in the film the absence of the dead, yet without representing this lost object, the world destroyed with the murdered Jews.” (Roth 1995, 219)

U samome filmu nekoliko momenata u svojoj virulentnosti nude rasvjetljujuću paralelu s cjelinom Kiševa djela. Prije svega, riječ je o babilonskoj pomiješanosti jezika. Kod Kiša ju se moglo zapaziti u fiktivnome oproštajnom govoru E. S.-a iz *Peščanika* ili u samrtničkom ropcu Hane Čiževske u pripovijesti *Nož s drškom od ružina drveta* iz zbirke *Grobnica za Borisa Davidoviča*. U težnji za rekonstrukcijom nestaloga svijeta Židova Srednje Europe i Lanzmann koristi tu babilonsku pomutnju kao svojevrsan mimetizam. Govori se na francuskom, engleskom, njemačkom, poljskom, jidišu ili hebrejskom. Multicipliranjem se rabljenih jezika metaforički ukazuje na nemogućnost razumijevanja, teškoće koje nastaju u komunikaciji; problemi se prevodenja stavljaju u prvi plan i dodatno potenciraju time što je lik prevoditelja prisutan u filmu, on presijeca i prekida komunikaciju između Lanzmanna-ispitivača i njegovih svjedoka-ispitanika. I sam naslov, *Shoah*, kao što ističe Shoshana Felman, doprinosi rascijepljenosti jezika tvoreći ga jednom od središnjih zagonetaka filma u kojemu se i na taj način želi progovoriti o mučnim tegobama svjedočenja:

*Shoah*, the Hebrew word which [...] without the article, enigmatically and indefinitely means ‘catastrophe’, here names the very foreignness of languages, the very namelessness of a catastrophe which cannot be possessed by any native tongue, and which, within the language of translation, can only be named *untranslatable*. (Felman, in Felman/Laub 1992, 212f., potcrtala S.F.)

Osim toga, nemoguće je ne primijetiti znakovitu diskrepanciju koja, na paradoksalan način, povezuje Lanzmannov film s Kiševim proznim djelima. Dok je Kiš radikalno slijedio estetiku *brevitas*-a filmski režiser se u svome predočavanju Holokausta služi potpuno suprotnim postupkom, ekstremnom dužinom. Ta je dužina u službi mimetičkih repeticija kojima kao da se želi imitirati repetitivna narav samih traumatskih događaja koji stoje kao ishodišna točka filma. S druge strane, iz nje rezultira obilje detalja koje prijeti zastrti cjelinu što ju se želi prikazati, te tako oslobađa prostor i za kritičku prosudbu Lanzmannova pristupa. Dominick

LaCapra, ukazujući na srodnost njegovih razmišljanja s tzv. „birokratskom tezom,”<sup>168</sup> ističe da

the obsession with details even at times seems to lead Lanzmann to repeat, in his own voice as interviewer, aspects of the bureaucratic mentality he is investigating. It leads as well to an expression by Hilberg of a kind of archival fetishism that attests to the extraordinary fascination of documents in establishing contact or continuity between past and present. (LaCapra 1998, 132)

LaCaprina kritika cilja upravo na ono mjesto na kojemu se Lanzmannova, makoliko na prvi pogled nekonvencionalna, predodžba uništenja europskog Židovstva užljebljuje u tradicionalnu struju historiografije devetnaestoga stoljeća, po kojoj je nužan preduvjet razumijevanja zbivanja spoznaja njihova kontinuiteta. Potvrdu takvoj tezi LaCapra pronalazi ne toliko u Lanzmannovu filmu koliko u prapratnim tekstovima iz kojih se stječe dojam da on doista cilja pronaći istinski izvor samoga Holokausta u kršćanskom antisemitizmu što ga se može otkriti još u srednjem vijeku. Na taj se način stvara tenzija između samoga filma, koji svojim govorom posreduje diskontinuiranost i jedinstvenost Holokausta, i tekstova koji se prezentiraju kao njegovo dodatno objašnjenje.

Još je jedno mjesto na kojemu LaCapra zaoštrava kritiku Lanzmanna ono na kojemu se ovaj nalazi u ulozi ispitivača. Njegov je način ispitivanja svjedoka takav da ne uspijeva zadržati distancu, već sugestivnim pitanjima na ispitanike projicira svoje osobne psihološke doživljaje i senzacije:

His exchanges often play out his own obsessions, affects, and phantasms and do not embody the tense interaction between proximity and distance required for critical dialogic exchange. Still, through inquisitorial rigor or specular projection, they do lead others to divulge what is in them – although one might question the desirability of the ways in which those revelations are prompted. (LaCapra 1998, 134)

Iz LaCaprine je kritike jasno da se *Shoah* u nekim svojim bitnim dimenzijama može recipirati kao fiktionalno djelo, da se određeni načini prezentacije u njemu udaljuju od povjesničarskih ili dokumentarističkih standarda i približuju polju na kojem je jedna osobna projekcija prisutna u mjeri koja narušava ciljeve objektivnoga predočavanja koje si je autor, izborom žanra a i izjavama koje su pratile nastajanje filma i komentirale njegove potonje projekcije, sam nametnuo.

Postavlja se pitanje u kolikoj je mjeri uopće moguće eliminirati takvu tenziju unutar samoga žanra dokumentarnoga filma. I, kao drugo, je li moguće zamisliti osobu ispitivača koja bi se doista odvojila od sugestivnih pitanja svjedocima, ali bi ipak na neki

---

<sup>168</sup> Pod „birokratskom tezom“ podrazumijeva se pristup u kojemu se Holokaust predočuje kao proizvod preciznosti njemačke birokratske mašinerije, teza što ju je najizrazitije zastupao Raul Hilberg, ali čiji se tragovi



način obilježila svoje prisustvo i ulogu u samome nastanku filma? Lanzmannov se postupak sastoji u svjesnom izostavljanju cjelokupnog “sekundarnog” materijala – autentičnih filmskih snimaka ili fotografija – i koncentriranja na svjedoke. Time se udaljuje od tradicionalnog dokumentarnoga filma i njegovih pokušaja rekonstrukcije povijesti. Istovremeno se stvara ono što LaCapra naziva “a hallucinatory reincarnation of the past in details of the present without appeal to archives.” (133)

Čini se da je Danilo Kiš bio svjestan problema koje izaziva pristup poput Lanzmannova. Stoga je u *Golom životu*, filmu koji nepobitno stoji pod Lanzmannovim utjecajem ali koji se u stanovitoj mjeri može shvatiti i kao prikrivena polemika s njim, razvio strategije predočavanja i pripovijedanja kojim će, donekle, slijediti postulate svojega prethodnika, ali se istovremeno odvojiti od njegove, povremeno misionarske, strasti te o strahotama jugoslavenske varijante totalitarizma progovoriti na način komplemetaran onome kojim se u *Grobnici za Borisa Davidoviča* posvetio sovjetskome – s distancom koja ipak neće prikriti dubinu njegova intelektualnog i emotivnog angažmana, nužnima da bi se proniklo u gotovo neprozirnu tajnu logora masovnog uništenja.<sup>169</sup>

To je svoje posljednje umjetničko djelo, dokumentarnu televizijsku seriju *Goli život*, Danilo Kiš ostvario u saradnji sa režiserom Aleksandrom Mandićem, a ona je nastala kao rezultat putovanja koje ga je 1985. odvelo u Izrael. Gyorgy Konrad se prisjeća okolnosti koje su Kiša dovele do susreta koji će inicirati nastanak filma:

Ćaskali smo na dugačkoj terasi pod stubovima, ali je zazvonio telefon i već su ga vodili u neki kibuc, gde su pet jugoslovenskih Jevrejki, sve već u godinama, želele da mu ispričaju svoje životne priče. I one su bile na Golom otoku, na tom stenovitom ostrvu-zatvoru u Dalmaciji. Pre nego što umru, želele su da svoje priče ispričaju upravo njemu, da bi ih on ispisao, jer su rekle da on to sigurno ume. Danilo uopšte nije želeo da piše o ovom ostrvu, jer je smatrao da je to odjednom postala moda. Zbog toga se već ne sme pisati o ovoj temi, sledi inflacija knjiga o logorima. Ali ove žene su ga ipak uzbudile svojim pričama. (Konrad 1990, 73-4)

Od pet žena Kiš se odlučio izabrati dvije iz čijih će životnih priča sačiniti dokumentarni film. O tome postoji i sljedeće svjedočanstvo Aleksandra Mandića:

Kiš weilte 1985 als Gast der Schriftstellervereinigung in Israel und verbrachte u.a. einen ganzen Tag mit Eva Panić (Nahir) und Dženi Lebl. Die beiden Frauen suchten ihn auf und baten ihn, sich ihre Lebensgeschichten anzuhören, die Geschichte über zwei Schicksale, in denen alle Tragödien unseres Raums in den letzten fünfzig Jahren gebündelt sind. Eva und Dženi bestanden darauf, daß gerade Kiš sich ihre Erzählungen anhört, denn sie hatten in ihm den idealen Zuhörer und potentiellen Interpreten erkannt. (Mandić 2001, 211)

---

pronalaze i u terminu "banalnost zla" što ga je skovala Hannah Arendt.

<sup>169</sup> S nešto bi se smjelosti moglo ustvrditi da se *Goli život* nalazi u istome odnosu prema Lanzmannovu filmu kao *Grobnica za Borisa Davidoviča* prema svojem borhesovskome predlošku.

Kišu je trebalo četiri godine prije nego što se odlučio na ponovno putovanje u Izrael, na intervjuiranje svojih svjedokinja i na snimanje razgovora s njima. U ožujku 1989, već smrtno bolestan, intervjuirao je Dženi Lebl i Evu Nahir-Panić, a obilje materijala koje je nastalo tom prigodom iskorišteno je za montažu troipolsatnog filma, podijeljenog u četiri epizode. Kiš nije dočekao završetak radova, niti je vidio film u cjelini. Umro je u Parizu listopada 1989, a Aleksandar je Mandić dao konačan oblik filmu, ubacujući u njega snimke autentičnih mjesta zbivanja ispražnjenih od ljudi te povremeno rabeći dokumentarni fotografski materijal iz privatnih zbirki junakinja koji je, međutim, predložen bez bilo kakva komentara. S formalne se strane na taj način film odmiče od klasičnog dokumentarnoga postupka. U njemu fotografije uvijek posjeduju status objekata sjećanja, kvalitetu koja ih odmiče od običnoga dokumentarnog materijala i pretvara u posredovatelje nostalgije. Nekomentirane Kiševe i Mandićeve fotografije, nasuprot tome, postaju nešto što bi se, riječima Marianne Hirsch, moglo označiti kao “indexical traces of a past projected into the present, seen in the present as the overlays of memory.” (Hirsch 1999, 6) U njima se prepoznaju druga vremena koja su projicirana na sadašnjost, odbijajući biti njezina ilustracija i pokazujući svoju akutnu prisutnost u njoj. Slično je i s, naizgled, anonimnim mjestima uvijek fotografiranim pokretnom kamerom. Ili s broda, poput uvodne špice za svaki od nastavaka u kojima se oko gledatelja približuje Golom Otoku istovremeno ne ispuštajući iz vida pramac broda, ili na ramenu kamermana koji prolazi kroz jedva prepoznatljive pejzaže Ramskoga rita koje je moguće rekonstruirati tek iz konteksta. Ako se taj inovativni rad na formalnim elementima film može pripisati Aleksandru Mandiću, njegova inovacija na tematskome planu jest djelo Danila Kiša.

Životne su priče dvaju žena u zaoštrenom smislu paradigmatične za Jugoslaviju sredine dvadesetoga stoljeća. U njima se odslikava tragika sudbine za koju bi se gotovo moglo reći da se u svojoj tipičnosti ne izdvaja osobito od srodnih ljevičarskih životnih puteva u komunističkim državama nastalim nakon Drugog svjetskog rata. Jedan faktor doprinosi njihovu očudavanju, te im tako pridaje “atrakcijski potencijal” koji ih izdiže iznad nivoa prosječnosti. Riječ je o Židovstvu.<sup>170</sup> Židovstvo multiplicira tragiku dvaju žena čineći ih istovremeno žrtvama i nacizma i titoističke varijante staljinizma. Kiš u svojem ispitivanju

---

<sup>170</sup> O Židovstvu kao očudavanju Kiš je pisao u *Času anatomije*: „Judaizam uz to – možda više u slučaju ličnosti iz mojih knjiga E.S.-a i B.D. Novskog, nego u mom ličnom – ima nešto od one snažne i afektivne privlačnosti o kojoj govori Frojd, nešto od one ‘uznemirujuće neobičnosti’, koja je već sama po sebi vid *oneobičavanja* i na književnom planu.” I dalje: “Jevrejstvo u *Grobnici za B.D.* ima dvostruko (književno) značenje: s jedne strane, zahvaljujući mojim ranijim knjigama, stvara nužnu vezu i proširuje mitologeme kojima se bavim (i na taj način mi, kroz problem Jevrejstva, daje pristupnicu jednoj temi, ukoliko je za to potrebna neka pristupnica), a s druge

inzistira na pitanju anti-semitizma. On ga zanima i kao fenomen u Kraljevini Jugoslaviji i u njezinoj socijalističkoj nasljednici. Dok Dženi Lebl ukazuje na antisemitske pojave i u jednoj i u drugoj državi, Eva Nahir nijeće njegovo postojanje, ali se to nijekanje pokazuje varljivim. Naime, pred kraj prve epizode i ona veli da se oficiri jugoslavenske vojske, a njezin je muž bio konjički narednik, nisu smjeli ženiti Židovkama. Prema tome, njezina je tvrdnja da nije upoznala anti-semitizam u najboljem slučaju primjenjiva na uski krug ljudi u kojemu se kretala i s kojima se družila. Tako se i tu pokazuje da je njegovo djelovanje bilo kao konstitutivno načelo nazočno već i u organizacijskim strukturama društva. Naravno, i sama emigracija dviju žena iz Jugoslavije, koja slijedi neposredno po oslobađanju iz logora, svjedoči o nemogućnim uvjetima u kojima se po završetku rata našla židovska zajednica Jugoslavije (odnosno oni njezini dijelovi koji su preživjeli genocid). Jedini mogući izlaz iz situacije, koja je po mnogo čemu bila karakteristična i za odnos prema Židovima u drugim zemljama budućega Istočnog bloka, bilo je preseljenje u Izrael.<sup>171</sup>

Dženi Lebl, iz ugledne beogradske židovske obitelji, izbjegavajući početkom rata deportaciju u sabirni logor na beogradskom sajmištu (u koji joj Nijemci smještaju a potom i ubijaju majku i sestru) bježi Kruševac. Četrnaest joj je godina te se tamo priključuje jednoj skojevskoj ćeliji pokreta otpora, hapse je, skupa s ostalim članovima grupe, Bugari i deportiraju u Njemačku. Budući da je uspjela prikriti svoje židovsko podrijetlo, predstavljajući se kao Jovanka Lazić, nije smještena u logor masovnoga uništenja već u radnu jedinicu. Otuda je prebacuju u Berlin u kojemu doživljava traumatsku scenu insceniranoga smaknuća, dočekuje oslobođenje i vraća se, preko Poljske i Ukrajine, u Jugoslaviju. Po povratku se upisuje na pravni fakultet, počinje volontirati kao novinarka u *Politici*, objavljuje članke i o političkim temama i gotovo dobiva akreditaciju kao vanjsko-politička dopisnica iz Pariza, zbog poznavanja stranih jezika. U apsurdnom obratu, toliko tipičnom za socijalistički totalitarizam, biva bez ikakve najave uhapšena u travnju 1949. Provodi vrijeme u istražnome zatvoru, a da se protiv nje ne podiže nikakva konkretna optužnica, da bi (još jedno opće mjesto) saznala da joj je središnja krivnja to što je ispričovijedala politički vic u kojemu se ismijavao Josip Broz-Tito, a istovremeno nije prijavila onoga tko joj je taj vic prvi ispričao. Iza te osobe se, zapravo, krio provokator koji je želio ispitati njezinu “političku budnost”.

---

strane, *jevrejstvo je i tu, kao i u mojim ranijim knjigama, samo efekat oneobičavanja*. (Kiš 1978, 53. – potcrtao D.K.)

<sup>171</sup> U tome je pogledu osobito negativnu ulogu igrala Poljska u kojoj su se po završetku Drugoga svjetskog rata zbili pogromi nad preživjelim Židovima.

Nakon završetka “istražnoga postupka” deportiraju je na “društveno korisni rad”,<sup>172</sup> prvo u zloglasni logor u Ramskom ritu, potom na izgradnju ženskoga logora na otoku Sveti Grgur i, nakraju, na Goli Otok.

Eva Nahir-Panić potječe iz bogate čakovačke židovske obitelji. Prije Drugog svjetskog rata udaje se, protiv volje obitelji, za konjičkog oficira vojske Kraljevine Jugoslavije, Srbina seljačkoga podrijetla iz Šumadije. Po izbijanju rata oboje se pridružuju pokretu otpora, djeluju na Kosmaju i u Beogradu. Nakon rata preseljavaju se u Beograd gdje Panić radi kao visoki oficir narodne milicije. Osim toga, kao jahač učestvuje i na sportskim natjecanjima. Vrijeme rezolucije Informbiroa prolazi bez većih posljedica po njih, ali je Panić priveden na policijsko ispitivanje 1951. u vezi s optužbama za špijunažu u korist Sovjetskog Saveza podignutim protiv njegova vjenčanog kuma. U isljednom se postupku vješa u ćeliji, a ženu mu hapse i poslije dugotrajnoga isljeđivanja u kojem joj se pokušava podmetnuti ista optužba kao i njezinu mužu deportiraju u koncentracioni logor na otoku Sveti Grgur, tada već izgrađenome ženskom pendantu ozloglašenoga Golog Otoka.

Dvije različite a ipak slične životne priče na ovom se mjestu susreću, istovremeno pokazujući i razlike u ustrojstvu logorskoga sistema koje su nastale protokom vremena. Dženi Lebl na Grgura dolazi u prvim momentima njegove pretvorbe u koncentracioni logor. Eva Panić je tamo 1951, kada je kompletan logoraški sustav dovršen. Osim toga, i progon “neprijatelja” je početkom pedesetih godina unekoliko splasnuo tako da se u svjedočanstvu Lebllove (koja je, inače, 1951. već bila na slobodi) daleko češće mogu čuti izvješća o smrtnim slučajevima nego kod Panićeve. Pa ipak, kroz obje priče gledatelji mogu oćutjeti jednaku stravu pred zlodjelima koja su činjena u ime ideologije, zapanjenost pred sitnim osobnim animozitetima koji su se prikrivali iza navodnih viših ciljeva, podlost u razračunavanju sa slabijima, no i povremene uzlete ljudske veličine i moralne hrabrosti čije se postojanje u paklu koncentracionog logora moglo zamisliti samo uz pomoć eliminiranja nevjerice koja je graničila s uvjerenošću u laž prenesenih svjedočanstava.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Još jedan pleonazam iza kojega se krije oznaka rada koji je, možda, u smislu ideološkoga prevaspitavanja, društveno koristan, ali je svojim sizifovskim karakterom zapravo usmjeren na uništenje osobe koja ga obavlja. O tome zorno svjedoče njegovi opisi kojima film obiluje.

<sup>173</sup> U ovome se može oćkriti središnja razlika između Gulaga i nacističkih logora uništenja. Kao konstanta u svim se pričama iz Auschwitza ponavlja potpuno uništavanje moralnosti logoraša. I Agamben ga ističe u svojoj studiji. U pričama iz Gulaga figuriraju likovi koji se iznad okoliša uzdižu moralnom hrabrošću, ljudskošću koju je bilo teško zamisliti u takvim neljudskim uvjetima. Prerano je donositi općenitije zaključke, ali čini mi se da je ideološka komponenta, koja je bila glavni pokretač u staljinističkoj varijanti totalitarizma, ipak ostavljala više slobodnog prostora za etičke činove no što je to bio slučaj sa rasnim ludilom koje je pokretalo nacističke zloćince.

Već sam napomenuo da se Kiš u svome postupku ispitivanja svjedoka razlikuje od Lanzmanna. On je intenzitetom pitanja, njihovom preciznošću koja nikada nije prelazila u nametljivost intervjuiste kome je važnije reći nešto o sebi no o intervjuiranoj ličnosti, pokušao prodrijeti u *osobno svjedočanstvo* kao medij koji u svojim postupcima rekonstruiranja kulturalnoga pamćenja dotada nije koristio. Usmeno se svjedočenje tako u njegovu djelu prvi puta “usudilo” potisnuti pisani dokument u drugi plan. U čemu se sastoji Kiševo inzistiranje na preciznosti odgovora? Prije svega, on želi razmotriti terminološke probleme koji bi mogli nastati između “stanovnica logora”, upućenih u žargon koji je tamo govoren i gledatelja kojima nijanse toga žargona ostaju prikrivene. Govor logoraša/ica determiniran je i momentom njegova povijesnoga nastanka u kojemu je komponenta što bi je se moglo nazvati birokratsko-ideološkom bila apsolutna dominantna. Uporaba se riječi u suženome ideologijsko-birokratskome svijetu svodi na njihovo etiketsko prišivanje uz pojedince ili kolektive, te tako, iza krinke prividnoga razjašnjavanja, razotkriva proces potpune dehumanizacije osuđenih na nošenje tih etiketa. Kao primjer takve dehumanizacije najbolje može poslužiti razlikovanje kolektiva i bande. U kolektivu se nalaze one logorašice koje su “revidirale”<sup>174</sup> svoje stavove, a bandu sačinjavaju one koje još uvijek nisu prošle kroz taj proces ideološkoga “ozdravljenja”. Jedno od glavnih sredstava za dosezanja toga cilja jest “bojkot”, pod kojim se podrazumijeva totalna izolacija onih što se pod njim nalaze. Ta totalna izolacija ide toliko daleko da se bojkotirani ne smiju sami udaljiti ni do klozeta, već im je i u tu svrhu dodijeljena pratiteljica. Do daljnjega diferenciranja dolazi i unutar same kategorije kolektiva. Njegovi se osobito uspješni članovi nazivaju “brigadom”, a iz njihovih se redova regrutiraju nadzornici ostalih logoraša.<sup>175</sup> Oni se ističu osobitom surovošću kojom se nadaju iskupiti grijehe i steći privilegirano mjesto unutar logoraške hijerarhije. U uspomene su se Eve Panić zbog svoje surovosti osobito utisnule bosanske “revidirke”, a među njima i jedna Židovka – za nju dokaz da nije bitna skupina kojoj se pripada, već da je zlo utkano u individui. Riječ koja se kao opisna kategorija pripisuje individui i kolektivu postaje i jedino sredstvo diferenciranja, ona je povod fizičkoga razračunavanja s navodnim neprijateljem i, ako je potrebno, njegove/njezine likvidacije. Na taj način u njoj se koncentrira “licence to kill” i pridaje joj se apsolutna, gotovo bi se reklo monstuozna, moć.

---

<sup>174</sup> Pod revidiranjem stava podrazumijeva se rigidna promjena ideološkoga mišljenja koja je iznuđena sredstvima fizičke i psihičke prinude. Pri tome je vrlo čest slučaj da se zapravo ni nema što revidirati. Ljudi su u logore dovođeni ne samo kao dokazani krivci, već i kao nevine žrtve čija se krivica sastojala jedino u tome da su članovi njihove obitelji (kao što je to bio slučaj s Evom Panić) bili uhapšeni pod lažnim ili pravim optužbama. Kod takvih se zarobljenika čitav proces revizije zapravo pokazivao kao samosvrhovito mučenje.

<sup>175</sup> U uzgrednoj napomeni Dženi Lebl veli da se UDBA (jugoslavenska tajna policija) nije bavila “prljavim stvarima” poput izravnoga nadziranja logoraša. Njezin se cilj sastojao u ideološkom pročišćenju kroz proces sličan inkvizicijskom, čiju smo fikcionaliziranu varijantu upoznali u pripovijesti *Grobnica za Borisa Davidovića*.

Osim toga inzistiranja na terminološkoj jasnoći, i ranije spomenutoga pokušaja pronalaženja tragova antisemitizma, Kiš se kao ispitivač drži po strani. Cilj mu je pustiti svjedokinje da same pripovijedaju svoju povijest, bez njegovih sugestija, bez traženja odgovora koji bi potvrdili neke unaprijed postavljene teze. Jedno od takvih karakterističnih nesugestivnih pitanja jest ono postavljeno Evi Panić na početku četvrte epizode: “Sećaš li se još nečega iz logora što te se osobito dojmilo?” Znači, ne cilja se ni na što konkretno, upitanoj se osobi ostavlja sloboda izbora vlastitoga iskaza i omogućuje joj se njegovo formuliranje po osobnome izboru. Kao da se od nje diskretno traži stanovita desubjektivizacija uz čiju će se pomoć doseći vjernije predočavanje kakve druge osobe iz logorskoga života.<sup>176</sup> Ona se prisjeća dviju logorašica u kojima se, pogleda li se pažljivije, mogu prepoznati figure koje posjeduju frapantnu sličnost s *Muselman*-ima, onakvim kakve ih je predočio Primo Levi, na osnovu kojih je, dobrim dijelom, Giorgio Agamben zasnovao svoju teoriju Auschwitzta kao apokaliptičkog mjesta uništenja s kojega više nema povratka u normalan život – Jovanke Rebrače i Gordane Aćimović. Jovanka Rebrača smještena je u neku prostoriju koja izgleda poput kaveza, u kojoj može samo stajati. Prostorija se nalazi vani, izložena je suncu, a ona ima kroničnu dijareju čime se dodatno pojačava njezina bijeda. Tek joj iz samilosti poneko priđe i polije je vodom kako bi joj bar donekle olakšao muke. Još je dojmljiviji prikaz Gordane Aćimović. Riječima Eve Panić: “U lošoj psihološkoj fazi bila je Gordana Aćimović. Sedila je onako kao neka jadna bez, bez... Curile su joj sline i ovako je bila sva slinava, prljava.” Budući da se Eva nalazi u teškoj fazi prelaska iz bojkota u “normalno” stanje, a jedini način izlaza iz te situacije jest pokazivanje revidiranja stava koje se manifestira mučenjem još uvijek bojkotiranih logorašica, jedna supatnica savjetuje Panićevu da je pljune u prolazu, jer Gordana Aćimović to ionako ne može razumjeti. No Eva iz moralnih razloga odbija pospješiti osobni položaj ako je cijena koju za to mora platiti maltretiranje slabijih od sebe.

Te se dvije figure na najupečatljiviji način preseljavaju iz sjećanja Eve Panić u svijest gledatelja. Kvintesencija njihove patnje iskazana na ekstremno pregnantan način pokazuje ispravnost Agambenove teze po kojoj je *Muselman* “the core of the camp [...] he is truly the larva that our memory cannot succeed in burying, the unforgettable with whom we must reckon.” (81) Doista, ono čega se svjedokinja sjeća jest ono što je nezaboravno unutar sustava Gulaga; Jovanka Rebrača i Gordana Aćimović stoje kao zastupnice cjelokupnoga svijeta u kojemu je središnji cilj dehumanizacija subjekta. Ukoliko sam ranije ukazao na razliku

---

<sup>176</sup> Vidljiva je mudrost Kiša-ispitivača: on je u Evi Panić prepoznao osobu koja je, za razliku od Dženi Lebl, okrenuta više prema van, koja u predočavanju svoje patnje ne zaboravlja ni patnje drugih logorašica i koja se

između nacističkih i staljinističkih logora, na ovome se mjestu zbiva njihovo ponovno približavanje. Po Agambenu, koji se poziva na Foucaulta, na pragu se modernoga vremena politika pretvara u biopolitiku, a taj je proces potaknut preobrazbom teritorijalne države u državu stanovništva (demografsku). Moderna je biopolitika obilježena dvjema ključnim konstrukcijama: koncentracionim logorima i strukturama velikih totalitarnih država dvadesetoga stoljeća. (usp. Agamben 2002, 13f.) Ističući kao poseban primjer Hitlerovu Njemačku, Agamben veli da se u njoj “an unprecedented absolutization of biopower to *make live* intersects with an equally absolute power to *make die*, such that biopolitics coincides immediately with thanatopolitics.” (Agamben 1999, 83) Biopolitika formira cezure uz čiju se pomoć izoliraju pojedine zone u biološkome kontinuumu. Tako nirnberški zakoni postavljaju naizgled precizno granice koje obilježuju tko je Židov a tko nije. Te se granice pokazuju fleksibilnijima no što bi prema zakonu trebale biti, a stepenice na skali degradiranja završavaju se u koncentracionom logoru čiji je najniži stupanj *Muselmann*:

It is then possible to understand the decisive function of the camps in the system of Nazi biopolitics. They are not merely the place of death and extermination; they are also, and above all, the site of the production of the *Muselmann*, the final biopolitical substance to be isolated in the biological continuum. Beyond the *Muselmann* lies only the gas chamber. (85)

Jugoslavenski logori funkcioniraju na sličan način. Naizgled precizna linija razdiobe formira se oko pitanja “jesi li za rezoluciju IB-a ili protiv nje?”<sup>177</sup> Svi oni koji su se izjasnili za Staljina, a protiv Tita,<sup>178</sup> dolaze na Goli otok, simbol jugoslavenskoga Auschwitza. Oni drugi, ideološki čisti, ostaju vani. No, paralelno sa strukturom koja se može promatrati u nacističkome svijetu, granice se mogu širiti ili sužavati po slobodnoj volji onih koji su ih postavili. Članovi obitelji protivnika u istoj su mjeri opasni, makar se izvana pokazuju besprijekornima. Isto se odnosi na prijatelje i poznanike. Svijet potencijalnih neprijatelja se proširuje u beskonačnost a samim njim i produkcija *Muselmann*-a. Plinska je komora s one strane, ali njezin se izostanak na Golome otoku gubi u drukčijim modalitetima strave i fizičkoga uništenja koje je on sposoban producirati. Nirnberški zakoni u svojoj kompliciranosti koja teži savršenome artikuliranju rasne jasnoće s jedne, jednostavno pitanje na koje se odgovara s “da” ili “ne” s druge strane, lice su i naličje žetona čiji je ulog život ili

---

pokazuje kao netko suosjećajan, kao netko kome se tegobe drugih jednake, ako ne i teže, od njezinih.

<sup>177</sup> Rezolucija Informbiroa donesena je kako bi se osudila navodna „desna skretanja“ unutar Komunističke partije Jugoslavije, a njezin je cilj bio poticanje čistke kojom bi se s vlasti uklonilo rukovodeća struktura jugoslavenskih komunista s Titom na čelu. Taj je pokušaj što ga je inicirao osobno Staljin propao, a u samoj se Jugoslaviji reflektirao u masovnoj i bespoštednoj borni protiv „unutarnjih neprijatelja“.

<sup>178</sup> U prostorima kulta ličnosti legitimno je govoriti o ideološkim sadržajima personificiranim u ličnostima koje ih zastupaju, ili navodno zastupaju. Vododjelnica Tito/Staljin na taj način sažima dvije varijante socijalizma koje se na prvi pogled, u samome svjetlu političkoga rukovođenja i manipuliranja svijetom života, razlikuju, ali koje pokazuju manje ili više prikricenu jednoznačnost.

smrt. Primjer iz *Gologa života* ukazat će na postojanje figura usporedivih sa *Muselmann*-om i u staljinističkome totalitarizmu. Upravo na tome mjestu dolazi do intersekcije nacizma i staljinizma, razlike između dvaju političkih sustava – jednog zasnovanog na rasnim i drugog na ideološkim pretpostavkama – postaju prekoračive, propusne, postepeno se zamagljuju i, nakraju, spajaju u činu poništenja biološkoga života. I jedan i drugi oblik vlasti, može se reći, susreću se u procesu proizvodnje *Muselmann*-a.

Ipak jedna razlika ostaje virulentna. Izbor *Muselmann*-a u nacističkom je logoru uništenja samovoljan. Slijedeći Prima Levija (Levi 1992, 1993.) valja zaključiti da se osobe svedene na takvo stanje u stanovitome biološkom izbornom procesu kojim dominiraju evolutivne komponente. Svatko može postati *Muselmann*, determinanta je, paradoksalno, dostatna fizička izdržljivost koja omogućuje postepeno propadanje, takorekuć stupnjevito spuštanje naniže. Nacistički logori uništenja tu figuru produciraju, dakle, svjesnim zanemarivanjem elementarnih ljudskih potreba koje je vođeno besprimjernom ravnodušnošću njihove rasne ideologije. Kod komunista je posljednja instancija čovjekova života bar donekle prebačena s područja kontingentne arbitrarnosti na ideologijsku determiniranost. Komunistički mučitelji imaju dovoljno vremena za uništenje svojih protivnika. “Pranje mozga” povezano je s fizičkim maltretiranjem u suptilno-monstruožnu konstrukciju istražnoga postupka ili sudskoga procesa čiji je cilj zadržati na površinskoj osnovi prividne elemente krhkoga pravnog sustava, prividno ukinuti slučaj kao načelo i svemu što se žrtvama zbiva pridati vanjštinu racionalnoga događaja koji je, štoviše, u svojoj društvenoj determiniranosti neizbježan i, nakraju, u najboljoj maniri pseudo-marksizma i povijesno nužan. Naravno, iza takve se uvjetovanosti krije elementarni voluntarizam. Laž, kao rukovodeće antropološko načelo cjelokupnoga procesa staljinističkoga uništenja onih koji misle drukčije, na taj se način uvodi u strukturu državnog ustrojstva i na sebe preuzima funkciju ideološkoga odreditelja društvenih strujanja u kontekstu negativno karnevaliziranoga svijeta naopačke.

Da bi se ta konstrukcija dodatno specificirala potrebno je promotriti i kategoriju onih koji u sustavu jugoslavenskoga staljinističko-titoističkog Gulaga posjeduju moć manipuliranja drugima uz pomoć intenzivnoga proširenja svijeta laži i prijevare. To su pripadnici uprave logorâ i “udbaši”.<sup>179</sup> Za razliku od Lanzmanna, Kiš i Mandić ih ne predočuju izravno, već isključivo iz perspektive svojih dvaju svjedokinja. Lanzmannovljeva se širina zahvata gubi u Kiševoj i Mandićevoj poetici brevitasa, na taj se način doduše sužava mogućnost



“objektivnosti” koja podrazumijeva maksimalnu uključenost činjeničnoga materijala, ali to je upravo ono do čega tvorcima *Gologa života* zapravo i nije stalo. Počinitelji ne smiju dobiti glas kojim bi se mogli obraniti od optužbi.<sup>180</sup> Stoga oni u svjedočenjima igraju važnu ulogu koja je prisutna tek u fokusu razgovora ispitivača i ispitanica. Izvan se toga fokusa rasplinjuju u figure koje gube značaj, koje svoju funkciju mogu ispunjavati samo u danome kontekstu, a izvan njega postaju anonimni počinitelji zla djelotvorni tek unutar turobne mase kolektiva kojemu su pripadali. Kao prvi se element njihovoga strukturiranja u svjedočanstvima nameće tajnovitost koju je kao opću karakteristiku svih logora uništenja, a i totalitarnih sustava općenito, istakla Hannah Arendt. I u *Golom se životu* može prepoznati dvostruka tendencija te strategije prikrivanja i zatajivanja. Prije svega, vanjski svijet treba biti izoliran od spoznaje onoga što se zbiva “iza zatvorenih vrata”, ali se trebaju razviti i perfidne psihološke metode zaboravljanja onih koji su nestali s njihove druge strane. Psiha onih koji stoje vani tako je preparirana da se na nestale više uopće ne može ni prisjetiti. Oni, kao ljudi s one strane, prestaju postojati kao dio realnoga svijeta i preseljuju se u imaginarno područje na koje razum pošteđenih nema pravo pristupa te ga stoga i isključuje iz svojega vidnog polja. Ta se strategija primoranoga zaboravljanja osobito virulentnom, i u svojoj punoj tragičnosti, pokazuje kada su oni koji su primorani zaboraviti članovi obitelji i najbliži prijatelji. U tim momentima kidanja najintimnijih veza dolazi i do najžešćih i najtežih slomova u psihi protagonista.<sup>181</sup> Osobna drama Eve Panić oprimjerenje je takvog nehumanog izbora pred koji je bila stavljena: mogućnosti koje su joj se nudile bile su iskaz protiv vlastitoga muža, uz čiju će se pomoć on raskrinkati kao zlikovac, i potom potpuno zaboravljanje bilo kakve veze s njim (nedozvoljivo je ostati u vezi s izdajnikom), s jedne strane, ili odbijanje suradnje s vlastima s druge. Etička pozicija koja je rukovala izborom Eve Panić nakraju ju je odvela u logor, a njezin se muž, vidjeli smo, svojim samoubojstvom opredijelio za poziciju isključenja časti i odbijanja pristanka uz ideologiju laži.

Osim takvog, nazovimo ga psihološkim, zatajivanja državna se vlast koristi i manifestnijim sredstvima koja su u kreiranju strategija zaborava jasnija ali ne i manje

---

<sup>179</sup> „Udbašič“ je oznaka koja se daje pripadnicima jugoslavenske tajne policije, a potječe od skraćenice UDBA – Ustanova državne bezbjednosti.

<sup>180</sup> S druge strane, teško je i bilo zamisliti nekog visokog funkcionera Državne bezbjednosti koji bi se pokazao spremnim svjedočiti pred kamerama. Njihova je pozicija i dalje bila pozicija pobjednika – posljedica već spomenute ambivalentnosti jugoslavenskoga obračuna sa staljinizmom.

<sup>181</sup> Osobito upečatljivu sliku takvoga sloma dao je Dušan Jovanović u drami *Karamazovi*, u kojoj se sukob tri potpuno različita brata, koji je tema jednog od najvrjednijih romana ruske klasike, prenosi na, bar djelimice identičnu, scenu rasapa jedne jugoslavenske obitelji u doba rezolucije Informbiroa.

promišljena od ranije opisanih. To se prije svega odnosi na metode transporta.<sup>182</sup> U istražni zatvor se Eva Panić dovodi automobilom u kojem mora ležati na podu, kako bi se izbjeglo da je bilo tko vidi. Isto se dešava i s Dženi Lebl. Otamo se zatvorenice transportiraju, prema Leblovoj, u autobuskim kolonama, pod zaštitom noći, u zamračenim vozilima. Vlakovi i brodovi kojima se prebacuju do samih logora uvijek voze u vrijeme u koje vanjski svijet spava te ga se tako isključuje od mogućnosti bilo kakve spoznaje o onome što mu se zbiva pred očima – tako blizu, a ipak tako daleko. Prevozi služe kao metonimija cjelokupnoga društvenog sistema. Mrak, šutnja, tajnovitost koji ih obavijaju ogledalna su slika istih simptoma što se nadaju kao osnovna odrednica totalitarnih društava. Prikriveni kako bi se ono što je očevidno učinilo neočevidnim, moguće nemogućim, dozvoljeno zabranjenim. A iznad svega stoji neizvjesnost kao konstanta kojom se određuje cjelokupni sustav Gulaga. Ono što je najnužnije jest natjerati njegove stanovnike da ne znaju što ih može očekivati sutra, da im se ukine budućnost, ali da se istovremeno i one koji bi s njima mogli suosjećati ubijedi u činjenicu da je za tu skupinu ljudi budućnost kao projektivna vremenska dimenzija postala iluzorna. Surovost transporta nastavlja se i u stravičnim scenama pristizanja na Goli otok, “dočecima” praćenim batinanjima čiji su glavni akteri logoraši koji se već nalaze na odsluženju kazne.

Strategija kojom se sami zarobljenici primoravaju na “blagotvorni” zaborav, ovaj put vlastitih ideoloških stavova, koristi se metodom prešućivanja njihove krivice i ponavljanjem značajnih riječi po kojima oni sami znaju zašto se nalaze tu gdje se nalaze. Otkrivanje grijeha slijedi tek kao kruna mučnoga procesa ispitivanja. Ista se muštra ponavlja i po dolasku u logor. Bojkotiranje uz opetovano “pranje mozga” u pismenoj i usmenoj potrazi za ideološkim zastranjivanjem koje, onda, kao nužnu posljedicu ima i konkretnu primjenu te lažne novostečene ideologije u službi vanjskoga i unutarnjeg neprijatelja.<sup>183</sup> Prikrivanje istinske krivice, inzistiranje na tome da je sama žrtva otkrije, navodno pročišćenje kroz proces razotkrivanja grijeha i konačno zaboravljanje, zaboravljanje svega: prošlosti i sadašnjosti, koncentriranje na njihove segmente odsječene od cjeline; sve to vodi samo jednome rezultatu,

---

<sup>182</sup> Te se metode pokazuju paralelne s nacističkim prebacivanjima Židova u logore masovnoga uništenja: iste željezničke kompozicije, zatvoreni vagoni, nehigijenski uvjeti, blokirani kolodvori, sporedni kolosijeci. Sve ukazuje na zapanjujuće paralele u strukturama mišljenja jednoga i drugog totalitarizma. Čovjek koji je te transporte organizirao jest Adolph Eichmann, “junak” knjige *Eichmann u Jeruzalemu* Hanne Arendt, ona osoba na osnovu je čijhega portreta i skovala termin “banalnosti zla”.

<sup>183</sup> Vrijedan je primjer inzistiranja na nužnoj usporednosti oralnosti i literarnosti u procesu ideološkoga pročišćavanja primoravanje Eve Panić-Nahir na dvostruku ispovijest. Pismenu, u kojoj je obavezna ispriopovijedati cijeli svoj život a isljednik je taj koji korigirira njezinu ispovijed sve do onog trenutka u kojem on smatra da je dosegla idealno stanje, i usmenu koja se očituje učestalim ponavljanjem zapovijedi “Priznaj!”, makar ona sama ne zna što konkretno treba priznati.

uništavanju individualnoga identiteta i njegovome bespogovornom utapanju u kolektiv čijim se članom postaje upravo prisilnim iznuđenim zaboravom.

Iznad gotovo fantazmagoričnih likova pripadnika tajne policije stoji još jedna skupina figura na koju valja obratiti pažnju želi li se prozrijeti cjelokupna logorska konstrukcija i njezina ideološka i politička pozadina. To su likovi upraviteljica logora koje se u svjedočanstvima Dženi Lebl i Eve Panić smjenjuju onim ritmom koji obilježuje i različito doba njihova boravka na Svetome Grguru. One se mogu promatrati kao svojevrsna interpretacijska paradigma cjelokupnoga logorskoga sustava. Prividno paradoksalna situacija nastala pomjeranjem vremena u kojemu junakinje *Gologa života* započinju svoje bivstvovanje u logorima govori o tome da je upraviteljica Hilda koju je Eva Panić zapamtila kao najvećega zlotvora za Dženi Lebl donijela oslobođenje u odnosu na njezinu prethodnicu, Mariju, pod čijom je upravom na bestijalan način mučen i ubijen veliki broj logorašica. Hilda i Marija predočuju valove ideoloških promjena u kojima se nalazi društvo koje još uvijek ne zna i ne može situirati sebe sama u okružju novih političkih prijateljstava ili neprijateljstava. I u tome se može vidjeti potvrda gore citirane teze Hanne Arendt u vezi s prividno samovoljnom promjenom politike u upravljanju logorima. Jednom je ta promjena diktirana ekonomskim, drugi puta političkim uvjetima, no način na koji se moć reflektira na živote (ili smrti) onih koji su joj izloženi (ili na njihova subjektivna osjećanja s njom u vezi) uvijek je isti: apsolutna samovolja iza koje se ne može pročitati nikakav smislen plan ili upisati razaznatljiva semantika kojom bi se mogla opravdati unutarnja motivacija prikrivena iza na prvi pogled nemotiviranih činova.

Tako je *Goli život* postao posljednja točka u Kiševu suočavanju s, sada se to može definitivno utvrditi, fenomenom totalitarizma koji je stajao u pozadini najvećih zločina što su se u dvadestome stoljeću obrušili na Europu. Čak je i *Mansarda*, roman koji na prvi pogled izbjegava eksplicitno bavljenje političkim ili etičkim pitanjima, u jednom prikrivenom obliku, ukazujući na nestabilnost individualnoga identiteta u njegovoj izloženosti vanjskim utjecajima, progovorila o toj tematici. Svi su ostali Kiševi romani i zbirke pripovjedaka za središnju točku svoga interesa imali upravo tu tematiku koju su pokušali obuhvatiti na najraznolikije načine: od naivne dokumentarnosti *Psalma 44*, preko lirske subjektivnosti *Bašte, pepela* i *Ranih jada*, do rafiniranih uporaba dokumentarne građe u *Grobnici za Borisa Davidoviča* i *Golome životu* s jedne i kompleksne razrade toposa nepredočivosti u *Peščaniku* i intertekstualnoga poigravanja s njim povezanom fantastičkom ili alegorijskom motivikom u *Enciklopediji mrtvih* s druge strane. I Kiševa se polemičko-književnoteorijska rasprava *Čas*

*anatomije* svojom uzoritom obradom nacionalizma kao jednog od zasebnih oblika totalitarizma uspjela odmaknuti od svojih prvobitnih nakana i ocrtati obrise teme koja će se u svojoj punoj virulentnosti pokazati na tlu Jugoslavije potkraj dvadesetoga stoljeća, u njezinu raspadu i ratovima koji su mu slijedili. Može se pretpostaviti da bi Kiš, kao uspješan prorok, bio zadovoljan svojom mudrošću, ali i da bi istovremeno, “kao posljednji jugoslavenski pisac”, s bolnom melankolijom progovorio i o tom tragičnome događaju kojim se na prostoru Balkana završilo jedno od najtežih razdoblja njegove povijesti. Možda je i Kiševa sreća što nije doživio tu posljednju manifestaciju totalitarizma. Možda je naša nesreća što nismo mogli čuti njegovu mudru prosudbu onoga što se zbilo u tom posljednjem (?) činu orgijastičkog, ali istovremeno brižno planiranog i precizno izvedenog karnevala zla.

## BIBLIOGRAFIJA

### a) Primarna literatura

Kiš, Danilo 1972. (1965). *Bašta, pepeo*. Beograd.

Kiš, Danilo 1978. *Čas anatomije*. Beograd.

Kiš, Danilo 1979. (1975). *Grobnica za Borisa Davidoviča. Sedam poglavlja jedne zajedničke povesti*. Beograd.

Kiš, Danilo 1983. (1962). *Mansarda. Satirična poema. Djela Danila Kiša*. Zagreb i Beograd.

Kiš, Danilo 1983a (1962). *Psalam 44. Djela Danila Kiša*. Zagreb i Beograd.

Kiš, Danilo 1983b (1972). *Peščanik. Djela Danila Kiša*. Zagreb i Beograd.

Kiš, Danilo 1983c. *Enciklopedija mrtvih. Djela Danila Kiša*. Zagreb i Beograd.

Kiš, Danilo 1990. (1969). *Rani jadi. Za decu i osetljive*. Beograd.

Kiš, Danilo 1990a. *Život, literatura*. Priredila Mirjana Miočinović. Sarajevo.

Kiš, Danilo 1995. (1983). *Homo poeticus. Sabrana dela*. Beograd.

Kiš, Danilo 1997. *Gorki talog iskustva*. Priredila Mirjana Miočinović. Split.

Kiš, Danilo/Mandić, Aleksandar 1991. *Goli život*. Beograd.

### b) Sekundarna literatura

Adorno, Theodor W. 1997 (1966). *Negative Dialektik*. Frankfurt/M.

Agamben, Giorgio 1999. *Remnants of Auschwitz. The Witness and the archive*. Prijev. Daniel Heller-Roazen. New York.

Agamben, Giorgio 2002. *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das Nackte Leben*. Prijev. Hubert Thüring. Frankfurt.

Alter, Robert/Kermode, Frank (ur.) 1989. *The Literary Guide to the Bible*. London.

- Alter, Robert 1989. „Psalms“, u: Alter/Kermode (ur.) *The Literary Guide to Bible*. 244-262.
- Ankersmit, F.R. 1990 (a). „Historiography and Postmodernism“ u: *History and Theory*. 137-153.
- Ankersmit, F.R. 1990 (b). “Reply to Professor Zagorin”, u: *History and Theory*. 275-296.
- Arendt, Hannah 1986 (a). *Elemente und Ursprünge Totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München, Zürich.
- Arendt, Hannah 1986 (b). *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. Prev. Brigitte Granzow. München, Zürich.
- Aristotel 1983. *O pjesničkom umijeću*. Prijev. Zdeslav Dukat. Zagreb.
- Assmann, Aleida 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Assmann, Aleida i Jan (ur.) 1987. *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München.
- Assmann, Aleida i Jan 1987. “Kanon und Zensur”, u Assmann, A. i J. (ur.). 7-27.
- Assmann, Jan 1997. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München.
- Austin, John L. 1962. *How to do Things with Words*. Oxford i New York.
- Bal, Mieke/Crewe, Jonathan/Spitzer, Leo (ur.) 1999. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover i London.
- Beganović, Davor 2005. “Gdje smjestiti pojedinca? Etičke pozicije individualnoga i kolektivnoga kod Alberta Camusa”, u: *Književna smotra*. 136-137, 2005. 51-64.
- Berger, James 1999. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis.
- Biblija. Stari i Novi zavjet*. 1976. Prijev. Antun Sović, Silvije Grubišić, Filibert Gass, Ljudevit Rupčić. Zagreb.
- Biti, Vladimir 2000. *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*. Zagreb.

- Biti, Vladimir (ur.) 2002. *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb.
- Biti, Vladimir 2002. "Performativni obrat teorije pripovijedanja", u: Biti, V., ur. *Politika i etika pripovijedanja*. Zagreb. 7-31.
- Blumenberg, Hans 1996. *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt/M.
- Boym, Svetlana 1999. "Conspiracy Theories and Literary Ethics. Umberto Eco, Danilo Kiš and *The Protocols of Zion*", u: *Comparative Literature* 51: 2. 97-122.
- Bronfen, Elisabeth 1992. *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester.
- Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (ur.) 1999. *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Köln, Weimar, Wien.
- Brooke-Rose, Christine 1981. *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge.
- Brooks, Peter 1984. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass. i London.
- Brooks, Peter 2000. *Troubling confessions. Speaking guilt in Law and Literature*. Chicago.
- Budick, Sanford/Iser, Wolfgang (ur.) 1996 (a). *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Stanford.
- Budick, Sanford/Iser, Wolfgang (ur.) 1996 (b). *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*. Stanford.
- Camus, Albert 1951. *L'homme révolté*. Pariz.
- Caruth, Cathy (ur.) 1995. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore.
- Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore.
- Chevalier, Jean/Gheerbrant, Alain (ur.)1983. *Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prijev. Ana Buljan et. al. Zagreb.
- Delić, Jovan 1995. *Književni pogledi Danila Kiša. Ka poetici Kišove proze*. Beograd.

- Delić, Jovan 1997. *Kroz prozu Danila Kiša. Ka poetici Kišove proze II*. Beograd.
- Derrida, Jacques 1996. "How to avoid Speaking: Denials", u: Budick, Sanford/Iser, Wolfgang (ur.) *Languages of the unsayable*. 3-70.
- Džadžić, Petar 1996 (1973). "Šum vremena. Danilo Kiš : Peščanik", u *Iz dana u dan II. Sabrana dela Petra Džadžića*. Beograd. 279-282.
- Eco, Umberto 1996. *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München.
- Erikson, Erik H. 1973. *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*. Prijev. Käte Hügell. Frankfurt/M.
- Felman, Shoshana 2002. *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Mass. i London.
- Felman, Shoshana/Laub, Dori 1992. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York i London.
- Foerster, Werner/ Haenchen, Ernst (ur.) 1997. *Die Gnosis, Sv. 1. Zeugnisse der Kirchenväter*.
- Foucault, Michel 1981. *Archäologie des Wissens*. Prijev. Ulrich Köppen. Frankfurt/M.
- Foucault, Michel 2003. *Schriften zur Literatur*. Prijev. Michael Bischoff et al. Frankfurt/M.
- Frank, Manfred 1995. *Die unendliche Fahrt. Die Geschichte des Fliegenden Holländers und verwandter Motive*. Leipzig.
- Freud, Sigmund 1981 (1916). „Trauer und Melancholie“, u: *Gesammelte Werke. Bd. X*. Frankfurt/M. 427-446.
- Freud, Sigmund 1987 (1920). „Jenseits des Lustprinzips“, u: *Gesammelte Werke. Bd. XIII*. Frankfurt/M. 3-69.
- Friedlander, Saul (ur.) 1992. *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge i London.
- Geertz, Clifford 1987. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Prijev. Brigitte Luchesi i Rolf Bindemann. Frankfurt/M.
- Genette, Gérard 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Pariz.



Ginzburg, Carlo 1992. "Just One Witness", u: Friedlander (ur.) *Probing the Limits of Representation*. 82-96.

Ginzburg, Jevgenija 1971. *Kronika kulta ličnosti*. Prijev. Vera Vavrica. Zagreb.

Hansen-Kokoruš, Renate/Richter, Angela (ur.) 2004. *Mundus Narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/M, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien.

Hartman, Geoffrey 1995. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies", u: *New Literary History*, 26. 537-563.

Hartman, Geoffrey 1999. *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Berlin.

Herrnstein Smith, Barbara 1981. "Narrative Versions, Narrative Theories", u: Mitchell (ur.) *On Narrative*, 209-232.

Hilberg, Raul 1990. *Die Vernichtung der europäischen Juden*, 1-3. Prijev. Christian Seeger, Harry Maor, Walle Bengs, Wilfried Szepan. Frankfurt/M.

Hilberg, Raul 1992. *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1939-1945*. New York.

Hirsch, Marianne 1999. "Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy", u: Bal et. al. (ur) *Acts of Memory*.

Hutcheon, Linda 1989. *Politics of Postmodernism*. London i New York.

Hume, Kathryn 1984. *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. New York i London.

Jackson, Rosemary 1981. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London i New York.

Jeremić, Dragan M. 1981. *Narcis bez lica*. Beograd.

Jolles, André 1982. *Einfache Formen*. Tübingen.

Joyce, James s.a (1921). *Ulysses*. New York.

- Kermode, Frank 1967. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford i New York.
- Kiberd, Declan 1995. *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*. London.
- Koestler, Arthur 1965. *The Yogy and the Commissar and the Other Essays*. London.
- Konrad, Gyorgy 1990. "Danilo Kiš", u: *Pismo*, 70-5.
- Krivokapić, Boro (ur.) 1980. *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb.
- LaCapra, Dominick 1987. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca i London
- LaCapra, Dominick 1994. *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*. Ithaca i London.
- LaCapra, Dominick 1998. *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca i London.
- LaCapra, Dominick 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore i London.
- LaCapra, Dominick 2004. *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca i London.
- Lachmann, Renate 1991. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.
- Lachmann, Renate, 1993, „Kultursemiotischer Prospekt“, u: A. Haverkamp/R. Lachmann (ur.), *Memoria: Vergessen und Erinnern*, München, XVII-XXVII.
- Lachmann, Renate 1995, „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“, u: M. Pechlivanos (et. al. ur.) *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart i Weimar. 224-229.
- Lachmann, Renate 1996, „Remarks on the Foreign (Strange) as a Figure of Cultural Ambivalence“, u. S. Budick/W. Iser (ur.), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*. Stanford. 282-293.
- Lachmann, Renate 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt/M.

- Lachmann, Renate 2004. "Faktographie und Thanatographie in 'Psalam 44' und 'Peščanik' von Danilo Kiš", u: Hansen-Kokoruš, Renate/Richter, Angela (ur.) 2004. *Mundus Narratus*. 277-291.
- Lanzmann, Claude 1995. *Shoah. The Complete Text of the Acclaimed Holocaust Film*. New York.
- Lasić, Stanko 1972. *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*. Zagreb.
- Levi, Primo 1992. *Ist das ein Mensch*. Prijev. Heinz Riedt. München. Orig. izdanje 1958.
- Levi, Primo 1993. *Die Untergegangenen und die Geretteten*. Prijev. Moshe Khan. Orig. izdanje 1986.
- Lévi-Strauss, Claude 1962. *La pensée sauvage*. Paris.
- Leys, Ruth 2000. *Trauma. A Genealogy*. Chicago i London.
- Longinović, Tomislav Z. 1993. *Borderline Culture. The Poetics of Identity in Four Twentieth Century Slavic Novels*. Fayetteville.
- Le Goff, Jacques 1986. *Histoire et mémoire*. Pariz.
- Mandić, Aleksandar 2001. "Wie 'Goli život' entstand", u: A. Richter (ur.) *Entgrenzte Repräsentationen gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Poetik*. München. 211-12.
- Medvedev, Roj 1972. *Le Stalinism: origines, histoire, consequences*. Paris.
- Menninghaus, Winfried 2002. *Ekel. Theorie und Geschichte einer starker Empfindung*. Frankfurt/M.
- Mikić, Radivoje 1974. "Peščanik kao simbolička osnova", u: *Gradina* 5-6, 93-95.
- Milosz, Czeslav 1953. *The Captive Mind*. New York.
- Mitchell, W.J. Thomas (ur.) 1981. *On Narrative*. Chicago.
- Murašov, Jurij 1995. "Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift bei Solženycyn, Kiš und Sorokin", u: *Schreibheft* 46. 84-92.

- Neusner, Jacob 1997. "Das Judentum", u: Sharma (ur.) *Innenansichten der großen Religionen. Buddhismus, Christentum, Hinduismus, Islam, Judentum, Konfuzianismus*.
- Pantić, Mihajlo 1998. *Kiš*. Novi Sad.
- Petzer, Tatjana 1998. "Die 'kalten Tage' im Werk von Danilo Kiš", u: *Rowohlt Literaturmagazin* 41. 113-120.
- Petzer, Tatjana 2001. „Für eine Politik des Gedenkens. Ethik und Historiographie der Literatur bei Danilo Kiš“, u: A. Richter (ur.) *Entgrenzte Repräsentationen gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Poetik*. München. 43-56.
- Pijanović, Petar 1992. *Proza Danila Kiša*. Priština.
- Poliakov, Léon 1989. *Geschichte des Antisemitismus. II. Das Zeitalter der Verteufelung und des Ghettos*. Prijev. Rudolf Pfisterer. Frankfurt/M.
- Potocki, Jan 1988. *Rukopis nađen u Saragosi*. Prijev. Stojan Subotin. Beograd.
- Pratt, Marie Louise 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington.
- Rakusa, Ilma 1998. "Erzählen als Aufzählen. Danilo Kišs literarische Inventare", u: *Rowohlt Literaturmagazin*. 121-134.
- Rečnik književnih termina* 1985. Beograd.
- Richter, Angela (ur.) 2001. *Entgrenzte Repräsentationen gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Poetik*. München.
- Riffard, Pierre 1989. *Rječnik ezoterizma*. Prijev. Radmila Zdjelar. Zagreb.
- Roman kao peščanik. Pripovedačka umetnost Danila Kiša. Zbornik radova*. 1998. Novi Sad.
- Roth, Michael S. 1995. *The Ironist's Cage. Memory, Trauma and Construction of History*. New York.
- Rushdie, Salman 1992. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism*. London.
- Sasse, Sylvia 2001. "Fiktive Geständnisse. Danilo Kišs konspirative Poetik und die Verhöre des Moskauer Schauprozesse", u: *Poetica* 33:1-2. 215-252.

- Sharma, Arvind (ur.) 1997. *Innenansichten der großen Religionen. Buddhismus, Christentum, Hinduismus, Islam, Judentum, Konfuzianismus*. Frankfurt/M.
- Solženjcin, Aleksandar 1988. *Arhipelag Gulag 1918-56. Pokušaj književnog istraživanja*. Prijev. Vidak Rajković. Beograd.
- Stanzel, Franz 1991. *Theorie des Erzählens*. Göttingen.
- Suleri, Sara 1992. *The Rhetoric of English India*. Chicago i London.
- Štajner, Karlo 1986. *7000 dana u Sibiru*. Zagreb i Sarajevo.
- Šukalo, Mladen 1999. *Ljubičasti oreol Danila Kiša*. Priština, Beograd i Banjaluka.
- Todorov, Tzvetan 1970. *Introduction a la littérature fantastique*. Paris.
- Todorov, Tzvetan 1994. *Face à l'extrême*. Paris.
- Ujević, Tin 1986 a. *Izabrana djela 1*. Zagreb.
- Ujević, Tin 1986 b. *Izabrana djela 2*. Zagreb.
- Ungar, Steven 1995. *Scandal and Aftereffect. Blanchot and France since 1930*. Minneapolis i London.
- Vladiv-Glover, Slobodanka 1994. "‘Hourglass’ as the Scene of Writing", u: *The Review of Contemporary Fiction*, 14, 1, 147-60.
- Weigel, Sigrid 1999. "Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur", u: Bronfen/Erdle/Weigel (ur.) *Trauma*, 51-76.
- White, Hayden 1973. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Baltimore i London.
- White, Hayden 1978. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore i London.
- White, Hayden 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimor i London.
- White, Hayden 1999. *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimor i London.

Wolf-Grießhaber, Katharina 1995. "Sein. Schornstein. Danilo Kišs Roman *Sanduhr*", u: *Schreibheft* 46. 68-77.

Wolf-Grießhaber, Katharina 2001. *Des Iltisses Kern. Zur Sinnproduktion in Danilo Kišs Ein Grabmal für Boris Davidovič*. Münster.

Yerushalmi, Yosef Hayim 1996. *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*. Seattle i London.

Zagorin, Perez 1990. "Historiography and Postmodernism: Reconsiderations" u: *History and Theory*. 262-274.

Žižek, Slavoj 2002. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. London i New York

# *Zum kulturellen Gedächtnis im Werk Danilo Kiš*

## **Zusammenfassung**

### **1. Einführung**

Danilo Kiš, jugoslawischer Schriftsteller jüdisch-montenegrinischer Herkunft, wurde 1935 in Subotica geboren. Sein jüdischer Vater Eduard war Inspekteur der jugoslawisch-königlichen Eisenbahn und musste häufig seinen Aufenthaltsort wechseln. Die Familie zog Ende der 30-er Jahre nach Novi Sad, wo sie den Ausbruch des Krieges erlebte. Seit dieser Zeit ist Kišs Biographie die Tragik eigen, die keineswegs eine Seltenheit in den 40-er Jahren des letzten Jahrhunderts in Mitteleuropa war. Sein Vater, ungarischer Jude, wurde 1942 von der Familie getrennt und ins Ghetto deportiert, von wo er 1944 nach Auschwitz verschleppt und dort anschließend ermordet wurde. Kiš selber blieb ein solches Schicksal erspart, da er christlich-orthodox getauft wurde. Alle Kriegsjahre waren für ihn, seine Mutter und seine Schwester eine Zeit der Flucht, des Hungers und äußerster Not. Als achtjähriger Junge musste Kiš als Knecht arbeiten, und seine entbehrungsreiche Existenz war von einer nimmer endenden Angst um sein Leben überschattet. Die Zeit der ständigen Ortswechsel und der Verfolgung endete vorläufig 1947, als die Familie nach Montenegro repatriiert wurde. Kiš studierte danach in Belgrad Vergleichende Literaturwissenschaft, veröffentlichte erste Gedichte und schrieb seine ersten Romane.

In den 60er Jahren beruhigte sich sein Leben kurz, als er sich nach der Rückkehr aus Frankreich, wo er als Lektor für Serbokroatisch tätig war, in Belgrad niederließ. Aber die "literarische" Affäre um sein Buch *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* (1975) zwang ihn erneut seine Heimat zu verlassen. Er ging ins Exil nach Paris, wo er 1989 starb. Die immer währende Flucht vor totalitären Diktaturen, die sein Leben bestimmte, hat einen subtilen Niederschlag in seinen Romanen, Erzählungen, Aufsätzen und Filmen gefunden.

Die Auseinandersetzung mit der stalinistischen Variante des Totalitarismus im Werk von Kiš vermittelt den Eindruck, als schließen sich in seiner Biographie der Nationalsozialismus mit dem Stalinismus zu einem vollkommenen Kreis zusammen. Dabei

hat der stalinistische Terror Kišs persönliches Schicksal nicht so sehr beeinflusst,<sup>184</sup> er hat aber dessen Verwandtschaft mit dem Nationalsozialismus von Anfang an eindeutig erkannt. Darum überrascht es nicht, wenn die Flucht vor dem Nazismus, immer schon in jene erzwungene Flucht vor dem Stalinismus eingeschrieben erscheint. Die Vorstellung einer solchen Symmetrie erscheint noch merkwürdiger, wenn man bedenkt, dass die stalinistische Ideologie im Jugoslawien der 70-er Jahre als endgültig besiegt galt. Doch die Affäre-Kiš zeigte eindeutig, dass der Glaube an diesen Sieg nur ein Phantasma war, das den Mythos vom unabhängigen jugoslawischen Weg in den „Kommunismus“ begleitete.

Aufgrund dieser Einsicht müssen diejenigen Aspekte im Werk von Kiš, die auf eine spezifisch literarische Definition des Totalitarismus abzielen, zum zentralen Gegenstand jeder literaturwissenschaftlichen Untersuchung werden, die den Autor im Horizont der Europäischen Literatur und Kunst verorten möchte. Eine solche Untersuchung, die sich seinem gesamten Opus widmet, muß die Versuche des Autors nachzeichnen, Nationalismus und Antisemitismus, als die zugespitzten Offenbarungen der totalitaristischen gesellschaftlichen Systeme, zuerst zu bestimmen und dann ihre Wurzeln in verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Manifestationen aufzudecken: das sind die Versuche, eine Antwort auf kaum lösbare Rätsel jener menschlichen Bosheit zu finden, die in solchen Manifestationen verborgen liegen. Kiš geht es darum zu beweisen, daß das Gefährliche sich sowohl in legitimen Diskursen der Hochkultur (wissenschaftlichen oder literarischen) als auch in der Alltag versteckt. Gerade eben deshalb gilt es, sie herauszuholen und bloßzustellen. Gleichzeitig wird die Untersuchung zwangsläufig auf Felder ausgedehnt werden müssen, die traditionell nicht zum Gegenstand literarischer Diskurse zählen, denn diese Überschreitung des Literarischen in engem Sinne findet sich bei Kiš selbst.

## **2. Wahrheit und Wirklichkeit in der Historiographie und Literaturwissenschaft**

Die Literatur und die Geschichte hatten schon immer eine Beziehung, die man durchaus als Rivalität bezeichnen kann, denn beide kämpften um die Vormachtstellung bei der Darstellung von „Wirklichkeit“. Während die Geschichte sich wegen ihrer „Wissenschaftlichkeit“ und der daraus folgenden Objektivität besonders überzeugend als Darstellerin der Wahrheit profilieren konnte, war die Literatur als fiktiv gekennzeichnet und

---

<sup>184</sup> Gemeint ist, dass seine Familie nicht direkt betroffen war. Selbstverständlich blieb auch Kiš, wie jedes Individuum in einer totalitären Gesellschaft, vom Terror nicht unberührt.



damit als zu subjektiv erachtet. Diese, vor allem im 19. Jh. geltende, stabilisierende und legitimierende Wertung zeigte ihre Schwäche angesichts der großen gesellschaftlichen Umbrüche des 20. Jh. Die vermeintliche Objektivität der traditionellen historiographischen Repräsentation der Wirklichkeit konnte die unmotivierte und kontingente Natur des Totalitarismus nicht ausreichend erklären. Die Literatur indes erwies sich, obwohl fiktiv, als eine wertvolle Quelle bei der Erforschung der Geschichte. Zudem konnte sie sich als eine diskursive Strategie profilieren, die dazu fähig ist, alternative Versionen der Wahrheit über die Wirklichkeit zu formulieren und zu präsentieren. Genau dieses Potential der Literatur hat Danilo Kiš entdeckt und in seinen Werken ausgenutzt. Deshalb stellt sich für die Kiš-Forschung als erste Aufgabe die genauere Untersuchung jener komplizierten und verflochtenen Beziehungen zwischen literarischem und historischem Diskurs: Warum und inwiefern erwiesen sich die historiographischen Methoden als ungeeignet, die durch die Verbrechen der totalitären Regime des 20. Jahrhunderts verursachte Krise der Repräsentation zu überwinden? Sind diese Methoden und ihre doktrinäre Verwendung vielleicht (zum Teil) selber schuld an dieser Krise? Besitzt die Literatur durch ihre spezifischen Ausdrucksmittel die Fähigkeit, jene Kluft zwischen den schreckenerregenden Ereignissen und die Unmöglichkeit deren plausiblen Darstellung zu überbrücken?

Um den Raum zwischen Historischem und Literarischem zu erschließen und ihn für Kišs Werk zu öffnen, erscheint es notwendig, eben die wichtigsten jener Theorien genauer zu betrachten, die sich zum Ziel setzten, die Rolle der Geschichtswissenschaft in verändertem Kontext zu überprüfen: hierbei muß vor allem Hayden Whites Theorie der Geschichte ein besonderer Stellenwert eingeräumt werden.

Das Neue in Whites Theorie ist die Hervorhebung der fiktiven Dimension der Historiographie. Ihm gelingt es zu beweisen, dass das im 19. Jahrhundert von der Geschichtswissenschaft errichtete Gebäude auf wenigen, äußerst instabilen Fundamenten ruhte. In der Anstrengung der Geschichtswissenschaft, eine universale und einzig gültige Wahrheit über die Wirklichkeit zu erfassen, erkennt White eine Unternehmung, deren Ursprünge im Bereich des Ideologischen und Politischen liegen. White wies darauf hin, dass Dokumente die Hauptquelle für das Schreiben historiographischer Texte darstellen. Aber diese Dokumente sind an sich schon fiktiv, weil sie durch die menschliche Arbeit des Niederschreibens entstanden sind. Diese häretische Einstellung gegenüber Dokumenten hat White von Seiten zahlreicher Historiker den Vorwurf eines historischen Relativismus eingebracht. Gleichzeitig verlieh ihm seine Auffassung von Geschichte bei vielen

Theoretikern des Postmodernismus den Status eines Historikers, der imstande war, den spezifischen Zusammenhang des literarischen und des geschichtlichen Diskurses zu rekonstruieren. So hebt Linda Hutcheon hervor, dass

White [...] points to how historians suppress, repeat, subordinate, highlight and order those facts, but once again, the result is to endow the events of the past with a certain meaning. To call this a literary act is, for White, in no way to detract from its significance. However, what contradictory postmodern fiction shows is how such meaning-granting can be undermined even as it is asserted.<sup>185</sup>

Die Legitimität der Geschichte und die Legitimität der Literatur befinden sich jetzt auf dem Feld des Relativismus, den man als epistemologischen Skeptizismus bezeichnen kann. "The relativism with which I am usually charged is conceived by many theorists to imply the kind of nihilism which invites revolutionary activism of a particular irresponsible sort. In my view, relativism is the moral equivalent of epistemological scepticism; moreover, I conceive relativism to be the basis of social tolerance, not a license 'to do as you please.'"<sup>186</sup> Die Einführung des epistemologischen Skeptizismus als ein *moralisches Äquivalent* des Relativismus ist gerade der Punkt, an welchem Whites Reflexionen als nützlich für meine Überlegungen erscheinen: er ermöglicht zumindest eine Methode, die sowohl Literatur als auch Geschichte in eine kombinierte Perspektive zusammenführt, die ein neues Licht auf Phänomene des Holocausts und Gulags (die zwei historischen Ereignisse über deren Darstellung seit Mitte den achtziger Jahren mit unverminderter Intensität polemisiert wird) wirft.

Auch das Werk Michel Foucaults veränderte gründlich die Geisteswissenschaften. Seine Betrachtungen stellten die Legitimität etlicher historischer Schlüsselbegriffe (wie z.B. „Kontinuität“ oder „Dokument“) in Frage. Diese Infragestellung zeigt sich auch als entscheidend im Werk Danilo Kišs, der Foucault rezipierte. Sein polemisches Buch *Anatomiestunde* ist eine poetologische Rechtfertigung für den umstrittenen literarischen Umgang mit historischem Material in *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*. Insofern dient Foucaults These - laut welcher Flauberts Text „ein Werk, das sich über den ganzen Raum der existierenden Bücher erstreckt“<sup>187</sup> ist - Kiš als Legitimierung eines Erzählverfahrens, bei dem anscheinend disparate Elemente in einem einzigartigen Text kontaminiert werden.

Kiš wurde aber nicht nur durch Foucaults Forschungen im Bereich der Literaturwissenschaft beeinflusst. Auch seine Betrachtungen über die Geschichte spielten eine Rolle in der Entwicklung von Kišs Ideen über die enge Verbindung zwischen den zwei großen

---

<sup>185</sup> Hutcheon Linda, *The Politics of Postmodernism*, London und New York 1989, S. 64.

<sup>186</sup> White, Hayden, *The Content of the Form*, Baltimore und London, S. 227.

Totalitarismen des 20. Jahrhunderts. Dieser Einfluss ist besonders in seinen späten, in den Jahren 1975 - 1989 entstandenen Werken, spürbar. Dabei ist die Zerstörung der kausalen Notwendigkeit des kontinuierlichen Erzählens der historischen Ereignisse und ihre Einfügung in ein zirkuläres, diskontinuierliches Modell entscheidend. Diese Konzeption der Geschichte erklärend stellt Michael Roth Foucaults Theorie in den Kontext einer nietzscheanischen (genealogischen) Tradition, die er von der hegelschen (metaphysischen) unterscheidet. Er behauptet, dass für Foucault eine Suche nach der *sens historique*, und nicht nach der *sens de l'histoire*, am wichtigsten ist. "The search for the *sens de l'histoire* has been animated by a desire to give meaning and direction to the present by finding its development in the past. In the crucial sense this practice is always one of legitimation."<sup>188</sup> Für Foucault ist solch eine Legitimation metaphysisch. Er kehrt zu Nietzsche und seiner Genealogie zurück und findet dort die Spuren der Fiktionalität der Geschichte, die "instead of trying to weave together major events and world views into the master narrative of history, it focuses on the creation of discursive strategies for interacting with one's past and with others."<sup>189</sup> Die Geschichten aus den Sammlungen *Ein Grab für Boris Dawidowitsch* und *Enzyklopädie der Toten* zu lesen, heißt, sie in diesem foucaultschen Code zu lesen. Insbesondere die Idee der Zirkularität der Geschichte findet eine spektakuläre und prägnante Beglaubigung in den Parallelismen zwischen den Erzählungen *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und *Hunde und Bücher*.<sup>190</sup> Foucault beeinflusst hier das Werk von Kiš auf zweifache Weise: Einerseits durch seine Idee des Buches als wahrer Raum des Imaginären, der sich "erstreckt [...] zwischen den Zeichen, von Buch zu Buch, im Zwischenraum des nochmals Gesagten und der Kommentare; Es entsteht und bildet sich im Zwischen-den-Texten."<sup>191</sup> Andererseits sind es die Affinitäten zwischen Foucaults Ideen zur Geschichte und die Darstellung der historischen Ereignisse als einer zirkulären Bewegung in Kišs Werk. Offensichtlich erkannte Kiš, dass die diskontinuierliche und kontingente Natur des Geschehens im 20. Jahrhundert nur in einer Koalition des literarischen Diskurses mit der foucaultschen Version der Geschichtsforschung darzustellen wäre. Nur dadurch ergibt sich die Möglichkeit die oben genannte Krise der Repräsentation zu bewältigen, die auch einer dezidierten Trennung der Wirklichkeit von der Fiktion zu verdanken ist.<sup>192</sup> Kiš erkennt diese Trennungslinie nicht an, vielmehr überschreitet

---

<sup>187</sup> Foucault, Michel, *Schriften zur Literatur*, übersetzt von Hans-Dieter Gondeck und Hermann Kocyba, Frankfurt/M 2003, S. 123

<sup>188</sup> Roth, Michael, *The Ironist's Cage. Memory, Trauma, and the Construction of History*, New York 1995, S. 76

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> S.u.

<sup>191</sup> Foucault, a.a.O. S. 122.

<sup>192</sup> Ein überzeugender Versuch Folgen dieser Trennung zu überwinden stellt Wolfgang Iser's *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (Frankfurt/M, 1993) dar.

er sie und relativiert und zersprengt die „große geschichtliche Erzählung“ durch Einführen der „Mikrogeschichten“, die die Instabilität ihrer Grenze präsent machen. Solch eine Geschichte ist eben diejenige, in historiographischen Quellen erhaltene aber nie verwertete, die über den Juden aus Toulouse, Baruh David Neuman, berichtet. Erst die in Kišs Erzählung dargestellte Version ermöglicht dem Leser, die verborgene Ähnlichkeiten zwischen ihm und seinem fiktionalen Doppelgänger, Boris Davidovič Novski, zu entdecken und zu thematisieren. Nur durch diese Operation der Fiktionalisierung der Geschichte ist es möglich, eine Verbindung zwischen den mittelalterlichen Pogromen und stalinistischen Säuberungen herzustellen.

White und Foucault sind zwei Wissenschaftler, die den Wahrheitsgehalt der großen historischen Erzählung neu definierten. Ihre Ansätze ermöglichten aber auch das Vordringen anderer Diskurse in das durch die Krise der Repräsentation gekennzeichnete Erkenntnisfeld. Der wichtigste dieser Diskurse ist der psychoanalytische. Seine „Zulassung“ im Prozess der Deutung der Vergangenheit ist dadurch zu erklären, dass sich manche Begrifflichkeiten aus der Psychoanalyse, obwohl von der Historiographie verworfen, als unabdingbar für die geänderte Perspektive erwiesen, die nach den verheerenden Ereignissen vor und während des Zweiten Weltkrieges notwendig geworden ist. Ein solcher Schlüsselbegriff ist der des Traumas.

In Kišs Roman *Sanduhr* lassen sich klare Parallelen zur Interpretation des Traumabegriffs im Werk von Cathy Caruth feststellen. Caruth bestimmt das Trauma als die Verkörperung der Stimme des Anderen. “[It] is not locatable in the simple violent or original event in an individuals past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely *not known* in the first instance – returns to haunt the survivor later on.”<sup>193</sup> Das Undarstellbare literarisch darzustellen wäre dann Mithilfe einen strukturellen Replikats,<sup>194</sup> der im literarischen Text die Strukturen des Traumatischen nicht beschrieben sondern imitiert hätte, möglich. In diesem Sinne ist eine erzählte Geschichte im Grunde genommen eine “story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.”<sup>195</sup> Kišs Behandlung des Traumas fügt sich in diese theoretischen Ansätze ein. Das belegt eine Verwandtschaft zwischen jenen Ideen, die sich in der europäischen Kultur der 60-er Jahre beim gemeinsamen Versuch, zwei totalitäre Systeme zu verstehen und ihre Folgen zu erklären, herauskristallisierten.

---

<sup>193</sup> Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore und London 1996, S. 4.

<sup>194</sup> Diese Formel wird m.E. in der Literaturwissenschaft von Sara Suleri eingeführt. Das Reisebuch *An Area of Darkness* von V.S. Naipaul beschreibend, konstatiert sie: „It (the narrative) consist of a montage of anecdotes that begs luxury of a metonymic accertion; its structure insist that no one anecdote can assert significance over another. In the process of such a telling, *An Area of Darkness structurally replicates* the crowds of Bombay...“ Suleri, Sara, *The Rhetoric of English India*, Chicago und London 1992. S. 161 (Hervorhebung von mir).

### 3. Quelle der individuellen Identität: *Dachkammer*

Kiš veröffentlichte seine ersten Gedichte Mitte der 50-er Jahre, sein erster Roman, *Dachkammer*, wurde 1960 fertig gestellt und 1962, in einem Band mit dem zweiten, *Psalm 44*, gedruckt. Kiš betonte immer wieder, dass diese zwei Romane sowohl in der Themenwahl als auch im Erzählverfahren als paradigmatisch angesehen werden müssen: thematisch behandelt der erste Text jene zwei großen Totalitarismen des 20. Jh., unter Rückgriff auf dokumentarisches Material, der andere Text arbeitet mit intertextuellen Verfahren. Die Literaturwissenschaftler zeigten sich wie immer beeindruckt von seinen prägnant formulierten programmatischen Selbstinterpretationen und gaben sich damit zufrieden, sie zu wiederholen, ohne sie kritisch zu überprüfen. Es muß aber bedacht werden, dass Kiš diese Interpretationen in einem geänderten Kontext (nämlich demjenigen um die literarische Affäre) verfaßte und sich nur auf eine Dimension seiner Romane, diejenige der Intertextualität, beschränkte. Sie dienten ihm dann quasi als Alibi oder Beglaubigung für seine späteren literarischen Verfahren. Was allerdings durch unkritische und einseitige Übernahme dieser Interpretationen vernachlässigt wurde und unberücksichtigt blieb, ist die Tatsache, dass diese zwei Romane deutlich die Tendenz Kišs zeigen, sich mit der Problematik der individuellen und der kollektiven Identität auseinander zu setzen.

Als literarisches Paradigma für die Konstruktion der individuellen Identität läßt sich unschwer der Erziehungsroman ermitteln. Durch Ironisierung und Parodieren dieser paradigmatischen Struktur läßt *Dachkammer* ahnen, inwiefern sich der Prozess des Heranreifens des Individuums in seiner Zeit, die man bedingt als postmodernistisch bezeichnen kann, von jenem modernistischen, wie etwa in Joyces *Portrait of an Artist as a Young Man* und Manns *Zauberberg*, unterscheidet. Sein Text stellt dabei - wenn auch nur in Andeutungen - bezüglich der Genese des Individuums gewisse Grundannahmen (wie z.B. jene für die Identitätstheorie Eriksons<sup>196</sup> so wichtige der Kontinuität) in Frage. Auffällig ist auch eine zweifache Bedeutung des Textes: einerseits beschreibt Kiš autobiographisch seine eigenen Erfahrungen auf dem Wege zum künstlerischen Dasein; andererseits (anders als es die zeitgenössische jugoslawische Literaturkritik deutete) überschreitet der Text diese autobiographische Dimension und öffnet eine neue Perspektive, die nach der Rolle des Individuums in der Gesellschaft und nach Möglichkeiten für die Profilierung der Identität in einer autoritären Gemeinschaft fragt. Gleichzeitig wird diese Identität durch Rebellion gegen

---

<sup>195</sup> Caruth, ebd.

die Autorität der Gemeinschaft definiert, durch die Ablehnung ihrer Werte, die für den jungen Künstler nur unter ironischen Vorzeichen zu betrachten sind. Eine gewisse Pathetik birgt der Roman in sich, weil der Künstler zum Misserfolg in seinem Kampf gegen die Konventionen verurteilt zu sein scheint. Eine autobiographische Lektüre würde aber hier in die falsche Richtung führen: Kiš weitere künstlerische Entwicklung ist vielmehr Beweis, dass es auch andere, erfolgreichere Methoden der Ablehnung unerwünschter Konventionen gibt.

Diese Ablehnung zeigt sich am deutlichsten in der Konstruktion des Erzähltextes. Kiš bedient sich ausgiebig intertextueller Verfahren. Von besonderer Bedeutung erweisen sich die Intertexte, die sich mit dem Thema der Aneignung der Identität befassen (wie der *Zauberberg*), aber auch diejenigen, die, wie die Gedichte von Tin Ujević, die Problematik der Boheme aufgreifen.<sup>197</sup> Das poetische Verfahren der Intertextualität, das in *Dachkammer* nur angedeutet ist, wird Kiš dann in *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* weiter ausbauen und perfektionieren.

#### 4. Spuren der kollektiven Identität: *Psalm 44*

Auch bei der Lektüre des zweiten Romans *Psalm 44* hat die Kritik überwiegend auf den Interpretationschlüssel zurückgegriffen, den Kiš selbst durch seine Äußerungen vorgibt: einerseits las man den Text als ein Werk, das die Technik aus *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* antizipierte, indem Dokumente als Quellen des fiktionalen Textes eingesetzt werden (wodurch Psalm 44 sich konsequent in das Gesamtopus einfügt) andererseits bewertete man den Roman als ein technisch misslungenes Prosastück.<sup>198</sup> Diese durch die Aussagen des Autors gelenkte Lektüre übersieht, dass das Erzählverfahren in *Psalm 44* zwar tatsächlich als konservativ zu bezeichnen ist, dass aber der Roman seine große Bedeutung für spätere Texte eben durch die Thematik und nicht durch den erzähltechnischen Einsatz von Dokumenten gewinnt. Thematisch widmet sich der Text dem Kollektiv und zeigt dabei jene Methoden, die ein Individuum nutzt, um sich unter Aufgabe eines Teils der eigenen Identität

---

<sup>196</sup> Vgl. Erikson, Erik, *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, übersetzt von Käte Hügel. Frankfurt/M 1973.

<sup>197</sup> In der jugoslawischen Literatur der 60-er Jahren nimmt die Bearbeitung der Problematik der künstlerischen Boheme eine sehr wichtige Stelle ein. Im Phänomen der Boheme drückt sich eine zweifache Zurückweisung aus: sowohl von der Poetik des sozialistischen Realismus, der sein verborgenes Dasein in der sog. ländlichen Prosa führte, als auch von der Poetik der Avantgarde, die in Jugoslawien eine herausragende Position einnahm. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Boheme als Fluchtpunkt, dessen arkadischen Züge gleichzeitig aber parodiert wurden. Beispiele für solch ein Verfahren sind, neben Kiš, auch bei Mirko Kovač, in der serbischen, und Antun Šoljan und Ivan Slamnig, in der kroatischen Literatur zu finden.

<sup>198</sup> Die unkritische Übernahme Kiš Urteils lassen sich in allen drei monographischen Studien zu seinem Werk, Petar Pijanovićs *Proza Danila Kiša* (Pristina 1992), Jovan Delićs *Kroz prozu Danila Kiša* (Belgrad 1997) und Mihajlo Pantićs *Danilo Kiš* (Novi Sad 1998) finden, wobei Pijanović und Delić eher die erste These Kišs elaborieren während Pantić seiner zweiten folgt.

in eine größere Gruppe einzuordnen, die ihrerseits dann wiederum durch eine kollektive Identität determiniert wird. Dabei stellt der Text verschiedene Fragen: Wie reagiert diese Gruppe auf historische Ereignisse, wie handelt sie in einer Extremsituation, in der ihre Existenz bedroht wird? Das zentrale Thema des Romans ist hier zugleich mit der Frage nach Vergessen und Erinnern verbunden; Dies sind zwei komplementäre, aber antipode anthropologische Kategorien, die in ihren verschiedenen Formen die Übertragung und das Bewahren der Identität prägen. Als wichtigster Begriff in diesem Kontext erscheint das kulturelle Gedächtnis und seine Rolle im Prozess des Einschlusses der Individuen in ein Ganzes. Die Individuen werden durch das Partizipieren an den akkumulierten und sedimentierten Schichten einer gemeinsamen Kultur zum Teil dieser Gemeinschaft. *Psalm 44* thematisiert dies am Fall des Judentums, das einerseits durch Blutsverwandtschaft definiert, andererseits aber zu einer Gemeinschaft von außen zusammengezwungen wird. Die jüdische Gemeinschaft wird hier durch eine feindliche Intervention determiniert, die die Individuen in die Kategorie des Anderen (Fremden) einordnet, sie aber auch in eine noch engere Bindung treibt. Der Text *Dachkammer* gewinnt Bedeutung durch das Einführen einer hier noch unreifen und unvollendeten Erzähltechnik, die dann aber die darauf folgenden Werke in zunehmender Perfektion dominierte. Der Roman *Psalm 44* gewinnt nun seinerseits dort seinen Stellenwert, wo der Text über die Massenvernichtungslager (konkret über Auschwitz) spricht und stellt dadurch eine entscheidende Vorbereitung für Kišs spätere literarische Auseinandersetzung mit dem Totalitarismus und seinen Folgen dar. Es mag durchaus stimmen, dass die ästhetische Organisation des Romans aufgrund seiner durchsichtigen Allegorie problematisch ist, doch das Einführen des Themas Holocaust muss sowohl für das Werk Kišs als auch für die jugoslawischen Literaturen überhaupt als eine höchst wichtige Innovation betrachtet werden.<sup>199</sup>

## 5. Reduzierte Phantastik

In Kišs Werk erscheint die Phantastik in ihren verschiedensten Prägungen. Von einer direkten, die in manchen Geschichten (z.B. *Der Spiegel des Unbekannten* aus *Enzyklopädie*

---

<sup>199</sup> Eine Anmerkung Kišs erscheint im Kontext der jugoslawischen Realität der 60-er Jahre als sehr folgenreich: „Damals, vor langer Zeit, als ich jenes Buch schrieb, und ich 25 Jahre alt war, schien es mir, dass der Moment gekommen ist, mich von gewissen Themen zu befreien, die mich bedrückten. Aber diese Themen stimmten überhaupt nicht mit dem überein, was in der jugoslawischen Literatur über den Krieg geschrieben wurde, und zwar nicht nur thematisch sondern auch stilistisch. Von dorthier stammt wahrscheinlich meine Abneigung, die ich hatte, wenn ich über dieses Buch redete, eine Abneigung, die ich gewissermaßen auch heute noch spüre. Ebenfalls denke ich, dass die Existenz eines latenten Widerstandes gegenüber jüdischer Thematik im Rahmen

der Toten) wie eine klassische Variante aus der Zeit der Romantik anmutet, über die borgeske *Enzyklopädie der Toten*, zu einer, die ich in der Analogie zur Begrifflichkeit von Michail Bachtin als reduzierte bezeichne. Über das Lachen sprechend, kommt Bachtin auf die folgende Formel: „Dem Phänomen des reduzierten Lachen kommt in der Weltliteratur recht erhebliche Bedeutung zu. Das reduzierte Lachen kommt nicht unmittelbar zum Ausdruck, ‚erklingt‘ sozusagen ‚nicht‘, aber seine Spur bleibt in der Struktur des Bildes und Wortes erhalten, ist in ihr erkennbar.“<sup>200</sup> Analog zu diesem bachtinschen Konstrukt läßt sich tatsächlich von einer Reduzierung der Phantastik bei Kiš reden. Unter diesem Begriff schließe ich eine Form der Phantastik ein, die im Text nicht direkt vorkommt, sondern in ihn erst durch eine Vermittlung von Außen eindringt – durch intertextuelle Elemente, die eine phantastische Tradition beleben, oder durch theoretische Termini, die eine rhetorische und poetische Diskussion über die verschiedenen Raster der Darstellung der Wirklichkeit prägen. Außerdem erscheinen in dieser Phantastik Figuren, die mit ihrer Versetzung aus dem Rahmen, die ihnen die Umgebung vorschrieb (wie Eduard Sam aus der *Familientrilogie*) eine für die Texte der phantastischen Literatur paradigmatischen Gestalt des Anderen hervorrufen.

Die Phantastik mit ihren Strategien der Darstellung des Undarstellbaren, Extremen, Außergewöhnlichen oder Wundersamen und ihrer Verwurzelung in der literarischen Tradition, ihrer ständigen Auseinandersetzung mit dem Realismus, der als vorgeschriebene Art der Darstellung der Wirklichkeit die Literaturen totalitärer Gesellschaften dominiert, erscheint als optimaler Hintergrund für Kišs Texte, die sich am Rand der Beziehungen zwischen Fiktion und Realität bewegen. Sie stellen immer wieder jene Teile der Kultur, deren Verortung in der Welt der Wirklichkeit an sich selbstverständlich war, in Frage. Zwei solcher kulturellen Produkte sind das Buch und das Dokument. In *Das Buch der Könige und Narren* (einer Fiktionalisierung der Geschichte der Entstehung und Verbreitung der berüchtigten *Protokolle der Weisen von Zion*) zeigt Kiš, wie ein reales Buch durch leichte kontextuelle Veränderungen zum Ort des Phantastischen avancieren kann, in dem eine „Leerstelle des Wissens“<sup>201</sup> zur Konstruktion der phantastischen Welt des absolut Bösen wird. Die Erzählung *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* ist einer kritischen Auseinandersetzung mit der doktrinären Auffassung des Dokuments als Schlüsselträger jener Chimäre gewidmet, die wir historische Wahrheit nennen.

---

der jugoslawischen Wirklichkeit mir in der Suche nach dem, was ich als meine eigene literarische Metapher bezeichnete, auf ihre Art und Weise geholfen hat.“ (Kiš, Danilo, *Život, literatura*. Sarajevo 1990, S. 138)

<sup>200</sup> Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, übers. von Adelheid Schramm, München 1971. S. 313.

<sup>201</sup> Cf. Lachmann, Renate, „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“, in M. Pehlivanos et al. (Hgg.) *Einführung in der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1995. S. 228f.



Die Phantastik wird für Kiš zum alternativen Diskurs, der die Grenze zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem verwischt und in dessen Möglichkeiten die Rede über das, was sich normaler sprachlicher Ausdrucksmittel entzieht, optimiert wird. Mit ihrer Hilfe kann man über totalitäre Systeme und ihre Ideologie in einer Art reden, die die Grenzen des Realismus des 19. Jahrhundert überschreitet. Diese Phantastik erbt die Tradition der romantischen Fiktion, aber sie modifiziert und übertrifft sie gleichzeitig.

Das Irreale, das der phantastische Texte favorisiert, stellt die Kategorie des (vereinbarungsgemäß) Realen auf die Probe, insofern das Reale als die Präsenz einer funktionierenden Kultur und als Repräsentation des axiologischen Modells interpretiert werden kann, das deren Mechanismen kontrolliert, bewirkt die Einführung des Anderen, Kulturabgewandten und damit Abwesenden eine Verschiebung der Kategorien von Präsenz und Repräsentation.<sup>202</sup>

Die Themen, die sich hermetisch gegenüber den realistischen Repräsentationstechniken abschließen, gewinnen hier neue Möglichkeiten der Entwicklung, Realisierung und kulturellen Aneignung. Tod, Ekel, Zerstörung des menschlichen Körpers multiplizieren sich in der neuen Dimension, sie öffnen sich für polyperspektive Räume, in denen sie sich in semantische Einheiten zerlegen, die sie aufs Neue definieren und in bis dahin unvorstellbare Zusammenhänge eingliedern.

Das Phantastische erscheint nicht nur als eine quasi häretische Version des (oder eines) Realitätsbegriffs, sondern auch der Fiktion selbst. Es unterwirft sich nämlich nicht den Regeln, die der fiktionale Diskurs, den eine Kultur toleriert, zugrunde legt, es überschreitet die Erfordernisse der mimetischen Grammatik (das Andere, so scheint es, entzieht sich als Gegenstand mimetischer Bemühungen), es entstellt die Kategorien von Zeit, Raum (so entsteht der phantastische Chronotop) und Kausalität.<sup>203</sup>

Kišs Phantastik erfüllt die Voraussetzungen für diese Verzerrung der fundamentalen Begriffe der westlichen Zivilisation. Die Kausalität transformiert sich bei ihm in der Para-Kausalität, die Zeit wird relativiert und geändert, sie erleidet eine Distorsion und wird dadurch zyklisiert, die Komponenten ihrer Linearität werden abgeschafft und in eine zyklische Bewegung übersetzt, die sich an einem diskontinuierlichen Weg des historischen Geschehens ereignet. Der Raum wird zum Platz des irrealen Zusammenpralls zwischen Wirklichkeit und ihrem Gegenteil, die man als Nicht-Wirklichkeit, Pseudo-Wirklichkeit oder Para-Wirklichkeit bezeichnen kann. In diesem Raum manifestiert sich ein epistemologischer Bruch, der eine bis dahin ungeahnte Phantasmagorie des Bösen in das imaginäre Gewebe einer Kultur eingepägt hat. Die Phantastik bricht die Paradigmen, die früher in den Prinzipien der künstlerischen Gestaltung eingeschrieben waren und entwirft neue Parameter, in denen die Konturen dessen sichtbar werden, was Realismus im Rahmen seiner ästhetischen und poetischen Postulate nicht fähig war zu konfigurieren. Dadurch befriedigt sie die gesteigerte

---

<sup>202</sup> Lachmann, Renate, *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik fantastischer Texte*. Frankfurt/M 2002, S. 10.

<sup>203</sup> Ebd.

Rezeptionsempfindlichkeit des Publikums. Kiš bedient sich des reformatorischen Potentials der Phantastik und passt sie den Bedürfnissen seines Materials an.

In diesem Sinne erscheint die sog. Neophantastik – mit ihrem wichtigsten Vertreter Jorge Luis Borges – für Kiš als die geeignetste Verwendung dieses Genres. Gleichzeitig verbirgt er seine polemische Absicht gegenüber Borges nicht. Der polemische Duktus wird gegen einen gewissen Amoralismus gerichtet, den er in seinen Erzählungen entdeckt. Seiner Meinung nach ist dieser Mangel an Ethischem unvereinbar mit einer engagierten Position des Schriftstellers in der Gesellschaft, die sich in seiner Rolle des Kommentators der gesellschaftlichen Formen und Kritiker ihrer Aberrationen erfüllt. *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* ist als „Gegenbuch“ zu Borges’ *Historia general de infamia* konstruiert und bezieht sich insbesondere auf die Banalität der Beispiele des Bösen, die der Argentinier aufgeführt hat.<sup>204</sup> Als Gegengewicht zu dieser Banalität wird die phantastische Welt Sibiriens gezeichnet, in der die Kriterien der Moral und der menschlichen Würde verwischt werden. Seine polemische Herausforderung an Borges findet auf der thematischen Ebene statt, aber gleichzeitig folgt Kiš auf der formalen Ebene dem Modell, das Borges entwickelte.

Kiš eignet sich den historiographischen Diskurs für seine Zwecke an und benutzt ihn für die Konstruktion seiner Poetik, deren Zielpunkt die Annäherung an die metaphysischen Themen ist, die im Zentrum seines literarischen Interesses liegen. Der Tod befindet sich in diesem Diskurs in einer invarianten Beziehung zum Leben: er wird in einer unendlichen Wiederholung der Szenen des Sterbens metonymisiert. Die Phantastik erscheint als Maßstab für das Erreichen der Wahrheit über die Wirklichkeit, und zwar aufgrund der Zerstörung und der erneuten Konfiguration des Wirklichkeitsparameters die sie charakterisiert. *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und *Enzyklopädie der Toten*, die auf den ersten Blick zwei völlig gegensätzliche Pole einer Relation zur Wirklichkeit einnehmen, schmelzen in eine neue Einheit zusammen, deren Ziel es ist, ihre Entstellungen, die zu moralischem Zerfall führen, auf eine eindrucksvolle Weise zu beschreiben. Daraus entspringt eine Kritik an der totalitären Metaphysik des Todes, die den Leiden keinen Sinn und keinen Wert zu geben vorsieht. Der Tod wird als ein finales Ereignis dargestellt, hinter dem nichts mehr übrig bleibt, obwohl er manchmal als edel und sinnvoll erscheint (wie z.B. in der Geschichte *Ruhmreich ist es für das Vaterland zu sterben* aus der *Enzyklopädie der Toten*).

---

<sup>204</sup> Vgl. Danilo Kiš, *Čas anatomije*, S. 55f, Beograd 1978.

## 6. *Sanduhr* – Roman über das Trauma des Holocausts

Das wichtigste Werk Kišs, der Roman *Sanduhr*, der letzte Teil der *Familientrilogie*, wird auch von der Metaphysik geprägt, die das Bild des Todes zum Mittelpunkt hat. Der Tod des Individuums fügt sich hier in den tragischen Massenmord an den Juden ein. Eine Person steht hier als Symbol für das kollektive Sterben, aber verfällt nicht in eine plakative Allegorie, sondern behält die Eigenschaften, die ihr ihre individuelle Identität verleihen. Im Unterschied zu den ersten zwei Teilen, den Romanen *Garten*, *Asche* und der Erzählammlung *Frühe Leiden*, die immer noch gegen das modernistische Erbe kämpften, um sich dem direkten Einfluss von Marcel Proust<sup>205</sup> oder Bruno Schulz zu entziehen, wird *Sanduhr* selbstbewußt als ein durch die neue und erneuernde Poetik, die es auch selbst schafft, bestimmt. In *Psalm 44* wird direkt vom Holocaust gesprochen. Kiš selbst betrachtete dieses Verfahren kritisch und vermied es in den späteren Roman. Für ihn ist das direkte Ansprechen eines solchen Themas ein Standardfehler zahlreicher Texte, weil sie, ihr Erzählmaterial unkontrolliert zum Vorschein bringend, nicht der Naivität und dem Pathos entgehen können.<sup>206</sup> Um diese mangelhafte und nicht zufriedenstellende Darstellungsweise zu vermeiden, entwickelte er Strategien des Verschweigens und Verbergens. Ihr Ziel ist es, über die Ereignisse, die in die Kategorie des Undarstellbaren, *ineffabile*, gehören, zu reden, ohne sie direkt auszusprechen. Solche Strategien des Verbergens betreffen nun vor allem die thematische Ebene des Textes: Es ist wichtig, das, wovon der Text selbst handelt, zu verschleiern, d.h. das benutzte Material unsichtbar zu machen.

Diese Technik verlangt die optimale Aufmerksamkeit der Leser und die sorgfältige Bearbeitung durch den Schriftsteller. Um sie zu vervollkommen – und hinter ihr verbirgt sich nach Geoffrey Hartman das Wesen der postmodernistischen Redens über den Holocaust – benutzt Danilo Kiš vor allem rein narrative Verfahren. Die Textgestaltung wird durch o.g. strukturelle Replikate determiniert. Der wichtigste dieser Replikaten ist die regelmäßige Wiederholung und das Wechselspiel performativer und konstativer Abschnitte des Romans. Durch diese Wiederholungen imitiert Kiš auf der Gestaltungsebene die psychologische Wirkung des Traumas, das sich gerade durch ein repetitives Moment in seiner Symptomatik

---

<sup>205</sup> Über Beziehungen zwischen Kiš und Proust vgl. Mladen Šukalo, *Ljubičasti oreol Danila Kiša* (Die violette Aureole Danilo Kišs, 1999), der detailliert über die thematische und formale Verbundenheit dieser zwei Autoren schreibt. Dabei ist der Teil, der die Relationen zwischen *A la recherche du temps perdu* und *Psalm 44* herzustellen versucht, weniger überzeugend als derjenige, der die *Familientrilogie* in den Kontext der Rezeption des Werks Prousts stellt.

<sup>206</sup> Während solche Verfahren in der Dokumentar- oder Memoirenliteratur erlaubt, bzw. sogar wünschenswert sind, muss die Fiktion diese meiden. Eine allzu direkte und drastische Benutzung der Szenen, deren Ziel es ist,

auszeichnet: das verursachende Ereignis wiederholt sich zwanghaft im Bewusstsein des Opfers im Text, sei es im Traum oder im Wachzustand. In *Sanduhr* werden diese Ereignisse verschwiegen oder marginalisiert, d.h. es bleibt unerwähnt, dass der Held von ihnen traumatisiert wurde. Gleichzeitig aber inkorporiert Kiš jene Ereignisse durch sein mimetisches Verfahren in die spezifischen Wiederholungsstrukturen und betrachtet sie aus vielfältigen Erzählperspektiven. Dadurch multiplizieren sie sich und werden zum Abbild des Traumas, das sich zwar dem reinen thematischen Referenzcode entzieht nun aber dennoch im Erzähltext selbst verortet ist.

Eine ähnliche Funktion übernimmt die symmetrische Aufteilung der Kapitel. *Sanduhr* besteht aus vier sich regelmäßig abwechselnden Abschnitten: *Reisebilder*, *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, *Ermittlungsverfahren* und *Zeugen Vernehmung*. Während sich die ersten Abschnitte durch extreme Stasis und Techniken der erzählerischen Retardation auszeichnen, sind die anderen nach dem Prinzip des reinen Dialogs konstruiert. Sie entwickeln einen zugespitzten dynamischen Erzählrhythmus, der die erzählten Ereignisse mit der Zeit des Erzählens gleichsetzt. Wenn man von der klassischen strukturalistischen Narratologie Abstand nimmt und deren Argumentation durch jene neueren Theorien des Erzählens, die Austins Theorie der *speech acts* berücksichtigen, erweitert, kann man diese Teile des Romans als konstativ bzw. performativ bezeichnen. Durch diese Abgrenzung wird die strukturalistische Unterscheidung zwischen Geschichte und Diskurs teilweise außer Kraft gesetzt. In geänderter Konstellation übernehmen die Konstative die Stelle der erzählerischen Aneinanderreihung der Ereignisse während die Performative als Ort ihrer künstlerischen Gestaltung erscheinen. Dadurch entsteht ein „Zwischenstand“, der zwischen Performativ und Konstativ gesetzt wird. Im „Zwischenstand“ befindet sich das Subjekt in der Lage dessen, der aussagt, aber gleichzeitig eine Handlung durchführt. Dadurch ist er im unsicheren Raum einer gespaltenen Persönlichkeit positioniert, was ihm gerade deshalb ermöglicht, „beide Seiten“ zu durchschauen und sich den Topos der Undarstellbarkeit anzueignen. Erzähltechniken, die Kiš in *Sanduhr* entwickelt, zielen auf diese Aneignung ab. Ihm ist es gelungen, durch die Abschaffung des mimetischen Prinzips, die Unrepräsentierbarkeit des Holocaust zu überwinden und die Grenzen des Neuen im literarischen Bereich abzustecken, dessen Raum G. Hartmann folgendermaßen beschreibt: „Unsere Kultur muß über den Holocaust hinaus schauen. Doch das kann sie nur, wenn sie sich des Rituals ebenso bedient wie des Realismus. In ferner Zukunft werden wir den erfolgreichsten Umbildungen genauso gegenüberstehen wie

---

Greuel oder Ekel beim Leser hervorzurufen, führt letztendlich zu einem Gefühl des Überdresses, das die Aufmerksamkeit stört und den positiven Aspekt des Elements des Unglaubens vernichtet.

bestimmten traditionellen Inszenierungen: es wird Feierlichkeiten, Gebete, Popsongs sogar Verse ohne einem öffentlichen Bezug zu der Tragödie geben. Wir brauchen Formen der Darstellung, die nicht unter ihrer Realitätslast zusammenbrechen, die mehr als nur Bilder von Opfern vermitteln.“<sup>207</sup> Kišs *Sanduhr* ist zweifelsohne solch ein Roman.

## **7. Gulag und Goli Otok – der stalinistische Totalitarismus in *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und *Das Nackte Leben***

Zur Bearbeitung der stalinistischen Variante des Totalitarismus benötigte Kiš ein modifiziertes Verfahren. Anders als im Holocaustroman *Sanduhr*, beziehen sich die Erzählsammlung *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* und der Film *Das nackte Leben* unmittelbar auf die komplexe Problematik der stalinistischen Vernichtungslager.<sup>208</sup> Doch hinter dieser Unmittelbarkeit versteckt sich die postmodernistische Relativierung historischer Wahrheitsansprüche. Die Orientierung am Dokument, die *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch* aufweist, zeigt einerseits Faszination an der Aussagekraft von Dokumenten. Andererseits ist es gleichzeitig eine Infragestellung von Dokumenten, ihrer Nichthinterfragbarkeit oder Monumentalität. (Foucault) Das Dokument ist ein Gegenstand, dessen Autorität verletzt werden kann. Kišs postmodernistische Poetik bietet ihm die Strategien an, mit welchen er diesen Prozess der Destruktion eines Dokuments vorantrieben kann. Er bedient sich der Memoiren als Rohmaterial, um aus ihnen die Fabula zu konstruieren, aber in ihrer Gestaltung als Sujet ändert er sie bis zur Unkenntlichkeit; In einem umgekehrten Prozess überschreibt er, wie Borges, die authentischen Gerichtsprotokolle aus dem Mittelalter, stellt sie in geänderte Zusammenhänge und erreicht damit Verfremdungseffekte: Diejenigen, die als Verbrecher dargestellt wurden, werden durch die Eingliederung in eine neue Erzählstruktur zu tatsächlichen Opfern des Verbrechens, wie die Erzählung *Hunde und Bücher* zeigt. Für Kiš fungieren die Dokumente, die man als „wissenschaftlich“ bezeichnet, als Orte, an denen er durch Modifizierung und Umformung seine Variante des Dargestellten oder Interpretierten einschreibt. Falls die vorhandenen, offiziellen und verifizierbaren Materialien für seine Zwecke nicht ausreichend sind, denkt er sich neue aus, deren Ziel eine Beglaubigung seiner Ideen über die Wirklichkeit ist. Wissenschaftliche Texte, die in der Geschichte *Der magische Kreislauf der Karten* zitiert

---

<sup>207</sup> Hartman, Geoffrey, *Der längste Schatten. Erinnern und vergessen nach dem Holocaust*, Berlin 1999, S. 46.

<sup>208</sup> Als Folge dieser Unmittelbarkeit entstand dann auch die Affäre um *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*. Die Affäre leistete ihren entscheidenden Beitrag im Prozess der Freilegung der verborgenen Schichten eines totalitären Bewusstseins, das verdeckt die jugoslawische politische Szene beherrschte, trotz aller Zeichen, die auf eine Liberalisierung hindeuteten.

sind, sprengen den Rahmen des Erzählens und projizieren einen Referenzcode, dessen Funktion es ist, dem profanen Thema des Kartenspiels in den sibirischen Konzentrationslagern eine allegorische Bedeutung zu geben. In einem umgekehrten Verfahren erniedrigen *Die mechanischen Löwen* die metaphysische Schönheit der sakralen Gebäude durch ihre Einschreibung in den atheistischen Alltag der Sowjetunion. Die eklektische Verflechtung von verschiedenen Diskursen stellt ein Erzählverfahren dar, in dem der Erzähltext prägnant zusammengefasst wird. Wissenschaft, Geschichte und Metaphysik sind im Prozess der künstlerischen Darstellung des stalinistischen Totalitarismus vereint.

Der Dokumentarfilm *Das nackte Leben* thematisiert eine letzte Leerstelle in Kišs tiefgreifender Erforschung des Totalitarismus – die jugoslawischen Konzentrationslager, die in der Folge der Abrechnung mit dem stalinistischen Feind nach der abgelehnten Resolution des Informbüros 1948 entstanden sind. Die Mittel, die er benutzt, um über diesen Aspekt der kommunistischen Vergangenheit Jugoslawiens zu berichten, sind wieder jene, die in der Geschichtswissenschaft keinen guten Ruf haben: in erster Linie die Befragung der Zeugen. Die Zeugen können als eine Quelle des historischen Diskurses dienen, aber ihre Aussagen müssen sorgfältig kontrolliert werden. „Ungefilterte“ Zeugnisse sind für die wissenschaftliche Rekonstruktion der historischen Wahrheit ohne Bedeutung. Ein Zeugnis kann erst nach mehrfacher Verifizierung als verwendbar bezeichnet werden. Zudem ist auch ein Übereinstimmen mit Aussagen anderer Zeugen nötig. Aber, wie die Forschungen von Lawrence Langer, Shoshana Felman, Dori Laub oder Geoffrey Hartmann überzeugend beweisen: ein Zeugnis der Überlebenden des Holocaust trägt eine Aussagekraft in sich, die jenseits angeblicher Inkonsistenzen wirkt. Der erste, der diese Kraft für den Diskurs des Films erkannte war Claude Lanzman. In seinem opus magnum *Shoah* benutzte Lanzman die Aussagen der Zeugen fast ohne Kommentar, wodurch ein Werk entstanden ist, das auch durch Schweigen, Gesten oder Mimik seiner „Helden“ über den Holocaust spricht. Als Schwachstelle des Films wird oft ein gewisser Missionarismus Lanzmans konstatiert.<sup>209</sup>

In seinem Film *Das nackte Leben*, der über die jugoslawische Variante des sowjetischen Gulag spricht, vermeidet Kiš dieser Fehler von Lanzman. Im Unterschied zu ihm stellt Kiš keine These auf, die seine Befragung der Zeugen beeinflussen kann.<sup>210</sup> Für seinen Film hat er zwei Frauen gefunden, die Insassen der Lager Goli Otok und Sveti Grgur waren. Ihre Geschichten über die Umstände ihrer Verhaftung und anschließenden

---

<sup>209</sup> Vgl. die Kritik in Dominick LaCapras *History and Memory after Auschwitz*.

<sup>210</sup> Vielleicht mit Ausnahme der Fragen, die versuchen, die Existenz des Antisemitismus noch im Königreich Jugoslawien, unabhängig von der Erscheinung des Nationalsozialismus, aufzudecken.

Internierung sind durch Parallelen zum nationalsozialistischen Lagersystem geprägt: in den Berichten der Frauen erkennt man in zwei Figuren die Muselmänner wieder, die man zuvor nur aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern kannte. Nach Giorgio Agamben ist der Muselmann ein paradoxer Zeuge, der von der Unmöglichkeit des Zeugnisses zeugt, ein extremer Fall der Tilgung der individuellen Identität zu einem Zustand der physischen und psychologischen Ohnmacht:

The *Muselmann* is the absolutely unwitnessable, invisible ark of biopower. Invisible because empty, because the *Muselmann* is nothing other than the *volklose Raum*, the space empty of people at the center of the camp that, in separating all life from itself, marks the point in which the citizen passes into the *Staatsangehörige* of non-Aryan descent, the non-Aryan into the Jew, the Jew into the deportee and, finally, the deported Jew beyond himself into the *Muselmann*, that is, into a bare, unassignable and unwitnessable life.<sup>211</sup>

Der Film zeigt deutlich, dass die jugoslawische kommunistische Partei im Kampf gegen den vermeintlichen stalinistischen Gegner sich stalinistischer Methoden bediente. Vor allem zeigt der Film auch eine verborgene und verschwiegene Wahrheit: Dass der Gegner, auf dessen Eliminierung die Partei abzielte, keineswegs nur stalinistisch war. Viele der Menschen, die durch die Leiden eines Konzentrationslagers gingen, oder ihr Leben dort ließen, waren keine Stalinisten, deren Ziel es war, Jugoslawien auf den „richtigen kommunistischen Weg“ zurückzubringen. Sie waren einfach Andersdenkende, was schon ein ausreichender Grund für ihre Vernichtung war. Der Film *Das nackte Leben* spricht über diese Menschen und ihre Schicksale.

Damit schließt Kiš den Kreis, in dem sich Nationalsozialismus und Stalinismus zu einer unzertrennlichen Einheit fügen. Angesichts der Ähnlichkeiten dieser beiden totalitären Systeme erscheinen ihre Unterschiede als marginal. Kiš wusste dies durch den raffinierten und souveränen Einsatz der Sprache verschiedener Medien zu zeigen. Darum ist seine künstlerische Bearbeitung der Totalitarismen des 20. Jahrhunderts eine der wichtigsten, die jemals geschaffen wurden.

---

<sup>211</sup> Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*. New York 1999. S. 156f.