

Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet

ALEKSANDAR B. KOSTIĆ

**FIGURE PREOBRAŽAJA U KNJIŽEVNOM
DELU DANILA KIŠA I PRIMA LEVIJA
(OD KNJIŽEVNE POETIKE DO KULTURNE
ANTROPOLOGIJE)**

Doktorska disertacija

Beograd, 2016.

University of Belgrade
Faculty of Philology

ALEKSANDAR B. KOSTIĆ

**THE TROPES OF TRANSFORMATION IN
LITTERARY WORKS OF DANILO KIŠ AND
PRIMO LEVI (FROM THE POETICS TO
CULTURAL ANTHROPOLOGY)**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Университет в Белграде
Факультет филологии

АЛЕКСАНДАР Б. КОСТИЧ

**ФИГУРЫ ТРАНСФОРМАЦИИ В
ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ
ДАНИЛО КИША И ПРИМО ЛЕВИ (ОТ
ПОЭТИКИ ДО КУЛЬТУРНОЙ
АНТРОПОЛОГИИ)**

Докторская диссертация

Белград, 2016 г.

Mentor:

Prof. dr Aleksandar Jerkov

vanredni profesor

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

Datum odbrane:

Figure preobražaja u književnom delu Danila Kiša i Prima Levija (Od književne poetike do kulturne antropologije)

Rezime

Osnovni predmet proučavanja u ovom radu vezan je za pitanja estetske vrednosti i idejnih dometa postupaka transformacije jezičkog materijala, formula izražavanja, pripovedačkih struktura, sadržinske građe i filozofskih pojmova u proznom opusu Danila Kiša (1935–1989) i Prima Levija (1919–1987). Rad pruža saznanja o različitim strukturnim planovima teksta Kišovih i Levijevih dela, i odgovarajućem značenjskom učinku i poetičkoj funkciji nabrojanih postupaka oblikovanja, objedinjenih u istraživanju pod nazivom „figure preobražaja“.

U uvodnom delu govorili smo o tematsko-sadržinskim i poetičko-formalnim obeležjima stvaralaštva ovih pisaca i brojnim sličnostima koji ih povezuju i otvaraju prostor za njihovo proučavanje u komparativnoj perspektivi. Drugo poglavlje koncipirano je kao kratak književnoteorijski osvrt na pojmove iz naslovnog izraza i njihovu metodološku vrednost u kritičkim vrednovanjima i proučavanjima konkretnih literarnih ostvarenja iz različitih epoha.

Treći i četvrti deo rada usredsređeni su na Kišove i Levijeve transformacije autobiografskog materijala i dokumentarne građe, i samorazotkrivajuće postupke pisanja na granici svedočanstva i fikcije u *Peščaniku* i *Grobnici za Borisa Davidoviča*, odnosno romanu *Zvezdasti ključ*. Peti i šesti odeljak bave se pitanjima receptivno-narativne svesti autora prema sadržinskim jedinicama i formalnim rešenjima sopstvenih dela, postupcima njihove stvaralačke rekontekstualizacije i intertekstualnim varijacijama izabranih žanrovskih modela i prikazivačkih obrazaca iz književne tradicije.

Nabrojani postupci oblikovanja i uočeni strukturni elementi teksta koji upotpunjuju sliku o Kišu i Leviju kao srodnim piscima, naznačenu u uvodnom poglavlju, pružili su osnovu za ispitivanje antropoloških značenja njihovih dela, u kojima motiv preobražaja,

topos izokrenutog sveta i postupci ukrštanja kontrastnih predstava igraju važnu ulogu. U posljednjem poglavlju, nakon podsećanja na osnovne tipove i istorijat vezâ između antropologije i književne misli, i objašnjenja Van Genepove teorije ritualâ prelaza i Tarnerove razrade koncepta liminalnosti, objašnjavali smo Kišovu arheološku poetiku romana *Peščanik* i Levijevu etnografsku naraciju u pripovetci „Argon“.

Istraživanje antropoloških značenja figura preobražaja okončali smo analizom pripovetke „Grobница za Borisa Davidoviča“, iz istoimene zbirke, koja situira koncept liminalnosti i njegov ritualni izraz u konkretan političko-istorijski okvir, i pripovetke „Legenda o spavačima“, iz *Enciklopedije mrtvih*, koja ga transponuje na metafizički plan. Iz Levijevog dela izdvojili smo antropološku interpretaciju problema sive zone u zbirci eseja *Potonuli i spaseni* koja istražuje učinak represije i mehanizme preslikavanja hijerarhijske strukture totalitarnog društva unutar logorskog mikrosveta, i razmatra mogućnosti i domete književne reči u oblikovanju predstava i izricanju odgovarajućih moralnih sudova o datim istorijskim i društvenim pojavama.

Ključne reči: Kiš, Levi, autobiografija, autopoetika, svedočanstvo, intertekstualnost, menipeja, preobražaj, antropologija, liminalnost

Naučna oblast: Nauka o književnosti

Uža naučna oblast: Poetika proze i antropologija književnosti

UDK broj:

The Tropes of Transformation in Literary Works of Danilo Kiš and Primo Levi (From the Poetics to Cultural Anthropology)

Summary

This thesis centers on the questions of aesthetic values and the range of ideas that deal with the literary techniques of transforming language material as well as literary expressive tools, narrative structures, content sources and philosophical notions in the prose fiction of Danilo Kiš (1935–1989) and Primo Levi (1919–1987). It also provides an analysis of various structural frameworks used in their texts, the corresponding semantic effects and the poetic functions of these specific writing techniques in the thesis referred to as 'the tropes of transformation'.

The introduction part focuses on the thematic range and content as well as formal and poetic characteristics of their fiction, shedding light upon the numerous similarities in their work which opens up another comparative perspective. The second chapter deals with a short literary-theoretical review of notions expressed in thesis title. Moreover, it establishes the methodological value of these notions as a part of broader critical evaluations and various research of specific literary works of fiction that belong to different epochs.

The third and the fourth part elaborates on both Kiš and Levi's literary transformation of autobiographical and documentary material, their self-revealing writing strategies that represent the threshold between testimony and fiction – in *Hourglass*, *A Tomb for Boris Davidovich* and a novel *The Wrench* respectively. The fifth and the sixth chapter focuses on the questions of authors' self-reflection on the problem of narrative reception regarding formal techniques, literary recontextualizations and intertextual variations of representative genres as well as various patterns and modes that derive from literary traditions.

The above-mentioned models and detected structural textual elements which adds to the idea of Kiš and Levi being comparable writers mentioned in the introduction part, served as a basis for anthropological research of their works of fiction, in which the tropes

of transformation, topos of the world upside-down and strategies of contrasting images play a significant role. In the very last chapter, after a small review of the main types and the history of relations of anthropological studies and literature through Van Gennep's theory on 'rites of passage' and Turner's 'concept of liminality', follows the analysis of Kiš's 'archaeological' poetics in *Hourglass* and Levi's 'ethnographic' narration in novella *Argon*.

The final part of this research is concluded with the analysis of a tale *A Tomb for Boris Davidovich*, from the eponymous collection of stories, which situates the concept of liminality and its ritual expression in a specific historical and political context, together with the analysis of a story *The Legend of the Sleepers* from *The Encyclopedia of the Dead*, in which this context is transposed on to a metaphysical level. Concerning Levi's work of fiction, the anthropological interpretation of the paradigmatic concept of the 'grey zone' in his collection of essays *The Drowned and the Saved* is analysed through the exploration of the effects of repression and the mechanisms of mimicking and reproducing hierarchical structures of a totalitarian society within a micro world of concentration camps. Furthermore, it reflects on the possibilities and the potentials of literature in shaping the notions and the corresponding moral standpoints and statements on particular historical and social phenomena.

Keywords: Kiš, Levi, autobiography, autopoetics, testimony, intertextuality, menipea, transformation, anthropology, liminality

Field of study: Study of Literature

Specific field of study: The Poetics of Prose Fiction and Literary Anthropology

UDC number:

Фигуры трансформации в литературном произведении Данило Киша и Примо Леви (от поэтики до культурной антропологии)

Вывод

Основным предметом изучения в данной статье является вопрос эстетической ценности и концептуального диапазона трансформации языкового материала, формулы выражения, а также вопрос повествовательной структуры, содержания и философской концепции в прозе Данило Киша (1935-1989г.) и Примо Леви (1919-1987г.). Диссертация предлагает представление о различных структурных планах в тексте, в произведениях Киша и Леви, в соответствующем семантическом воздействии поэтической функции перечисленных методов обработки, интегрированных в исследовании под названием „фигуры трансформации“.

Во вводной части речь идет о тематическом содержании и поэтико-формальных характеристиках творчества писателей и многочисленных сходств, соединяющих их, а также создается пространство для изучения в сравнительной перспективе. Вторая глава задумана как краткий обзор литературно-теоретических понятий из заголовка, методологической ценности критических оценок и исследований конкретных литературных произведений разных эпох.

В третьей и четвертой части диссертации описывается трансформация автобиографического материала Киша и Леви, трансформация документального материала и написание самораскрывающих процедур на границе показания и вымысла - в *Клепсидре* и *Могиле для Бориса Давидовича* Киша, т.е. в романе – *Ключ-звездочка* Леви.

Пятый и шестой раздел, посвященны вопросам восприимчиво-нарративного сознания повествования автора в единицах контента и формальных решений в собственном произведении, процессам творческой реконтекстуализации, интертекстуальной вариации выбранных жанровых моделей и изобразительной формы литературной традиции.

Указаны методы формирования и наблюдаемые структурные элементы текста, дополняющие картину Киша и Леви - связанных авторов, указанную во вступительной главе, послужили основой для тестирования антропологической значимости их творчества, где мотив трансформации, топос перевернутого мира и процедуры пересечения контрастных представлений играют важную роль.

В последней главе, после напоминания основных типов исторической связи между антропологией и литературной мысли, и, объяснения теории обряды перехода Ван Геннеп и разработки Тернеровской концепции лиминальности, объясняется археологическая поэтика романа *Клепсида* Д. Киша и этнографическое изложение в рассказе *Аргон* Леви.

Исследование антропологической семантики фигуры трансформации мы завершили анализом рассказа из одноименного сборника, который помещет концепт лиминальности и его обрядное выражение в конкретную политическо – историческую рамку, также анализом рассказа *Легенда о спящих* из *Энциклопедии мертвых*, переставляющей его на метафизический план. Из творчества Леви, мы отобрали антропологическую интерпретацию серой зоны в сборнике очерков *Утонувшие и спасенные*, которая исследует влияние репрессии и механизмов зеркального отображения иерархической структуры тоталитарного общества внутри лагерного микромира, а также рассматриваются возможности и сфера применения написанного слова в формированию представлений и высказыванию моральной оценки о исторических и социальных явлениях.

Ключевые слова: Киш, Леви, автобиография, автопоэтика, свидетельство, интертекстуальность, мениппея, трансформация, антропология, лиминальность

Поле науки: Наука о литературе

Специальность: Поэтика прозы и антропология литературы

УДК номер:

SADRŽAJ

I Uvod	1
I.1. Danilo Kiš i Primo Levi	1
I.2. Figure preobražaja u književnom delu Danila Kiša i Prima Levija	9
II Pojam figure i motiv preobražaja u književnoj istoriji	17
II.1. Figura u teoriji književnosti: od antičke retorike do savremene naratologije	17
II.2. Preobražaj kao tema i kao postupak oblikovanja: od Ovidijevih <i>Metamorfoza</i> do Kafkinog <i>Preobražaja</i>	20
III Iluzionistička poetika Kišovog <i>Peščanika</i> i Levijevog <i>Zvezdastog ključa</i>	24
III.1. Dokumentarna i dokumentovana imaginacija u <i>Peščaniku</i>	24
III.2. Stvarna ličnost i istinit lik: autopoetika Levijevog romana <i>Zvezdasti ključ</i>	33
IV Funkcija i fikcija svedoka	42
IV.1. Odnos priređivača i svedoka u <i>Grobnici za Borisa Davidoviča</i>	42
IV.2. Tiresija i (ne)mogući svedok	48
V Od autobiografije do autopoetike	56
V. 1. „Čudesna metamorfoza“ oćevog reda vožnje u porodičnoj Bildungspoetici	56
V. 2. Autobiografija i autopoetika u <i>Periodnom sistemu</i> . Povratak bivših likova, sudbina starih tekstova	62
VI Figure intertekstualnih preobražaja	71
VI. 1. Pojam i smisao intertekstualnosti u književnoj nauci	71
VI. 2. Od transformacije kao intertekstualnog postupka do transformacije kao sižejnog događaja u Kišovom delu	72
VI. 3. Levijeva (ne)intertekstualna potraga za korenima	84
VI. 4. Intertekstualni razgovori sa Danteom i Kolridžovim starim mornarom	85

VI. 2. 2. Levijevi menipejski simpozijumi i intertekstualna putovanja	91
VII Preobražaj kao književni motiv, topos izokrenutog sveta u delima Kiša i Levija	98
VII.1. Kišov put od metaliterarne do ideološke pozornice	98
VII.1.1 Lautanovi preobražaji na metaliterarnoj pozornici <i>Mansarde</i> . Andreasovi i očevi preobražaji u <i>Porodičnom cirkusu</i>	98
VII.1.2. Stvarnost ideološkog pozorja i koncept zadatih likova-uloga u <i>Grobnici za Borisa Davidoviča</i>	108
VII.2. Tema i metafora preobražaja u Levijevom delu	113
VII.2.1 Metafora preobražaja u opisivanju i objašnjavanju logorskog izokrenutog sveta	113
VII.2.2. Motiv preobražaja i topos izvnutog sveta u Levijevoj naučnofantastičnoj književnosti	118
VII.2.3. Preobražaj kao stvaralačko-pokretački princip života u Levijevoj pripovesti „Ugljenik“	124
VIII Figure preobražaja i obrisi Kišove i Levijeve književne antropologije	129
VIII.1. Antropološka kritika u širem smislu. Granični slučajevi i granice tumačenja ..	129
VIII.2. Mitski i ahetipski simboli u književnosti. Ritualni prelazi. Inicijastički sižeji i slike u Kišovoj i Levijevoj prozi	133
VIII.3 Antropologija kao metafora i metod stvaralačkog oblikovanja	137
VIII.3.1 <i>Peščanik</i> kao antropološki roman	137
VIII.3.2 Levijev „Argon“: od hemije ka kulturnoj antropologiji	142
VIII.4. Liminalnost kao antropološko uporište figura preobražaja u Kišovom i Levijevom delu	146
Zaključak	159
Bibliografija	162
Biografija autora	176

I Uvod

I.1. Danilo Kiš i Primo Levi

Stvaralački opus i književna misao Danila Kiša (1935-1989) i Prima Levija (1919-1987) prevazišli su, još za života ovih pisaca, nacionalne okvire srpske, odnosno italijanske književnosti. Visoki umetnički dometi, originalnost i kosmopolitski duh glavna su obeležja njihove literature, koja i danas, skoro tri decenije nakon smrti ovih autora, iznalazi nove puteve do čitalačke publike i pobuđuje interesovanje književnih istoričara, kritičara i prevodilaca.

Najznačajniji deo Kišovog i Levijevog stvaralaštva okrenut je temi stradanja Jevreja u Drugom svetskom ratu. Kod srpskog pisca je nalazimo u četiri od ukupno sedam objavljenih proznih dela: u romanima *Psalam 44*, *Peščanik* i, u nešto manjoj meri, u zbirci pripovedaka *Rani jadi* i romanu *Bašta, pepeo*. Kod italijanskog pisca ova tema obeležila je prvu i poslednju etapu stvaralaštva: ona je dala pečat autobiografskim romanima *Zar je to čovek* (*Se questo è un uomo*) i *Primirje* (*La tregua*), kao i zbirci eseja *Potonuli i spaseni* (*I sommersi e i salvati*) i velikom broju tekstova iz zbirke *Lilit i druge pripovetke* (*Lilit e altri racconti*).¹

Tematsko-sadržinsku srodnost Kišove i Levijeve književne prakse prate, i na izvestan način potvrđuju, gotovo istovetni žanrovski izrazi i polja književnih aktivnosti i interesovanja: i jedan i drugi autor pisali su pretežno prozu, oprobali su se u poeziji i drami, iza sebe su ostavili značajne prevode (Kiš sa francuskog, ruskog, mađarskog, Levi sa francuskog, engleskog i nemačkog jezika), i svoje opuse obogatili mnoštvom poetičkih zapisa i autokritičkih komentara. Središnje mesto u ovoj grupi tekstova, objavljenih prvobitno u formi članaka i intervjua, objedinjenih potom u zbirkama eseja, zauzima motiv pisanja na razmeđi književnosti i svedočanstva. Kiš i Levi su u toj meri isticali vezu između

¹ Nabrojanim delima, s jedne strane, bismo mogli pridružiti Levijev partizanski roman *Kad, ako ne sad?* (*Se non ora, quando?*), koji govori o ratu ali, za razliku od prva dva ostvarenja nema autobiografsku podlogu, i, s druge strane, Kišovu pripovetku „Knjiga kraljeva i budala“ iz *Enciklopedije mrtvih* i zbirku *Grobnica za Borisa Davidoviča*, koja se tematikom staljinizma, kao posebnog oblika totalitarizma koji je, uz nacizam, na najgori način obeležio političku istoriju XX veka, indirektno oslanja na porodični ciklus.

života i literature, između autobiografije i pripovedačke imaginacije, da im se svaki oblik pisanja na zadate teme i stvaralaštva koje ne bi imalo uporište u iskustvu, tj. inspiraciji koja bi proizašla iz njega, činio besmislenim i neproduktivnim.

U istoj meri u kojoj nam može pomoći da uspostavimo vezu i pronađemo dodirne tačke među ovim piscima, koji inače nisu bili direktno upućeni jedan na drugoga, motiv susreta književnog govora i života, obeleženog jevrejskim poreklom i traumatičnim doživljajem rata, može nam ukazati i na neke specifičnosti Kišovih i Levijevih dela i objasniti razlike koje su obeležile njihove stvaralačke puteve. Načini na koji su ova dva pisca oblikovala svoja dela i formulisala svoje poetičke stavove mogu se, drugim rečima, izvesti iz specifičnih okolnosti koje su pratile doživljaj rata i perspektive iz koje je on viđen, odnosno proživljen. Kod italijanskog autora opredeljenje (eufemistički rečeno) za temu stradanja Jevreja i pisanje o mestima za masovno uništenje, proistekli su iz „bliskog susreta“ sa rasnom politikom nacizma: jednogodišnje zatočeništvo u Aušvicu, doživljaj do tada nezamislivog postvarenja i degradacije čoveka, i čudan, da ne kažemo zanimljiv splet okolnosti koje su ga spasile smrti, naterali su Levija da ubrzo nakon oslobođenja, tačnije povratka u Torino, bez mnogo doterivanja i ispravki napiše svedočanstvo o užasima logora. Memoarsko-dnevnički roman *Zar je to čovek* objavljen je već 1947.² Ideja o pisanju javila se još u zatočeništvu, u trenucima kada nada u izbavljenje gotovo da nije ni postojala, a rizik od moguće prijave za delo (pisanje), koje je u logoru bilo najstrože kažnjivo, ogroman. Levi je ipak iskoristio „pogodnosti“ koje mu je pružao boravak u hemijskoj laboratoriji i započeo rad na svom dnevniku. U jednom od mnogobrojnih komentara o nastanku, sudbini i značenju svoje prve knjige Levi će izjaviti:

Pisanje knjige sam započeo tu, u toj nemačkoj laboratoriji, ispunjenoj hladnoćom, ratom, radoznalim pogledima, premda sam znao da ni u kom obliku neću uspeti da sačuvam te jedva naškrabane beleške, i da ću odmah morati da ih pobacam, jer bih za njih, da su ih pronašli kod mene, platio glavom.³

² Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Da Silva, 1947. Drugo izdanje, sa neznatnim izmenama i u značajno većem tiražu, pojavilo se 11 godina kasnije. Izdavač je bio torinski Einaudi, sa kojim će Levi narednih decenija nastaviti saradnju.

³ *Appendice. Se questo è un uomo*, Primo Levi, *Opere I*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, p. 173. Svi citati dosad neobjavljenih i neprevedenih Levijevih dela kod nas, i pratećih biografskih podataka, kritičkih i autokritičkih napomena, biće navedeni u prevodu A. Kostića i

Želja da se ostavi svedočanstvo o postojanju logorâ za masovno uništenje, potreba da se svetu prenese istina o njihovim strahotama bila je zajednička svim zatvorenicima. Njen nasnažniji oblik nalazimo u jednom košmarnom snu koji se uporno, uz različite varijacije, ponavljao i koji se svodio – Levi ga opisuje u petom poglavlju svog prvog romana – na sledeći prizor:

Tu su moja sestra, i neki moj neodređeni prijatelj, i mnogo drugog sveta. Svi me slušaju, i ja pričam upravo ovo: pisak s tri tona, tvrd krevet, moj sused koji neće da se pomeri, ali plašim se da ga ne probudim jer je jači od mene. Pričam naširoko o našoj gladi, o kontroli vaši, i o kapou koji me je udario po nosu, a onda me poslao da se umijem jer krvarim. Uživanje što sam kod kuće, među prijateljima, i što imam toliko toga da ispričam, snažno je, fizičko i neiskazivo: ali ne mogu da ne primetim da me moji slušaoci ne prate. Štaviše, u potpunosti su ravnodušni: pričaju nepovezano među sobom o nečemu drugom, kao da mene nema. Sestra me gleda, ustaje i odlazi bez ijedne reči.

Tada se u meni javlja beznadan jad, poput nekih boli kojih se jedva sećamo iz najranijeg detinjstva: to je bol u najčistijem obliku, neublažen osećajem stvarnosti i uplitanjem nepoznatih okolnosti, slično onom zbog kojeg deca plaču; i za mene je bolje da još jednom izronim na površinu, ali ovoga puta namerno zatvaram oči, da bih pred samim sobom imao garancije da sam zaista budan.

San je tu preda mnom, još topao, a mene, premda sam budan, i dalje prožima njegova teskoba: i onda se setim da to nije bilo koji san, već da sam ga, otkako sam ovde, već sanjao, ne jednom već mnogo puta, s malim izmenama u okruženju i pojednostima. Sad sam potpuno svestan, i sećam se da sam ga već bio ispričao Albertu, i da mi je on poverio, na moje čuđenje, da je to i njegov san, san mnogih drugih, možda svih. Zašto se to događa? Zašto se svakodnevni jad tako uporno prenosi u naše snove, s uvek istim prizorom pripovedanja koje niko ne sluša?⁴

Podatak o snu sa pričom koju niko ne sluša, ističe u kojoj meri su prekid veze sa spoljašnjim svetom, i strah da će istina o logorima ostati nezabeležena, zatvoreniku bili jednako strašni koliko i patnja i poniženja kojima je svakodnevno bio izložen. Sa narednim, pripovedačkim i esejističkim tekstovima na temu logora, koji se nadovezuju na prvi roman i često ga eksplicitno pominju, ova priča će izrasti u centralni motiv Levijeve testimonijalne poetike.⁵ Čin pričanja o jednom iskustvu, namera da se predoči ono što je izgledalo

odnosiće se na ovo dvotomno izdanje, objavljeno deset godina nakon piščeve smrti. Navodi će biti obeleženi brojem toma i stranice u zagradi.

⁴ Primo Levi, *Zar je to čovek*, Beograd, Paideia, 2005, prevela sa italijanskog Elizabet Vasiljević, str. 50-51. Svi citati iz ovog dela nadalje će biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

⁵ Razvoj Levijeve stvaralačke prakse i književne misli, okrenute temi logora, išao je nakon objavljivanja romana *Zar je to čovek* u dva pravca. Prvi pravac, tendenciju da se priča o traumatičnom iskustvu sadržinski obogati i nastavi, obeležio je roman *Primirje* koji opisuje tok autorovog višemesečnog, povratničkog putovanja iz zarobljeništva i raznih peripetija koje su ga pratile. Drugi pravac, tendenciju da se govori o priči, kako svojoj tako i onoj koju su ispisivali drugi autori i svedoci, obeležili su Levijevi brojni polemičko-kritički tekstovi, među kojima se posebno izdvajaju eseji iz poslednje zbirke *Potonuli i spaseni*.

nezamislivo, uključivao je u sebe motiv potrage za slušaocem i svest da jedino taj, književni susret može bivšem zarobljeniku vratiti, bar na trenutak, izgubljeno ljudsko dostojanstvo.

Tema stradanja Jevreja u Drugom svetskom ratu obeležila je i Kišovo prvo delo, tačnije jedan od prvih dva zajedno objavljena romana iz 1962.⁶ Izbor tematike, međutim, nije sa sobom povukao i jasnu poetičku koncepciju koja bi, kao u slučaju Levija, dala smernice narednim ostvarenjima. Kiš će tek sa porodičnim ciklusom zaokružiti poetiku svoje logorske literature i pronaći zadovoljavajući stvaralački izraz: *Psalma 44*, objavljen zajedno sa *Mansardom*, ostao je, što zbog nepovoljnih autokritičkih ocena, što zbog kasnijih, formalno kompleksnijih tekstova u kojima se pripovedački postupci i kompoziciona rešenja primenjena u ovom delu neće ponoviti, skrajnut i odbačen.⁷

Kišov logorski opus danas, ukoliko poštujemo autorov izbor, tj. kriterijum „odabranosti“ sopstvenih dela, svodi se na porodičnu trilogiju: zbirku pripovedaka *Rani jadi* i romane *Bašta, pepeo* i *Peščanik*, iako se u njima koncentracioni logor, za razliku od *Psalma 44*, tek indirektno pominje.⁸ Tu činjenicu, ostavljajući po strani diskusije o vrednosti ovog romana i pitanja (ne)utemeljenosti ocena samog pisca, možemo objasniti i autobiografskom pozadinom.⁹ Kišov je susret sa ratom, obeležen gubitkom oca koji je 1942. odveden u geto, a par godina nakon toga u Aušvic, označio rani prekid detinjstva. U pripovedačkoj imaginaciji, i poetičkom programu delova porodičnog ciklusa, sećanja na taj

⁶ Danilo Kiš, *Mansarda. Psalam 44*, Beograd, Kosmos, 1962.

⁷ Da podsetimo, radnja ovog romana smeštena je u logor, a spoljašnje vreme je sabijeno, s izuzetkom poslednja dva poglavlja, u tri-četiri sata iščekivanja spasonosnog bekstva. U reminiscencijama Marije, glavne junakinje, nižu se slike stradanja Jevreja, pre svega prizori novosadske racije, događaja koji je obeležio Kišovo ratno detinjstvo, kao i fragmenti predratnih doživljaja koji odslikavaju atmosferu nadirućeg antisemitizma i učinak njegove propagande.

⁸ Izabrana dela iz 1987. u izdanju BIGZ-a i Prosvete obuhvatala su 6 knjiga: *Mansardu, Rane jade, Baštu pepeo, Peščanik, Grobnicu za Borisa Davodiviča* i *Enciklopediju mrtvih*.

⁹ Kiš je o *Psalma 44* govorio, nije preterano reći, sa nipodaštavanjem: postupak pripovedanja u trećem licu sa čestim monološkim reminiscencijama činio mu se, kasnije, suviše uprošćenim i naivnim. Nedosatak poetičke samosvesti delimično je, ipak, bio ublažen dokumentarnim okvirom naracije, ali novinski članak koji je poslužio kao izvor sadržaja i koji je pomenut na kraju, svakako nije mogao da motiviše, tj. opravda nategnutost zapleta i visokoparnost biblijskih reminiscencija i aluzija, i — nešto što verovatno najviše smeta u ovom romanu — pomalo kičerski hepiend.

Postoje, međutim, kritičari koji Kišovu negativnu ocenu osporavaju i smatraju jedinim uzrokom zapostavljenosti (po njima nepravedne) ovog dela unutar autorovog opusa (v. Jovan Delić, *Kroz prozu Danila Kiša*, Beograd, BIGZ, 1997, str.39).

period života i pomenuti događaj će biti „ugrađeni“ u motiv potrage za iščezlim vremenom i likom Eduarda Sama, fikcionalnog alter ega oca.

Kišova sećanja na ratne dane, s obzirom na uzrast u kome ga je ovaj istorijski događaj zatekao, bila su fragmentarna i maglovita. Ova činjenica, između ostalog, objašnjava autorovo opredeljenje za dokumentarističke postupke oblikovanja, o čemu svedoči sledeći poetički zapis:

A prizori u kojima se pojavljuje moj otac jesu neka vrsta negativa, slike njegove odsutnosti (...) Odatle potiče, dakle, moja potreba, da domislim njegov lik, da premostim prazninu između dva njegova pojavljivanja, da ga otkrijem na porodičnom grupnom snimku, u pozadini. Postupak, uostalom, sličan onome što ga primenjujem pri građenju likova o kojima postoje dokumentarne pojedinosti, izvesne biografske činjenice, nedovoljne, a između dva podatka zjapi praznina koju treba dopuniti, ispuniti čvrstom materijom mašte koja će po snazi uverljivosti imati snagu dokumenta.¹⁰

Slike koje Kišov pripovedač u porodičnom ciklusu pokušava da rekonstruiše na osnovu pisanih svedočanstava i ostalih, sačuvanih relikvija svoga detinjstva uklapaju se u poetički program koji ga obavezuje da se drži dokumentarnog uporišta kako bi ne samo čitaocu, već i sebi dokazao da je iščezli svet, a sa njim i nestali otac, postojao. U tom pogledu, *Rani jadi*, uprkos preovlađujućoj lirsko-simboličkoj naraciji, već konstituišu poetiku dokumentarizma koja će biti presudna u *Peščaniku*.¹¹ U četvrtoj mini-priči teksta „Iz baršunastog albuma“, koju ćemo u celosti navesti, narator kaže:

¹⁰ Danilo Kiš, *Život, literatura*, Beograd, BIGZ, 1995, str. 18

Dokumentaristički okvir je s druge strane, kontrolisao proces izmišljanja, tj. fabuliranja. Kiš u jednom eseju, objašnjavajući svoje opredeljenje za poetiku dokumentarizma, primenjenu u *Peščaniku*, *Grobnici za Borisa Davidoviča* i *Enciklopediji mrtvih*, odbacuje pripovedanje koje se oslanja isključivo na imaginaciju: „Ta vrsta izmišljanja dovodi ili do kiča ili do besmislenih i istovremeno opasnih ideoloških kontroverzi. Prva stvar koja je pala pod udar moderne sumnje jeste upravo tip, tip i karakter, ta beskonačna produkcija varijacija tipova, to beskrajno ponavljanje manje-više identičnih situacija. Sižei romana i priča nisu ništa drugo do pet-šest elementarnih situacija i klišeja koji se uz pomoć takođe pet-šest tipova variraju do u beskraj: problem tzv. trougla nije samo večna shema, nego ofucani kliše, a broj uglova ne može spasiti veliku izmišljotinu. (...) Što se mene lično tiče, ja verujem u dokument, u isposvest, u igru duha. Jedno bez drugog ne ide, to je neka vrsta svetog trojstva. Ispovest ili igra duha, ili dokument, sami po sebi, dakle izvan ovog trojstva, jesu samo sirov materijal: memoari, ili „novi roman“, ili istorijska građa.“, Danilo Kiš, *Homo poeticus*, Sarajevo, Svjetlost, 1990, str. 266-267.

¹¹ Tema potrage za iščezlim svetom detinjstva i likom nestalog oca će u *Ranim jadima*, prvom delu porodične trilogije, zahtevati mešanje različitih perspektiva pripovedanja: perspektivu odraslog naratora i perspektivu deteta koje intuitivno spoznaje svet odraslih i samo naslućuje rat. Odatle u delovima koji predočavaju događaje iz dečje perspektive toliko diskretnosti u prikazu rata, koji je dat u nagoveštajima i prikazan kao nadolazak preteće sile istorije koja potkopava idilični, mitski svet detinjstva Andreasa Sama.

Ulazimo u voz sa svojim smešnim prtljagom, vučemo sa sobom čergu svoga lutalaštva, žalosnu prćiju moga detinjstva. Naš istorijski kofer, sad već oguljen i s kopčama koje svaki čas popuštaju sa zardalim praskom, kao stari pištolji-kremenjače, isplovio je iz potopa sam i pust, kao mrtvački sanduk. U njemu sad leže samo žalosni ostaci mog oca, kao u urni pepeo: njegove fotografije i dokumenta. Tu su još i njegova krštenica i školska svedočanstva, te neverovatne tore ispisane kaligrafskim rukopisom neke daleke prošlosti, skoro mitske, dragocena svedočanstva mrtvog pesnika, istorijski arhiv njegove boljke: prepisi sudskih parnica, papiri Fabrike četkarskih proizvoda u Subotici (koju je on doveo do bankrota), dekreti, rešenja o postavljanju, unapređenja za šefa staničnih postaja, zatim dva njegova pisma — „Veliko i Malo zaveštanje“ — kao i otpusnice iz bolnice u Kovinu...

Kakvom sam tada bio mišlju vođen kad sam tu čudesnu arhivu prokrijumčario u naš kofer, krišom od svoje majke? To beše, bez sumnje, rana svest o tome da će to biti jedina prćija mog detinjstva, jedini materijalni dokaz da sam nekad bio i da je nekad bio moj otac. Jer bez svega toga, bez tih rukopisa i bez tih fotografija, ja bih danas zacelo bio uveren da sve to nije postojalo, da je sve to jedna naknadna, sanjana priča, koju sam izmislio sebi za utehu. Lik mog oca bi se izbrisao iz sećanja, kao i toliki drugi, i kad bih pružio ruku, dohvatio bih prazninu. Mislio bih da sanjam.

Tu porodičnu arhivu, koju sam probrao tada pred odlazak, a po svojim sopstvenim merilima, sad vidim — pozdanim, prokrijumčario sam u kofer zajedno sa svojim đaćkim sveskama i knjigama, odabranim: od svezaka sam poneo samo dve, one sa svojim školskim sastavima, a od knjiga đaćku Bibliju, Mali katehizis, vrtlarski priručnik za drugi razred, *Mein zweites deutsches Buch* od gospođe *Lujze Haugseth Lumács*, *Hodočašće dečjih srdaca*, koje je, na osnovu crkvenjačke pesmarice, sastavio Dr Carolus Gigler, *cursor dioecesanus*. Tu je još bio i jedan od mojih najdražih romana iz petparačke serije, *Kapetan Srebrnog zvona*, i, najzad i pre svega, kao kruna tog arhiva, *Jugoslovenski zemaljski i internacionalni KONDUKTER, autobuski, brodarski, železnički i avionski*, iz 1938. godine, čiji je glavni urednik bio moj otac (i koji će doživeti svoju ponovnu afirmaciju i svoju čudesnu metamorfozu, svoje uzašašće, u jednoj od mojih knjiga). Taj sam kondukter stavio među svoje stvari, među *moje* knjige, kao dragoceno nasleđe.¹²

U Levijevom romanu, *Zar je to čovek* nećemo pronaći metatekstualne digresije koje bi prekinule narativnu nit, i isturile u prvi plan poetička pitanja traganja za izvorištima pisanja. Direktan susret sa užasima logora i patnja koja je neposredno iskušena, nisu ostavljali ni vremena ni prostora, a ni stvaralačkog opravdanja, da tako kažemo, za autopoetičke „umetke“:

Svestan sam da knjiga ima strukturalne nedostatke i zato molim za oproštaj. Ako ne konkretno, ona je kao namera i zamisao rođena još u logorskim danima. Potreba da se ispriča „drugima“, da se „drugi“ uvedu u to, poprimila je među nama, pre i posle oslobođenja, smisao trenutnog i silovitog poriva, tolikog da se utrkivao s drugim elementranim potrebama: knjiga je napisana da bi se zadovoljila ta potreba; na prvom mestu, dakle, radi unutrašnjeg oslobađanja. Otud potiče taj njen fragmentarni karakter: poglavlja nisu pisana nekim logičkim sledom, već prema stepenu njihove neodložnosti. Posao uklapanja i spajanja urađen je planski, naknadno.¹³

¹² Danilo Kiš, *Rani jadi*, Beograd, Prosveta, 1992, str. 94-96.

¹³ Primo Levi, *Zar je to čovek*, Beograd, Paideia, 2005, prevela sa italijanskog Elizabet Vasiljević, str. 7. Svi citati iz ovog dela nadalje će biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

Iskaz iz Predgovora Levi je narednih godina i decenija, ponavljao i varirao u mnogobrojnim esejima i intervjuima.¹⁴ Ti komentari su, svakako, davali poseban doprinos recepciji knjige i dodatno isticali njen emocionalni naboj, no njihova kritička, književnonaučna vrednost bila je, u najmanju ruku, sporna. Levi je kasnije, kada je svoje delo počeo da sagledava sa veće vremenske udaljenosti, te činjenice postao svestan priznavši da udeo književnoumetničkog u zapisima *Čoveka* ne samo da nije bio minoran već je bio presudan: upravo taj segment, a ne ono što bi se moglo rekonstruisati i izdvojiti kao neposredan doživljaj koji je prethodio pisanju, usmerava čitaočevu pažnju i daje ubedljivost celom tekstu. Italijanski autor će tom prilikom dodati da je primer njegove knjige bio samo jedan od bezbroj dokaza koliko je teza o neposredovanom jeziku, o direktnom poreklu književnog govora iz životnog iskustva, neodrživa:

(...) za ovih četrdeset godina izgradio sam neku vrstu legende koja je pratila ovo delo, tvrdeći da sam ga napisao bez plana, u jednom dahu, bez promišljanja. Oni sa kojima sam govorio o ovoj knjizi prihvatili su legendu. Ali pisanje, zapravo, nekada nije spontano. Sada kada razmišljam o tome, shvatam da je ova knjiga ispunjena književnošću, književnošću koja mi se bila upila u sve pore čak i onda kada sam je odbacivao i potcenjivao. (I, 1407)

O udelu književnosti i umetničkim kvalitetima, kojih sâm autor u početku nije bio svestan, poslednju reč je rekla, ili je bar trebalo da kaže, kritika. U nepreglednoj literaturi posvećenoj romanu *Zar je to čovek*, koji se smatra jednim od najznačajnijih dela logorske književnosti, značajno mesto zauzimaju radovi koji su usredsređeni na pitanja pripovedačkog jezika i stila torinskog pisca. Marko Belpoliti, jedan od eminentnijih italijanskih kritičara koji su se bavili Levijevim delima, posebno ističe dve odlike. Prva je sklonost ka atomizaciji teksta, tj. konceptu nelinearnog pisanja i naknadnog povezivanja relativno samostalnih mikro-celina, nastalog na tragu čitanja antologijskih tekstova i naučne, enciklopedijske literature. Druga karakteristika koju ističe Belpoliti jeste prisustvo modela usmenog kazivanja:

¹⁴ Iza želje za objavljivanjem knjige-svedočanstva i čina njenog pisanja stajala je, istakao je na drugom mestu italijanski pisac, potreba za oslobođenjem od jednog ogromnog tereta, koji je ličio na hrpu nesvarene hrane koja se mora povratiti: «E' vero che ho scritto per istinto, perché mi sentivo il bisogno di espellere, come quando uno vomita un pasto che non ha digerito, per buttare fuori di me qualcosa (...).», I, 1378

Levijska se priča, kao što je naznačeno, sklapa iz sitnih blokova, slaže poput mozaika; svako je poglavlje podeljeno na potpoglavlja, na pripovedačke i tekstualne jedinice različite dužine (od par redova do cele stranice). To je sklonost ka sentenciji, ka kratkoj priči, koju će Levi negovati i u narednim knjigama (u svima, osim u *Kad, ako ne sad?*, svom „prvom romanu“). Ova sklonost nam deluje kao nešto spontano, kao urođeni dar za pisanje, što nam potvrđuju i novinski članci, pa čak i pesme.

Težio je govorio o delovima mozaika nekad narativnim, nekad misaonim, nekad uzvičnim, didaskaličnim, pokaznim i hroničarskim. Poreklo ovakvog mozaičkog pisanja kod Levija lako ćemo izvesti, kao što je naznačeno (...), iz poznavanja grčkih i latinskih klasika, iz čitanja Biblije, ali isto tako i iz nastave italijanske književnosti, čitane u antologijskoj formi; sem toga, postoji srodnost sa naučnim tekstovima gde se – na to je sam autor često podsećao – formulacija i definicija izdvajaju kao dominantne odlike.

Zbog toga, koliko god pisanje prve knjige nije moglo da bude toliko naivno i spontano kao što je on često tvrdio, poređenjem različitih verzija dolazimo do zaključka da Levijski stil pretpostavlja jednu formu koja je izrasla na spajanjima, ukrštanjima, sklapanjima koji se postepeno smenjuju, formu koja dopušta piscu da interveniše u hodu, i da podešava tekst još u fazi njegove izrade.

Još jedan element od suštinskog značaja za razumevanje Levijskog spisateljskog rada na ovoj knjizi je njeno poreklo u govornom jeziku (...). Mozaička naracija je segment koji se lako uklapa u strukturu usmene priče jer ona upravo omogućava digresije, usporavanja, ubrzavanja, paralelne priče. Levi je govorio o poglavljima nastalim iz usmene no izostavljenim iz glavne priče i štampanim zasebno (neke od priča iz ciklusa „Bliska prošlost“ iz zbirke *Lilit*), nastalim tokom rada na knjigama *Zar je to čovek* i *Primirje* i odstranjenim iz ovih dela kako ne bi narušili i izmenili njihov pripovedački ritam. (I, 1407-1408)

Ali, ako je tezu o spontanosti i neposrednosti pisanja bilo relativno lako odbaciti (i usredsrediti se potom na umetničke kvalitete Levijskog pripovedanja), pitanje vrednovanja celokupnog stvaralaštva ovog pisca i stava prema njegovoj heterogenosti i tematsko-sadržajnskom nejedinstvu, ostalo je i danas otvoreno. Kako povezati zbirku *Periodni sistem*, roman *Zvezdasti ključ*, SF produkciju nastalu u vreme saradnje sa Italom Kalvinom i veliki broj esejijskih zapisa, koji svi zajedno zauzimaju nemali deo Levijskog opusa (i koji se teško mogu smestiti u okvire logorske literature), sa romanom *Zar je to čovek*? Može li se uopšte govoriti (samo) o jednoj razvojnoj liniji u Levijskom književnom radu? Kako onda, nameće se novo pitanje, proučavati u komparativnoj perspektivi Kiša i Levija? Postoji li još dodirnih tačaka između ovih autora?

I.2. Figure preobražaja u književnom delu Danila Kiša i Prima Levija

U brojnim intervjuima i izjavama, uvršćenim posthumno u njegova sabrana dela, Primo Levi je ponavljao formulaciju o svojoj podvojenosti i raskolu na pisca i ne-pisca (sa brojnim varijacijama, tipa: hemičar – povratnik iz logora, Italijan – Jevrejin, prirodnjak – humanista, autobiograf – stvaralac fikcionalnih tekstova), kao najvažnijem obeležju sopstvene književne sudbine i odnosa prema umetničkom stvaralaštvu.¹⁵ Uzimajući u obzir tematski neujednačen i raznovrstan opus (logorska literatura, pripovetke na tragu SF-a, autobiografska proza na temu *il lavoro ben fatto*, lingvistički, književnokritički, antropološki, etološki eseji, itd.), i jedan krajnje neobičan tok stvaralačke evolucije, izrečene tvrdnje ne bi trebalo da deluju nimalo iznenađujuće.¹⁶

Levijev stav o podvojenosti i kontrastnim identitetima potvrđuju, između ostalog, okolnosti koje su pratile objavljivanje zbirke pripovedaka *Prirodopisi (Storie naturali, 1966)*. Ohrabren podrškom Itala Kalvina, dugogodišnjeg prijatelja i tadašnjeg urednika izdavačke kuće *Einaudi*, Levi će tri godine nakon završetka *Primirja*, izaći pred publiku sa zbirkom antiutopijskih, antropoloških alegorija, pisanih u maniru Hakslijevog *Vrlog novog sveta*, Swiftovih *Guliverovih putovanja* i Leopardijevih *Malih moralnih dela*. Skretanje sa autobiografskog kursa ratno-memoarske proze bilo je sve samo ne očekivano. U kojoj meri je sâm autor osećao njegovu težinu, govori i način na koji je potpisao zbirku. Svestan, kako na jednom mestu priznaje, da prelaz na pisanje fikcionalnih tekstova mora biti posebno istaknut i da publika, upoznata već sa *Čovekom* i *Primirjem*, jednostavno ne bi mogla tako lako da prihvati izmišljene priče koje, bez obzira na ozbiljnost svoje tematike i jak antiutopijski naboj, deluju zabavno i eskapistički u poređenju sa svedočanstvom iz Aušvica

¹⁵ v. *Conversazioni ed interviste 1963 – 1987*, Marco Belpoliti (a cura di), Torino, Einaudi, 1997

Iskaz o sebi kao piscu-nepiscu Levi je formulisao u eseju «Lo scrittore non scrittore», I, 1202-1207

¹⁶ O bogatstvu i raznovrsnosti Levijevog opusa, i nepregledne sekundarne literature, posetilac zvaničnog web sajta posvećenog životu i delu torinskog autora steći će jasan utisak ukoliko se u svojoj pretrazi odluči za tematski kriterijum. Spisak tema i interpretativnih pristupa sadrži više od 50 jedinica.

http://www.primolevi.it/Web/Italiano/Strumenti/Bibliografia/120_La_bibliografia_della_critica/110_Spiegazione_delle_parole_chiave%3A_i_temi

i sećanjima na višemesečni povratak iz njega, Levi je svoju zbirku pripovedaka potpisao pod pseudonimom.¹⁷

Zaokret koji su označili *Prirodopisi*, potvrđen pet godina nakon njih i zbirkom *Greška u izvođenju (Vizio di forma, 1971)*, uticao je na izrečene tvrdnje autora o svojoj podvojenosti, i u isto vreme stavio književnu publiku i kritiku pred neku vrstu izbora, tj. opredeljenja za *jedan* tok Levijevog stvaralaštva. Ta obaveza, naglasiće Danijele del Dudiče u svom opširnom i informativnom predgovoru Levijevim sabranim delima, imala je u daljoj perspektivi proučavanja dela italijanskog pisca jedan negativan ishod i predstavljala je neku vrstu smetnje u njegovom vrednovanju.¹⁸

Mit o raskolu na autobiografa i povratnika iz logora, i antropologa koji je pisao fiktionalne priče, jasno je, može otežati još više proučavanje Levija u komparativnoj perspektivi. Kišov opus, iako je u formalnom, autopoetičkom smislu više distanciran od neposrednog prikaza rata, izgleda, u odnosu na Levijev, daleko ujednačeniji i bliži žanrovskoj odrednici „literatura holokausta“. Kišovi eksperimenti sa formom i potraga za odgovarajućim poetičkim okvirom istupaju veoma često u prvi plan (i bez sumnje, doprinose fami o njegovom artizmu), no one ne dovode u pitanje idejna polazišta i tematske smernice, nastale na tragu ratnih uspomena, i ranog, traumatičnog susreta sa totalitarnim društvom. *Mansarda* bi se tu, doduše, mogla tretirati kao izuzetak ali i ona, posmatrana u širem kontekstu, „održava vezu“ sa ostatkom Kišovog opusa kao svojevrsna priprema za avanturu pisanja. Isprobavanjem granica pisanja, koje se u Lautanovom fiktivnom dnevniku vrti u začaranom krugu autoironije i parodijskog samoosporavanja, ovaj roman stavlja u prvi plan temu odrastanja autora, svesnog, na kraju, da samo o onome što je utemeljeno u sopstvenom i tuđem iskustvu može, tačnije, mora pripovedati. *Mansarda*, drugim rečima, svojim položajem i odnosom koji zauzima spram ostatka Kišovog opusa, ukazuje pre na poetički, a ne na tematsko-sadržinski karakter stvaralačke evolucije njenog pisca.

¹⁷ v. Opere I, 1436-1437

Levi je, za razliku od prvog izdanja (Einaudi, 1966) koje je potpisao pod pseudonimom Damjano Malabaila, drugo (1979) objavio pod pravim imenom. U pomenutom Belpolitijevom izdanju zbirka se nalazi u prvoj knjizi sabranih dela (399-567).

¹⁸ *Introduzione*, I, XIII-LXV

U osvrtima na Levijevu opus bilo je, ipak, i tendencija koje se nisu oslanjale na bipolarnu tipologiju. Nasuprot opšteprihvaćenim stavovima o sukobu između autobiografije i imaginacije, logorskog i fantastičnog, književnog i naučnog, Del Đudiče nastoji da ukaže na postojanje jednog zajedničkog poetičkog motiva koji se provlači kroz sva dela torinskog pisca. Italijanski kritičar taj motiv nalazi, i to svoje otkriće potkrepljuje brojnim primerima iz Levijeve proze (čak i iz fikcionalne produkcije), u figuri svedoka, odnosno u autorovoj prijemčivosti za obrasce govorne komunikacije, koju je, kao što smo pomenuli, istakao i Marko Belpoliti. Iz tog razloga osvrt na Levijevu prozu Del Đudiče u svom tekstu započinje analizom romana *Zvezdasti ključ* (*La chiave a stella*), u kome je posebno istaknuta pozicija pripovedača kao sagovornika i svedoka, iako pomenuto ostvarenje izlazi iz okvira ratnog opusa, po kome je torinski pisac, inače, ostao upamćen kod većeg dela publike.¹⁹

Postoji isto tako jedan detalj koji Del Đudiče ne pominje, ali koji svakako ide u prilog njegovoj tendenciji da se istakne jedinstvo Levijevog opusa. Formulacije o raskolu Levi je često uključivao u svoju stvaralačku produkciju. Motivajući njihovu pojavu u tekstu sižejnim rešenjima, on im je, očigledno, relativizovao vrednost i osporio autoritet književnonaučne i biografske istine. Primere ćemo pronaći u *Periodnom sistemu*, zbirci pripovedaka u kojima se određeni modeli ponašanja i stavova prema svetu, i događaji koji su obeležili autorov život, povezuju u metaforičko-alegorijskom ključu sa hemijskim i fizičkim osobinama pojedinih elemenata. Zbirka govori o autorovim doživljajima i hronološki prati tok njegovog odrastanja, i u isto vreme promovise jednu naučno-tehničku oblast i otkriva njen skriveni književnoumetnički potencijal. Autor, drugim rečima, u hemiji vidi dragocen izvor romanesknih sadržaja i, u skladu sa tim stavom, naglašava želju da premosti kulturološki jaz između prirodnonačne oblasti i jezičke umetnosti. Iz tog razloga, mislimo o hemiji koje imaju funkciju karakterizacije junaka unutar fabule, pridružuju se u

¹⁹ U *Zvezdastom ključu*, kao i u *Periodnom sistemu*, delima koja su 70-ih godina usledila nakon *Prirodopisa i Greške u izvođenju*, čitalac će, podseća Del Đudiče u poglavlju „Svedok ima svoju funkciju, svoju fikciju“ («Il testimone ha una sua funzione, una sua finzione», XIV-XXIV) lako uočiti tendenciju pisanja na granici između fikcionalnog i autobiografskog, koja je bila izraz autorove težnje da se razdvojenost na pisca i nepisca, hemičara i povratnika iz logora, humaniste i prirodnjaka, na neki način premosti, ili bar ublaži. Monter Fausone, glavni junak romana *Zvezdasti ključ* je, recimo, izmišljena ličnost, no njegov sagovornik je stvarni autor, odnosno pripovedač čije se sazajne kompetencije poklapaju sa kompetencijama biografskog autora.

pojedininim poglavljima refleksije koje opravdavaju, tj. objašnjavaju ideju o pisanju zbirke.

Prvi tip iskaza nalazimo u priči „Vodonik“:

(...) za mene je hemija predstavljala bezobličan oblak budućih mogućnosti, koji se uvijao oko mog života u crnim zavojima iz kojih su probijali bleskovi vatre, sličan onom što je zaklanjao Sinajsku goru. Poput Mojsija, od tog oblaka očekivao sam svoje zakone, red u sebi, oko sebe i u svetu. (...)

Bićemo hemičari, Enriko i ja. Prekopaćemo utrobu tajne svojom snagom, svojim umom: ščepaćemo Proteja za grlo, prekinućemo njegove bezuspešne metamorfoze, od Platona do Avgustina, od Avgustina do Tome, od Tome do Hegela, od Hegela do Kročea. Primoraćemo ga da progovori.²⁰

Drugi tip iskaza, uobličan kao metatekstualna digresija koja ukazuje na književni potencijal ove prirodne nauke, i na autorovu ambiciju da uključi, tačnije preobrazi svoj hemičarski poziv u književnu formu, naći ćemo u priči „Srebro“. Figura svedoka, koju je posebno naglasio Del Đudiče, ovde igra presudnu ulogu:

Rekao sam mu da tragam za zgodama, svojim i tuđim, koje hoću da smestim u jednu knjigu, da vidim da li mogu laicima da prenesem snažan i gorak ukus našeg zanata, koji je u stvari jedan poseban slučaj, jedna teža varijanta zanata življenja. Rekao sam mu da smatram da nije u redu da svet zna sve o tome kako živi lekar, prostitutka, mornar, ubica, grofica, stari Rimljanin, zaverenik i Polinežanin, a ništa o tome kako živimo mi koji preobražavamo materiju; ali da ću u toj knjizi namerno preskočiti onu veliku hemiju, trijumfalnu hemiju džinovskih postrojenja i basnoslovnih zarada, jer je to zajednički a samim tim i anoniman rad: Mene su više zanimale priče o usamljenoj, golorukoj i pešačkoj hemiji, hemiji po meri čoveka, onakvoj kakva je, uz nekoliko izuzetaka, bila moja hemija; ali takva je bila i hemija osnivača koji nisu radili u timovima već sami, okruženi ravnodušnošću svoga vremena, uglavnom bez plate, i koji su se suočavali sa materijom bez pomagala, svojim umom i rukama, svojim razumom i maštom.

Pitao sam ga da li bi voleo da pruži doprinos toj knjizi: ako bi voleo, neka mi ispriča neku priču, ali bi ta priča, ako mi dopusti, trebalo da bude jedna od onih naših, u kojoj se čitave nedelje ili čitavog meseca mučiš u mraku, čini ti se da će uvek biti mrak i dođe ti da sve pobacaš i da promeniš zanimanje: a onda u tom mraku uhvatiš blesak, kreneš u tom pravcu naslepo, svetlost se pojačava i posle haosa najzad dolazi red. (150)

Primer koje smo naveli, i koji bismo mogli dopuniti mnoštvom drugih, kako iz *Periodnog sistema* tako i iz *Zvezdastog ključa*, pokazuje kako se u Levijevom stvaralaštvu nakon zaokreta od ratne proze pojavljuje jedna tendencija bliska Kišovom autopoetičkom programu o kome je bilo reči. Bez obzira na vidne razlike u formi predteksta koji se

²⁰ Primo Levi, *Periodni sistem*, Beograd, Paideia, 2007, prevela Elizabet Vasiljević, str. 21. Svi citati iz ovog dela nadalje će biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

uključuje u narativni govor (Kiš je bio upućen uglavnom na pisane, a italijanski autor na usmene oblike svedočanstava) i jedan i drugi autor naglašavaju jedinstvo stvaralačko-transformativnog karaktera pisanja i epskog sadržaja.

Iskustvo pisanja na granici svedočanstva i fikcije otvara mogućnost kombinovanja različitih pripovedačkih pozicija i transpozicije njihovih glasova u tekstu. Kod Levija i Kiša, primetno je, gubi se jasna granica između glasa naratora i autora, tj. sadržaja priče i pričanja sadržaja. Kiš, videli smo, u citiranoj priči iz *Baršunastog albuma* pominje, tačnije najavljuje čudesnu metamorfozu očevog *Redu vožnja* u svom *drugom* delu (reč je o u romanu *Bašta, pepeo*). Kod Levija su primeri autocitiranja i nadovezivanja na dela iz sopstvenog opusa još brojniji. U pripoveci „Cerijum“ iz *Periodnog sistema*, narator govoreći o ratnim doživljajima, pominje njihov književni oblik, tj. ističe činjenicu da je o njima pripovedao na drugom mestu.²¹ Prvi roman i motiv njegovog nastanka uklopljeni su u fabulu pripovetke „Hrom“ iz iste zbirke.²² U fikcionalnoj pripoveci „U parku“, objavljenoj u zbirci *Greška u izvođenju*, koja opisuje putovanje bivšeg pisca po vrtu nastanjenim likovima iz svetske književnosti, italijanski autor pominje junaka iz svog autobiografskog romana *Primirje*, Morda Nahuma (i „smešta“ ga u društvo Leopolda Bluma, Drakule i Justine).²³

U poststrukturalističkim književnim teorijama koje su se bavile pitanjima referencijalnog opsega teksta, postupci autocitiranja i rekontekstualizacije motiva i likova iz sopstvenog opusa ubrajaju se među intertekstualne figure.²⁴ Kada se autor oslanja na svoje iskorišćene motive, kada ih preoblikuje i ugradi u novi predmetni svet svojih dela, kao što su radili i Kiš i Levi, on u isto vreme preispituje njihov smisao na pozadini drugih tekstova i žanrovskih obrazaca: dijalog sa sopstvenom, drugim rečima, podrazumeva i dijalog sa tuđom književnom rečju.

²¹ *Periodni sistem*, 105

²² isto, 113-115

²³ *Nel parco*, I, 679

²⁴ „Većinu tumača ujedinjuje razlikovanje tekstualnih i sistemskih intertekstualnih referenci, odnosno prikopčavanja književnog dela na tekstove ili konvencije (jezičko-stilske, žanrovske, argumentacijske, ikonografske, tematske itd.); klasifikacija tipova predložaka ponekad se oslanja još i na druga merila, npr. da li se autor nadovezuje na sebe ili na druge pisce.“, Marko Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, sa slovenačkog prevela Bojana Stojanović Pantović, str. 192.

U dosadašnjim istraživanjima Kišovog i Levijeovog književnog jezika bilo je, naravno, govora o tipovima njihovog intertekstualnog predstavljanja, o vrednosnim odnosima i stavovima prema izabranim strukturama i preuzetim tekstualnim jedinicama. Ona su se u izvesnoj meri oslanjala, ili pre, mogla su da se oslone, na kritičke i poetičke tekstove ovih pisaca u kojima se vlastiti opus i pogledi na literaturu pozicioniraju prema delima drugih pisaca, stilskim formacijama i žanrovskim okvirima iz repertoara književne tradicije. Levi je 1981. objavio antologiju *Potruga za korenima*, knjigu odlomaka iz dela koje su sačinjavale njegovu omiljenu lektiru,²⁵ dok je Kiš u polemičkoj studiji *Čas anatomije* objašnjavao, između ostalog, postupak montaže citata iz *Čarobnog brega* u tekstu svog prvog romana.

U prostorima Kišove i Levijeve intertekstualnosti nalazimo, sem književnih modela, i druge semantičke i diskurzivne oblasti koje se u novom ambijentu stvaralački preoblikuju i sazajno obogaćuju. Ova transgresivnost daje, između ostalog, pečat Levijeovom poetičkom programu i oblikovanju konkretnih stavova prema društvenim i političkim pitanjima. Tako, u trećoj pripoveci *Periodnog sistema* detalji o izabranom hemijskom elementu, cinku, potkrepljuju jednu antropološku digresiju o nečistoti kao izvoru, odnosno pokretaču života.

U udžbenicima je stajao i jedan detalj koji mi je pri prvom čitanju promakao, to jest, da se tako mek i krhak, tako podatan pred kiselinama da ga smotaju u jednom zalogaju, cink ponaša sasvim drugačije kada je veoma čist: tada se tvrdoglavo opire svakom delovanju. Iz toga su se mogla izvesti dva međusobno suprotna filozofska zaključka: pohvala čistoti, koja štiti od zla poput oklopa; pohvala nečistoti, koja je izvor promena, odnosno života. Odbacio sam prvi, odvratno moralistički, i zadržao sam se na drugom, koji mi je bio duhovno bliži. Da bi se točak okretao, da bi se život živeo, potrebne su i nečistote, i nečistote nečistota: i zemlji, kao što je poznato, ako hoćemo da bude plodna. Potrebno je neslaganje, različitost, zrno soli i zrno gorušičino: fašizam ih neće, zabranjuje ih, i zato ti nisi fašista; hoće da svi budu isti, a ti nisi. Ali ne postoji ni besprekorna vrlina, a ako postoji, onda je odurna. (29)

Pohvala nečistoti, koja prevodi u „prirodnjački“ registar prezir prema totalitarističkom kultu savršenstva i fašističkoj higijeni nacije, ocrtava s jedne strane

²⁵ *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 1981. U ovo izdanje, isto kao i u drugo, ponovljeno iz 1997, koje sačinava integralni deo Levijeovih sabranih dela, uključen je pogovor Itala Kalvina i Marka Belpolitija.

karakter pripovedača, njegov pogled na svet koji se formirao u periodu uvođenja tzv. rasnih zakona u Italiji, i s druge strane upućuje na imanentnu poetiku celokupne zbirke *Periodni sistem*. Iskaz nas upućuje na lik glavnog junaka kao budućeg stvaraoca, na njegov umetnički senzibilitet, i motiviše prisustvo određenih tema, postupaka oblikovanja i književnih uticaja, koji će obeležiti naredne priče.²⁶

Levijeva digresija, koja istura u prvi plan temu pokretačkih snaga u prirodi, i tretira je ujedno kao materijal za oblikovanje književne slike i formulisanje jednog filozofskog, ili pre antropozofskog stava, podsetiće nas na jedan Kišov zapis iz 1973, objavljen kasnije u zbirci *Homo poeticus*. Govoreći o postupcima nabiranja, katalogizacije, rekonstrukcije i popisivanja odbačenih stvari, kojima se u velikoj meri služio u *Peščaniku*, Kiš će razviti jednu metaforu blisku Levijevom „neknjiževnom” zanatu, hemiji.

Moderni pisac ne veruje u sedam dana stvaranja, u Božji katalog, u redosled stvari i pojava. Svet je haotičnost. Ja lično, dozvolite mi, najradije bih napisao knjigu o Buvljivoj pijaci, ili o Otpadu. To su mesta gde se svet pojavnosti ponovo pretvara u magmu kao pred stvaranje, na tim se mestima osećam kao pred glinom iz koje je Bog stvorio čoveka.²⁷

Izbor zapisa koje smo naveli i njihove tačke preseka, ne znače da želimo da usmerimo istraživanje ka nekakvom *weltanschauung*-u Kiša i Levija, i okrivanju funkcije

²⁶ Govoreći o značaju svog „neknjiževnog“ zanata, Levi na neki način demantuje izrečene tvrdnje o tome kako je postao pisac (samo) zahvaljujući ratnom iskustvu. Italijanski autor kao da želi da pokaže da njegova poetika nije rođena u logorskoj hemijskoj laboratoriji, u kojoj je započeto pisanje *Čoveka*, već u onoj predratnoj, torinskoj u kojoj je prvi, poetično doživljeni susret sa materijom i njenim preobražajima, predstavljao ne samo inspiraciju za književni izraz, već i osnovu za jedan „prirodnjački“ tip sagledavanja sveta i praćenja ljudskog ponašanja. Primer koji ćemo navesti nalazi se u *Potonulima i spasenima*:

„Zajedno s koferom praktičnog znanja, sa studija sam poneo, i doneo sa sobom u Lager, boljku označenu kao nasleđe duhovnih navika koje imaju koren u hemiji i njenom okruženju, ali koje nalaze mnogo širu primenu. Ako ja postupim na određeni način, kako će na to da odgovori supstanca koju imam u rukama, ili moj ljudski sagovornik? Zašto to, ili on, ili ona, ispoljava ili prekida ili menja jedno određeno ponašanje? Mogu li predvideti šta će se dogoditi oko mene za minut, ili sutra, ili za mesec dana? Ako mogu, koji su znaci bitni, a koje treba zanemariti? Mogu li predvideti udarac, znati s koje strane će doći, odbiti ga ili izbeći? (...)

Elem, zbirka uzoraka koju je Aušvic raskrilo preda mnom bila je velika, raznovrsna i neobična; sačinjena od prijatelja, neopredeljenih, neprijatelja, bila je u svakom slučaju hrana za moju ljubopitljivost, koju su pojedini, tada a i kasnije, smatrali ravnodušnom. Hrana koja je nesumljivo doprinela da jedan deo mene preživi, a kasnije mi pružila povod za razmišljanje i za pisanje knjiga. Kao što rekoh, ne znam da li sam tamo bio intelektualac: možda jesam na trenutke, kad bi popustio pritisak; ako sam postao kasnije, stečeno iskustvo svakako mi je pomoglo. Znam da ovaj „prirodnjački“ stav ne potiče samo niti nužno od hemije, ali u mom slučaju razvio se upravo zahvaljujući njoj.“

Primo Levi: *Potonuli i spaseni*, Beograd, Clio, 2002, prevela Elizabet Vasiljević, str. 132-133. Svi citati iz ovog dela nadalje će biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

²⁷ Danilo Kiš, *Homo poeticus*, str. 245.

koje bi u njegovom sklopu imala epistemologija prirodnih nauka, ali nas, svakako, mogu usmeriti ka pitanjima koje izlaze iz okvira, tj. nadležnosti formalne, poetičke analize. U prethodnim odeljcima govorili smo o konceptu svedočanstva, dokumentarizmu, intertekstualnosti, autopoetičkoj svesti, i ukazali, u najgrubljim crtama, na njihovo mesto u sklopu Kišove i Levijeve estetike pisanja na granici fikcije i svedočanstva. Sada, idući tragom citiranih zapisa, možemo se zapitati na koji način ovi transformativni postupci oblikuju određene predstave o svetu i stavove o ulozi i smislu književne reči. Pojam preobražajnosti se, drugim rečima, ne može vezati isključivo za domen poetičke analize. Književnonaučni rad može istraživati jednako transformativne operacije koje se manifestuju na različitim strukturnim planovima teksta, kao i sadržinske jedinice i metaforičke okvire (u čijem se središtu može, između ostalog, naći i pojam preobražaja), koji referišu na određene istorijske događaje, društvene fenomene ili ideološke paradigme, i otkrivaju dinamiku njihovog oblikovanja, nastanka i delovanja na čoveka.

Iz tog razloga, umesto termina „transformacija“ ili „transfiguracija“, opredelićemo se za izraz „figure preobražaja“ kao sintagmu koja pokriva oba strukturna plana književnog teksta: repertoar formalnih rešenja i repertoar slika koje ukazuju na određene dinamičke procese u formiranju predstava o svetu i pojavama koji se prikazuju. Ovaj izraz u isto vreme i naglašava redosled kojim ćemo se voditi u istraživanju. Do teme preobražaja i onoga što bi se moglo nazvati antropološkim uporištem Kišove i Levijeve slike sveta, nastojaćemo da dođemo preko analize njihovog figurativnog jezika, shvaćenog ne u klasičnom već u novom, naratološkom značenju.²⁸ Sliku sveta u Kišovom i Levijevom delu na taj način ćemo umesto iz pisanja iskustva, pokušati da izvedemo iz iskustva pisanja.

²⁸ O tom novom, širem značenju reči figura, na kome se temelji naše istraživanje, kao i o značenju druge reči iz sintagme, preobražaj, i njegovoj kulturnoistorijskoj genezi, govorićemo u narednom poglavlju.

II Pojam figure i motiv preobražaja u književnoj istoriji

II.1. Figura u teoriji književnosti: od antičke retorike do savremene naratologije

Termin *figura* (lat. *oblik, lik*) u književnu je nauku, u značenju izražajne, nesvakidašnje upotrebe jezika, dospeo iz antičke retorike. Figurativni govor obuhvatao je najrazličitije vidove prenosa značenja i odstupanja od uobičajenog smisla, tj. redosleda reči. U ovom prvom slučaju govorimo o figurama reči i misli ili tropima, a u drugom o figurama govora i konstrukcije. Figure govora, poput asonance, aliteracije i anafore, vezane su uglavnom za proučavanje stihovanog jezika i njima se danas bavi versifikacija, dok su figure reči, odnosno tropi, već odavno prevazišli okvire književne nauke. Tako je metafora, koja se uvek smatrala paradigmom pesničkog izražavanja, postala predmetom mnogobrojnih lingvističkih, filozofskih i semiotičkih disciplina koje se često svojim različitim pristupom, ali i rezultatima svojih istraživanja u toj meri sukobljavaju i međusobno isključuju, da je jedinstvena definicija ove figure danas postala praktično nemoguća.

U klasičnoj, aristotelovskoj teoriji metafora se definiše kao zamena jednog izraza drugim po principu analogije. Pol Riker, u svojoj studiji *Živa metafora* ističe da ova teorija figurativnost posmatra kao narušavanje i, u isto vreme, kao poštovanje postojećih logičkih odnosa koordinacije i subordinacije u jeziku: „veće života“ je metaforički izraz koji se, bez obzira što je iznutra narušava, oslanja na konkretnu semantičku proporciju: $veće : dan = starost : život$.²⁹

U tradicionalnoj nauci o književnosti upotreba izraza figura, odnosno trop, podrazumevala je shvatanje jezičkoumetničkog izraza kao odstupanja od definisanih rečničkih značenja i ustaljenih veza između pojmovnih kategorija roda i vrste, pa je u tom smislu ostala ograničena na proučavanje poezije. Tek u drugoj polovini XX veka ovaj termin će u novom, proširenom značenju, početi da se primenjuje u teoriji pripovedačke književnosti. Figura se više neće odnositi (samo) na značenje reči, kao u klasičnom shvatanju tropa, već na načine strukturiranja vremenskih odnosa u narativnom tekstu. Ovaj

²⁹ Paul Ricoeur: *Živa metafora*, Zagreb, GZH, 1981, prevela sa francuskog Nada Vajs, str. 26-27.

termin sada upućuje, po analogiji sa tradicionalnim značenjem iz antičke retorike, na sistematska odstupanja od hronološkog, pravolinijskog pripovedanja i na različite oblike pomeranja odnosa fabule i sižea. Tako se kod Žerara Ženeta, najpoznatijeg predstavnika naratološke misli, naglasak u proučavanju umetničke proze usmerava na postupke slaganja pripovedačkih vremena, pozicije i perspektive naratora, stepena njegovih intervencija u predmetni svet priče.³⁰ Ženet je svoju teoriju, u kojoj je nastojao da ustanovi formu tri narativna aspekta: vremena, načina i glasa, potkrepljivao analizama najpoznatijih dela književnosti modernizma. Izbor je bio načinjen u skladu sa metodološkim ciljevima: predmeti analize pokazivali su različita odstupanja od linearnosti priče, hronološkog rasporeda događaja i realističkog „nemešanja“ pripovedača u fiktionalnu stvarnost teksta.³¹ Ženet, pri tome – Prust, koji nagomilavanjem digresija i esejističkih komenatara svesno „guši“ epski svet dela, ovde mu je prilično zahvalan uzorak – figure dovodi u vezu sa postupcima vremenskih interpolacija, i slaganja pripovedanja sa tzv. diskursom, tj. govorom naratora.³²

No ukoliko bismo identitet pripovedačkih figura utvrđivali samo prema stepenu narušavanja uobičajenih kombinacija vremenskih odnosa i pripovednih perspektiva, suočili bismo se sa sličnim problemom kao i klasična teorija pesničkog jezika. Ova koncepcija je, shodno značenju koje je metafora, odnosno figura imala u antičkoj retorici, književni govor tretirala kao odstupanje od svakodnevnog jezika. Taj pristup dovela je u pitanje prosta činjenica da i u svakodnevnom jeziku postoje, štaviše preovlađuju metaforični prenosni značenja: *differentia specifica* poezije iz tog razloga, a to su na kraju priznali i sami teoretičari, morala se potražiti na drugom terenu (ili se, što će i uslediti u XX-vekovnim književnim teorijama, sama metafora morala objasniti na drugačiji način). Isti problem bi se analoški mogao preneti i na koncept pripovedačkih figura. Čak i u svakodnevnoj,

³⁰ v. Žerar Ženet: *Figure*: Vuk Karadžić, Beograd, 1985, prevela sa francuskog Mirjana Miočinović

³¹ v. Adrijana Marčetić: *Figure pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2004.

³² Podelu na pripovedanje i diskurs, zasnovanu na lingvističkim kategorijama, Ženet preuzima od Benvenista. Pripovedanje podrazumeva nizanje događaja bez upućivanja na instancu onoga koji o njima govori, što se postiže upotrebom trećeg lica i glagolskih vremena poput aorista ili imperfekta. S druge strane, čim se u tekstu jave deiktički oblici, gramatičko prvo lice, priloški indikatori, sadašnje ili buduće vreme, činjenice iz epskog sveta ustupaju mesto, tačnije bivaju podređene govornoj situaciji, tj. liku onoga koji pripoveda. Ovaj drugi tekstualni modus, suprotstavljen objektivnosti pripovedanja, Benvenist i Žerar nazivaju diskursom. v. „Granice pripovedanja“, *Figure*, str. 87-102.

neformalnoj komunikaciji, hronološki red u predočavanju događaja teško bi se mogao nazvati pravilom – termin figura i na novom, naratološkom terenu, ukoliko bi se insistiralo na značenju pomeranja, tj. odstupanja od običnog i propisanog, postaje problematičan.

Primeri iz književnosti koji demantuju podelu: pravilno – odstupajuće pripovedanje, koja se često izjednačava sa periodizacijskim, vrednosno obeleženim razgraničavanjima, su bezbrojni. Ženet ih navodi kada objašnjava udeo diskursa i narativnog govora u književnom tekstu. Francuski teoretičar će pokazati da u svakom diskursu, tj. sekvenci koja istura u prvi plan pripovedača mora biti pripovedanja i da u svakom pripovedanju, tj. nizanju epskih događaja, postoji udeo naratorskog komentara, tj. diskursa. Konkretno – primeri su uzeti iz francuske književnosti – između Balzaka, koji se, uprkos mnoštvu esejističkih refleksija i komentara u svojim tekstovima, smatra paradigmom čiste naracije, i Prusta, koji se uzima za primer digresivnog i metatekstualnog pripovedanja, razmak uopšte nije tako širok kako se mislilo.³³

Postojanje dihotomijskog obrasca: uobičajeno – neuobičajeno, od koga se, kao što vidimo, ni naratološka misao nije mogla osloboditi, Riker u svojoj studiji vidi kao posledicu ograničavanja figurativnosti na semantičku ravan, tj. na nivo značenja pojedinačne reči. Oslanjajući se na iskustva interakcionih, pragmatičkih i kognitivnih teorija figurativnog izražavanja, francuski teoretičar ukazuje na mogućnost jednog drugačijeg istraživačkog pravca. Ukoliko bi se proces dinamizacije značenja, koji metafora pokreće, preneo sa semantičkog na referencijalni plan, odstupanje, tj. ono što je pod tim pojmom podrazumevala klasična misao, pokazalo se kao apriorna pretpostavka i glavni konstituent čovekove predstave o svetu kako u umetnostima, tako i u humanističkim naukama.³⁴ Ova postavka, pokazuje Riker, može se primeniti na polje proučavanja proze: figurativnost je ne samo konstituent pripovedačkog govora i književne slike sveta, već i same teorijske misli koja taj govor pokušava da opiše. Francuski teoretičar naznake ovog metoda pronalazi još kod Hegela, koji primećuje da metaforičko značenje prethodi tzv. neutralnom ili apstraktnom, kojim se služi filozofska misao (uključujući, u ovom slučaju, i

³³ *Figure*, str. 113-114.

³⁴ Riker ide obrnutim putem u odnosu na metod klasične retorike, pa umesto od figura reči, metaforičku transpoziciju značenja objašnjava polazeći od figura misli, tj. rečenice i priče.

onu koja pokušava da razume strukturu metafore). Tokovi idealizacije naučnih pojmova nisu dakle ništa drugo do procesi prikrivanja i zaboravljanja njihovog metaforičkog porekla. Hegelovo zapažanje biće razrađeno u nekim od glavnih tokova moderne filozofije koja negiraju postojanje nulte i neutralne semantičke pozicije naspram stvaralačke igre jezika i mehanizama figurativnih prenosa. Sam metaforički otklon karakteriše biće jezika i predstavlja njegovu apriornu pretpostavku, pa ga u tom smislu, nijedan filozofsko-teorijski sistem ne može potčiniti nekom autonomnom epistemološkom aparatu. Jedina mogućnost koja estetičkoj teoriji preostaje jeste zadatak da uvidom u iste mehanizme otkrije, demistifikuje proces sopstvene proizvodnje pojmova i oživi, bar za trenutak, jezik koji se procesu idealizacije „izlizao“.

II.2. Preobražaj kao tema i kao postupak oblikovanja: od Ovidijevih *Metamorfoza* do Kafkinog *Preobražaja*

Drugi pojam iz našeg naslovnog izraza, za razliku od figure koja je vezana pretežno za formalne odlike jezičkog izraza, tiče se više sadržinske strane književnog dela. Pripovesti o čudesnim transformacijama (gr. μεταμορφώσεις) živog i neživog sveta obeležile su, kao što je poznato, najstarija razdoblja kulture. Motiv preobražaja davao je pečat prvim, narodno-epskim oblicima kazivanja poput bajke, mita, legende i skaske. U pisanu umetničku reč prešao je u helenističkom razdoblju antičke književnosti, nekih 200 godina pre pojave proslavljenog Ovidijevog speva u kome će biti prilagođen, s jedne strane etološkom pristupu, tipičnom za tada aktuelnu poeziju koja je pokušavala da objasni uzroke stvari starim pripovestima, i s druge strane, konkretnim filozofskim sistemima, poput stoičke misli i pitagorejskih učenja o seobi duše.³⁵

U srednjovekovnoj kulturi predstava o preobražaju se, u duhu mističkih učenja crkvenih otaca i nasleđa Plotinove filozofije, poistovećivala sa tzv. oboženjem (gr. θεωσις, lat. *deificatio*), kao mogućem ostvarenju identiteta ljudske i božanske prirode. Ovu

³⁵ v. *Pregled rimske književnosti: De auctoribus romanis*, prir. Milan Budimir, Miron Flašar, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, 1963, str. 416-418.

koncepciju, koja će obeležiti hagiografsku književnost i teološku antropologiju, podupirala je aristotelovska zamisao o vertikalnoj hijerarhiji sveta i kosmosa. Tokom XV i XVI veka, sa postepenim procesom njenog prevođenja na horizontalni plan, predstave o preobražaju će se sve više vezivati za materijalne manifestacije života i za sliku ljudskog tela.

U svojoj studiji *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, koja je odigrala važnu ulogu u razvoju teorija književnosti, društva i kulture u drugoj polovini XX veka, Mihail Bahtin će, između ostalog, ukazati na činjenicu da se ovo prevođenje sveta u jednu, horizontalnu ravan nije odigralo samo zahvaljujući filozofiji Paracelzijusa, Mirandole, Bruna i ostalih neoplatoničara. Renesansni mislioci su, pokazuje Bahtin, samo ozvaničili jedan pogled na svet koji je tokom srednjeg veka negovala narodna karnevalsko-smehovna kultura, bez čijeg razmevanja je nemoguće shvatiti proslavljeno Rableovo delo. Nasuprot statičnoj, hijerarhijskoj predstavi koju je nametala feudalna klasa, karnevalska slikovnost i njene raznovrsne predstave telesno-materijalnog isticale su u prvi plan dinamičku prirodu sveta: preobražajnost se u ovom složenom kulturnom kompleksu i njegovim raznovrsnim podžanrovima, koje ruski teoretičar objedinjuje pod nazivom groteskni realizam, artikulisala postupcima izokretanja i stapanja suprotnosti:

Groteskna slika karakteriše pojavu u stanju njene promene, još nezavršenu metamorfozu, u stadijumu smrti i rađanja, rasta i nastajanja. Odnos prema *vremenu*, prema *nastajanju* neophodna je konstruktivna (određujuća) crta groteskne slike. Druga je njena neophodna crta – *ambivalentnost*: u njoj su, u ovom ili onom obliku, data (ili naznačena) *oba pola promene – i staro i novo, i ono što umire i ono što se rađa i početak i kraj metamorfoze*.³⁶

Bahtin je i u ostalim radovima isticao književne izraze i estetičke sisteme koji se mogu dovesti u vezu sa karnevalsko-smehovnom kulturom. Tako se u studiji o Dostojevskom i njegovoj poetici polifonijskog romana, naglasak stavlja na formu menipejske satire i postupke oblikovanja tipične za ovu književnu vrstu, poput dijalozima, toposa izokrenutog sveta, mešanja uzvišenog, ozbiljnog sadržaja sa elementima komike i

³⁶ Mihail Bahtin: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd, 1978, preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković, str. 33

parodije.³⁷ Dijalogizam menipejske satire, za Bahtina je paradigmatičan oblikovni postupak i pogled na svet koji se provlači kroz različite epohe i dela pisaca koja stoje u znaku preispitivanja, relativizacije i subverzivnog, u suprotnosti sa vladajućim ideologijama i njihovim pretenzijama na izricanje konačne istine.

Pojam groteske, koji je bio posebno istaknut u studiji o Rableu, Bahtin upotrebljava i u tumačenju daljih tokova književnog razvoja u kojima se dijalogizam i višeglasje menipejske satire i karnevalske estetike, podređuju drugačijim ciljevima. U umetničkim epohama koje će uslediti nakon renesanse uočljiva je, ukazuje ruski teoretičar, tendencija gubljenja veze između smehovne kulture i groteske, odnosno slabljenja njenog stvaralačko-afirmativnog potencijala. Predstava otvorenosti tela koja se uklapala u slike dinamičko-preobražajnih procesa materijalnog sveta, u klasicizmu i prosvetiteljstvu se prilagođava koncepciji moralističko-alegorijske estetike. U romantizmu se smeh i nekadašnje slavljenje materijalnosti života i njegovog obnavljanja, pretvara u ironiju i sarkastični podsmeh, a doživljaj bliskosti čoveka i kosmičkih sila, konkretizovan slikama obilnih gozbi, ustupa mesto predstavama o izgubljenosti ljudske individue u neprijateljskom svetu. Ovo poslednje je, naglašava ruski teoretičar, karakteristično za oblik gotskog romana i crnohumorne spojeve smešnog i jezivog.³⁸

Ideološke implikacije Bahtinovog stava, na kojima će marksistička književna misao druge polovine XX veka zasnovati svoje kritičko viđenje odnosa između literature koja se koristi nekima od motiva gotskog romana, npr. motivom regresivne metamorfoze, s jedne i industrijskog kapitalizma, s druge strane, nije teško uočiti: slika otuđenosti, izgubljenosti i duhovnog nazadovanja čoveka antiutopijske sadašnjice i budućnosti u modernoj književnosti, koja je zamenila utopijski svet karnevala, izraz je odsustva ideje društvene transformacije i gubitka revolucionarnog elana.³⁹ Ovakav stav je, možemo se složiti, primenljiv na jednosmerne negativne utopije orvelovskog i hakslijevskog tipa koje

³⁷ Mihail Bahtin: *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967, prevela Milica Nikolić

³⁸ Kao što vidimo, u Bahtinovoju studiji groteska, što se odnosi u na njene dve glavne komponente, preobražajnost i ambivalencija, jednako je prikaz i postupak oblikovanja. Ovo jedinstvo ističe i pojam oneobičavanja iz teorije ruskih formalista, i shvatanje književnog izraza kao transpozicije poznatog i svakidašnjeg u neobično i nepoznato.

³⁹ Pitanje koje je implicirao ovakav stav (tipa: da li je slika statičnog sveta po definiciji konformistički čin ili ona može biti i oruđe subverzije?) bilo je predmet raspava koje su obeležila književne teorije 50-ih i 60-ih godina. Čuvena polemika između Lukača i Adorna doticala je, između ostalog, i ovo pitanje.

apsolutizuju pesimističko viđenje birokratizovanog i tehnokratskog sveta, i koje boluju od naivne idealizacije nekadašnjeg građanskog društva.⁴⁰ Međutim, u tumačenju ekspresionističkih dela u čijoj osnovi takođe pronalazimo elemente gotskog romana, on će se pokazati neprimenljivim.

U Kafkinoj proslavljenoj pripovesti *Preobražaj* u čijem se naslovu, i izboru teme, „čuju“ intertekstualni odjeci proslavljenog Ovidijevog speva, postoje samo spoljašnje sličnosti sa antiutopijskom prozom i gotskim romanom. Davno je primećeno da Kafkina slika sveta, u kome iznenađenje i čudo, kojima je nekadašnja mitološka misao pridavala značenje natprirodnog i mističnog, više nikoga ne iznenađuju, deluje uznemirujuće na čitaoca. Čuđenje je ustupilo mesto ravnodušnosti, a nepoznate sile i bogove zamenio je čovek, prikazan kao objekat jedne složene mreže odnosa koja je neprozirna baš zato što je postala svakodnevna. Ovakav obrt u korišćenju fantastičnih motiva, sračunat pri tom na konkretan recepcijski učinak, daje pečat i navedenoj pripovesti: bizarni kontrast između neobičnosti prikazanog događaja i realističkog, hladnog tona pripovedanja izaziva osećaj nelagodnosti kod čitaoca. Kafkino oneobičavanje, na sličan način kao karnevalska groteska o kojoj je govorio Bahtin, razbija recipijentov asocijativni automatizam i lakomislenu veru u uređenost i dovršenost sveta koju učvršćuju javno mnjenje, ideologija i istrošene književne paradigme. Ovakvom prikazu, nema sumnje, moguće je osporiti humornu crtu, ali ne i subverzivni saznajni učinak.

⁴⁰ „Strahota 1984. leži u tome što se osniva na iskustvima birokratizacije socijalističkog poretka, na sklonostima od kojih, kako je pisao već Engels, nisu imune ni socijalističke države, na dokazanim deformacijama u čovjeku prelaznog perioda. Njegova je proizvoljnost i slabost u slici svijeta gdje alternativa toj strahoti leži samo u idiličnom, infantilno regresivnom žaljenju za anarhijom sitnoburžoaske prošlosti, za starim sobama i ulicama kapitalističkog, dikensovskog Londona. Huxley i Orwell kritički su ranjivi zbog apsolutizacije jednog, isključivo pesimističkog vida stvari.“

Darko Suvin: *Od Lukijana do Lunjika: povijesni pregled i antologija naučnofantastične literature*, Epoha, Zagreb, 1965, str. 352.

III Iluzionistička poetika Kišovog *Peščanika* i Levijevog *Zvezdastog ključa*

III.1. Dokumentarna i dokumentovana imaginacija u *Peščaniku*

U nepreglednoj kritičkoj literaturi koja se bavila Kišom, od kratkih, esejističkih osvrtâ i impresionističkih zapisa, do obimnih istraživačkih studija njegovog dela, pitanje odnosa dokumenta i fikcije zauzima povlašćeno mesto. Razloge ne treba tražiti (samo) u autoritetu i ubedljivosti književnoteorijske i kritičke misli samog autora koji je, objašnjavajući čitalačkoj publici svoju eksperimentalnu poetiku, napisao mnoštvo eseja na ovu temu. Originalnost kontrastnog spoja slikovitog jezika i bogate, razigrane imaginacije, s jedne strane, i prisustva pisanih, dokumentarnih tragova istorije, biografije, s druge, daje, po mnogima, pečat Kišovom delu i čini ga jedinstvenim u literaturi druge polovine XX veka.

O mestu i značaju dokumenta u Kišovoj književnoj autobiografiji bilo je već reči u uvodnom poglavlju. Pomenuli smo da Kiš u pisanoj, dokumentarnoj reči vidi sadržinski izvor i oslonac svoje priče koja rekonstruiše iščezlo vreme detinjstva. Mimetičko-sadržinskoj ulozi imanentna je estetska funkcija: dokument je neka vrsta kontrolnog teksta koji s jedne strane ograničava autora, čuva ga od iskušenja proizvoljnog fabuliranja, i s druge, daje zamah njegovoj imaginaciji i usmerava je da popunjava, domišlja i rekonstruiše njegove praznine. Iskustvo pisanja prvog romana i načina na koji se u njegovo središte postavlja pitanje sopstvenog nastanka, bilo je za Kiša u tom pogledu više nego značajno. Lišena svog predteksta, priča, kao što pokazuju autopoetički fragmenti *Mansarde* u kojoj se ispituju stvaralačke mogućnosti i ograničenja Bildungs romana, ostaje sklop parodijskih varijacija opštih mesta i „izgustiranih“ pripovedačkih obrazaca. Opređenije za dokument, koji je obeležio dalji tok Kišove stvaralačke evolucije i traganja za odgovarajućom formom, predstavljao je najbolji način da se prevaziđu ograničenja, tj. izbegne začarani krug metatekstualnosti antiromana.

Prisustvo dokumentarnog predteksta i obaveza da se njime utemelji istina priče, nametnuli su izbor specifične figure pripovedača (arhivar, priređivač, prevodilac,

komentator svedočanstava, beleški, tuđih književnih dela iz kojih bi se mogla rekonstruisati autobiografska ili istorijska istina) i odgovarajuća kompoziciona rešenja. Po položaju dokumenta u tekstu, tj. poziciji komentatorskog aparata u odnosu na pripovedački govor, Kišova dela možemo podeliti u dve skupine. Prvu bi činile pripovetke *Grobnice za Borisa Davidoviča*: Kišov pripovedač u ovim tekstovima podseća „u hodu“ čitaoca na svedočanstva kojima raspolaže i iz kojih izvodi svoju priču, obogaćenu obiljem citata i biobibliografskih podataka. S druge strane bi stajali *Psalam 44*, *Peščanik* i *Enciklopedija mrtvih* koji nam daju podatke o izvorima priče u svojim završnim poglavljima. Novinska hronika o preživlom paru iz Aušvica, koji nekoliko decenija nakon rata obilazi mesto na kome se nalazio logor, pomenuta je na kraju *Psalma 44*, nakon ispričane priče o njihovom bekstvu i svemu što je prethodilo ovom događaju; u *Enciklopediji mrtvih* apokrifni i istorijski izvori pripovedaka navode se u pogovoru zbirke.

Peščanik se po položaju, uslovno rečeno, paratekstualnog aparata, može svrstati u istu grupu sa *Psalmom* i *Enciklopedijom*⁴¹. Ono što ga, s druge strane, odvaja od ovih dela, i čini jedinstvenim, i najreprezentativnijim izazom Kišove eksperimentalne poetike, jeste dvosmerno-povratni odnos između dokumenta i književnog teksta: tekst proizilazi iz dokumenta, ali i sam dokument je finale teksta koji se na kraju sažima i preobražava u osnovni sadržinski materijal i sopstvenu referencijalnu potporu. Fenomenološki aspekti pripovedačkog sveta i njegove mimetičko-iluzionističke poetike će zbog položaja očevog Pisma u tekstu i njegovog odnosa prema sadržaju romana, izbiti u prvi plan i nametnuti se kao jedan od glavnih konstituenata umetničke vrednosti ovog dela. Da je autor E.S.-ovom svedočanstvu dodelio ulogu prologa, *Peščanik* bi i pored svoje fragmentarne kompozicije,

⁴¹ Reč „paratekstualni“ ovde treba shvatiti uslovno, jer sam dokument koji se na kraju citira jeste integralni deo romana. Njegov položaj u tekstu, koji se često u tradicionalnoj književnosti dovodi u vezu sa vanfiktionalnim, pogovornim, biografskim, bibliografskim podacima, ima posebnu semantičku težinu i sračunat je na konkretan umetnički efekat. Sem toga, tekstovi „romanesknog“ i originalnog Pisma nisu identični. Na ovu činjenicu ukazuje, između ostalih, Mark Tompson u svojoj monografiji o Kišu, napisanoj u formi niza komentara na autorov izvod iz knjige rođenih. Kiš je uvek „insistirao na autentičnosti pisma kao pronađenog dokumenta i kritičari su mu verovali na reč. Međutim, kad je 2001. godine Mirjana Miočinović objavila izvorni tekst Eduardovog pisma postalo je jasno da je Kiš adaptirao dokument za svoju upotrebu, ispustivši neke pasuse, sažimajući neke druge, menjajući redosled nekim trećim, dodajući neke slike, poput reference na Mariju Antoanetu, ili fraze sudbina je pas (koja daje šlagvort za E.S.-ovo strašno suočenje s gladnim psima), odnosno ključne reči kakve su *peščanik*, *panonski* ili *malograđanski*.“
Mark Tompson: *Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu*, Clio, Beograd, 2014, preveo Muharem Bazdulj, str. 260.

pripovedačkog višeglasja i stilske raznovrsnosti, ostao u poetičkom vidokrugu klasične realističke proze: sporazum između autora i čitaoca o ukidanju neverice u istinu priče bio bi potpisan odmah na početku, tačnije pre početka romana. U ovom pak slučaju, stvaranje i ispisivanje, s jedne, i iščitavanje i ispitivanje romanesknog sveta, s druge strane, postaju neodvojivi od traganja za njegovom istinom, tj. referencijalnim osloncem:

Sve do kraja *Peščanika* raste poetička i formalna napetost, da bi tek tu u jednom dokumentu roman otkrio svoje prećutano uporište. Upravo zato što se na svoje ishodište oslanja tek na kraju, *Peščanik* je sav određen romanesknom neizvesnošću.⁴²

Svedočanstvo Eduarda Sama trebalo bi da uveri čitaoca kako sve ono što mu je predočeno na prethodnim stranicama knjige *ipak* nije bila samo priča, nije obično književno delo koje *ko bajagi* govori istinu. Sva ona iscrpljujuća pitanja, oni bizarno precizni odgovori u kojima kao da se gubi razlika između stvarnog i mogućeg, bitnog i slučajnog u „Istražnom postupku“ i „Ispitivanju svedoka“, one ekscentrične meditacije glavnog junaka u „Beleškama jednog ludaka“, te zbunjujući, međuogledajući opisi koji se ponavljaju u „Slikama s putovanja“, i kataloški nizovi u kojima se otkrivaju kockice jednog epskog mozaika, svi ovi sadržaji na kraju bivaju sabijeni u konkretan vremenski i prostorni okvir. Iz perspektive Pisma čitalac ih doživljava kao delove velikog, zamišljenog istražnog postupka kojim nam autor približava *stvarnu* ispovest jednog čoveka i oživljava *stvarnu* sliku njegovog stradanja.

Neobično kompoziciono rešenje za koje se Kiš opredelio projektuje u strukturni sklop romana paralelizam čina pisanja i čitanja teksta. *Peščanik* uključuje u svoju imanentnu poetiku proces recepcije imaginarnog sveta, i prati zakone fenomenologije književnog dela o kojoj je govorio Roman Ingarden. Iščitavanje Pisma, koncipirano kao postupak imaginarne nadogradnje njegovih informativnih praznina, konkretizuje proces recepcije epskog sveta, koji, kako je pokazivao Ingarden u svojoj fenomenološkoj estetici, poseduje mesta neodređenosti. Tokom čitanja ona se popunjavaju, osmišljavaju,

⁴² Aleksandar Jerkov: „Okvir, ram, pukotina. Imanentna poetika romana Danila Kiša“, *Bibliografski vjesnik*, br. 2-3, Cetinje, 1993, str. 70

rekonstruišu, jer tek uz „saradnju“ čitaoca i pripovedača, fikcionalno delo zadobija sadržinsku, a potom i estetičku punoću.⁴³

Postavljanjem E.S.-ovog dokumenta na kraj knjige, autor obrće redosled receptivnih etapa: bazični svet pripovedačkog teksta dat je tek *nakon* proširivanja i popunjavanja njegovog sadržaja. Drugim rečima, ono što je u Ingardenovoj fenomenologiji smešteno *a posteriori* stvarnosti teksta, ono što čitalac domišlja dok popunjava prostorne i vremenske praznine sveta fikcionalnog teksta, *Peščanik* ne samo da eksplicitno navodi i rekonstruiše već i postavlja *ispred* stvarnosti teksta. Pismo, kao roman u malom, kao izvod iz događaja, pojavljuje se tek nakon ispitivanja i proširivanja sopstvenog sadržaja, tek nakon teksta u kome se odvijalo (i granalo u četiri toka) njegovo *ispisivanje*.⁴⁴ Čitajući pismo kao književno delo, roman nam pokazuje kako se to čitanje može ispisati.⁴⁵

Ipak, Kišovo ispisivanje i iščitavanje Pisma već je u dijaloškim sekvencama „Istražnog postupka“ i zapisima iz „Beleški jednog ludaka“ uključivalo u sebe i pitanje referencijalne istine i dokaza. U moru beleški, citata, potvrda, tekstova izvučenih iz stvarne i imaginarne arhive, uloga završnog dokumenta se interiorizuje. Drugim rečima, postojanje preuzetih, tuđih zapisa unutar sižejnog prostora romana, koji bi trebalo da bude podređen

⁴³ „Ovo dopunsko određivanje ja nazivam „konkretizovanjem“ prikazanih predmeta. U ovom dolazi do reči sopstvena, sa-stvaralačka čitaočeva delatnost: na osnovu sopstvene inicijative i uobrazilje on „ispunjava“ različita mesta neodređenosti i momente, koji se tako reči biraju između mnogih mogućnih, odnosno dopuštenih, iako ovo poslednje – kao što će se još pokazati – nije neophodno.“, Roman Ingarden, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Beograd, SKZ, 1971, preveo sa nemačkog Branimir Živojinović, str. 49.

⁴⁴ Ti tokovi su ciklusi „Ispitivanje svedoka“, „Istražni postupak“, „Slike s putovanja“ i „Beleške jednog ludaka“.

⁴⁵ Treba doduše imati vidu da Kišov izbor mesta Pisma i njegovog odnosa prema sižejnoj razradi u romanu, jeste postupak koji se samo u odnosu na klasičnu fenomenologiju može tretirati kao izokretanje. Ako, s druge strane, uzmemo u obzir neka od polazišta teorija mogućih svetova, onda će ovaj estravagantni čin izgledati pre kao potvrda opštih zakona čitanja, tj. recepcije književnog teksta. Umberto Eko u eseju „Izmišljeni protokoli“ ukazuje na činjenicu da u prvoj fazi praćenja priče (bilo da je reč o istorijskoj hronici, novinskoj repotraži ili književnoumetničkoj fikciji) čitaočev stav u pogledu njene istine nema još nikakvu vrednost. Ovo, naravno, ne zvuči nimalo zdravorazumski. Mislimo da govornik ili pisac kakvog verbalnog izveštaja ima nameru da nam isturi istiniti sadržaj, dakle nešto što mi obavezno moramo da vrednujemo u kategorijama istine ili laži. A događa se međutim nešto potpuno suprotno. Jer, „kada slušamo niz konstatacija koje nam prenose šta se desilo nekome na takvom i takvom mestu, mi u početku saradujemo u rekonstruisanju sveta koji poseduje neku vrstu unutrašnje kohezije – a tek kasnije odlučujemo da li ćemo te konstatacije uzeti kao opis stvarnog ili imaginarnog sveta.“

v. *Šest šetnji kroz narativnu šumu*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2003, preveo sa engleskog Lazar Macura, str. 139-140.

završnom dokumentu, izokreće odnos između okvira i sadržaja. Pismo, ispostavlja se, nije, tačnije, ne mora biti jedini stvarni dokument u romanu. U pojedinim fragmentima iz ciklusa „Beleške jednog ludaka“ čitamo tekstove koji se svojim poetičkim sadržajem nameću kao nosioci pripovedačke istine romana u daleko većoj meri nego završni dokument. 64. fragment, odnosno prvi zapis iz petog, poslednjeg ciklusa „Beležaka jednog ludaka“, govori o smislu svedočanstva koje E.S. piše, o mogućnostima da ga jednog dana neko pronade i pročita. Upotrebom deikse (naglašavanjem vremenskih odrednica i korišćenjem pokazne zamenice) tekst ukazuje na činjenicu da je E.S.-ovo pismo Olgi bilo fizički prisusutno u trenutku ispisivanja ovog zapisa:

Možda će ovo moje pismo, ovo moje pisanje izgledati, ono već počinje da izgleda, sa slutnjom prve zore, kao delo taštine, *vanitas vanitatum*. Zar ne izgledaju već sada moje pismo, moj dojučerašnji život, kao senka taštine? *Već sada*, kada je sve to prošlo kroz čistilište noći, kroz purgatorij pomrčine, kroz katalizator večnosti na kojem ostaju samo kristalne čestice čiste egzistencije, samo tvrdi kristali bića (esencija). Sve ostalo zbrisaće noć, a moje će pismo ostati neposlato, moj će rukopis biti već zorom mrtvi rukopis u mrtvom moru vremena, rastočeni papirus u gnjiljoj močvari Panonskog mora ili *pismeno* u vakuumskoj škatuli od zelenog kristalnog stakla čiji je ključ bačen u vodu, u močvaru, pismeno ukopano u mračne temelje noći, u trošne temelje bića, svedočanstvo za neku daleku budućnost – *postumus*.⁴⁶

Predstavljajući se kao uputstvo za čitanje E.S.-ovog zaveštanja, zapis najavljuje njegovu pojavu u tekstu i, što je još važnije, objašnjava smisao celokupnog romana. Nešto slično nalazimo u 65-om i 66-om fragmentu, u beleškama koji zatvaraju sam roman, tj. neposredno prethode tekstu Pisma. 65. fragment je E.S.-ov testament, tekst kojim junak, navodno, poništava svoju prethodnu oporuku:

Ovim, dakle, moj prvobitni testament treba smatrati nevažecim, anuliranim, i za razliku od moje sada već poništene odluke, *ne dopuštam* da se bilo koji deo mog tela koristi u naučne i medicinske svrhe, a tu mislim u prvom redu na moj mozak, do kojeg je doktoru Papandopulosu očegledno najviše bilo stalo i pod čijim sam sugestijama i doneo svoju prvobitnu odluku, sad, dakle ponavljam, nevažeciu: ovim sad svoje telo zaveštavam PLAMENU; za izvršioaca svoje volje ovim imenujem Društvo za kremiranje *Obnova*, čijoj brizi prepuštam svoje zemne ostatke, s tim da za učinjene usluge i za troškove oko kremiranja rečeno društvo ima da se obešteti iz moje nepokretne imovine, to jest iz vrednosti dela roditeljske kuće koji mi pripada; posle kremiranja moj prah ima se preneti u za to namenjenoj urni na Železnički most, odakle će biti prosut u vode Dunava; ovom činu

⁴⁶ Danilo Kiš, *Peščanik*, Beograd, Prosveta, 1990, str. 236. Svi citati će nadalje biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

moгу prisustvovati samo moji najbliži, to jest članovi moje porodice, kao i predstavnik Društva za kremiranje. (237)

U poslednjem zapisu, nakon što je zaveštao fizičko telo, E.S. govori o svojoj duhovnoj zaoštavštini i pominje iste ove beleške koje će – kako on predviđa – pronaći i izdati njegov sin. Poetički krug romana na taj način se zatvara: sama činjenica da te iste beleške imamo pred sobom, govori nam da je E.S-ova volja uslišena, da pred sobom imamo tekstove koje je njegov sin *zaista* pronašao, pročitao i priredio:

Ako ne što drugo, ostaće možda moj *materijalni* herbarijum ili moje beleške, ili moja pisma, a što je to drugo do ta zgusnuta ideja koja se materijalizovala: materijalizovan život, mala, tužna, ništavna ljudska pobeda nad golemim, večnim, božanskim ništavilom. Ili će ostati makar – ako u velikom potopu potone i sve to – ostaće moje ludilo i moj san kao borealna svetlost i kao dalek eho. Možda će neko videti tu svetlost, možda će čuti taj daleki eho, senku negdašnjeg zvuka, shvatiće značenje te svetlosti, tog svetlucanja. Možda će to biti moj sin, koji će jednog dana izdati na svet moje beleške i moje herbarijume s panonskim biljem (i to nedovršeno i nesavršeno, kao i sve ljudsko). A sve što nadživi smrt jeste jedna mala ništavna pobeda nad večnošću ništavila – dokaz ljudske veličine i Jahvine milosti. *Non omnis moriar.* (239)

Ako je u navedenim fragmentima poetički karakter sadržaja, tj. eksplicitne najave Pisma, bio nosilac njihove mimetičke vrednosti, u drugoj grupi zapisa iz istog ciklusa tu ulogu ima sama forma, tj. postupak markiranja autora-priredivača u tekstu. Zapisi br. 36, 39 i 53 bivaju oznakom „koncept“, tj. napomenom „nedostaje jedan list“ eksplicitno obeleženi kao tuđi, tj. preuzeti.⁴⁷ Ovim intervencijama autor nam potvrđuje izvršenje E.S.-ove oporuke iz gorenavedenog zapisa. A ta oporuka, da podsetimo, zahtevala je objavljivanje *svih* beleški, a ne samo Pisma, koje je, kako vidimo, samo *jedan od* istinitih, nikako *jedini* istinit dokument u tekstu.⁴⁸

⁴⁷ isto, str. 116, 120, 133.

⁴⁸ „*Pismo* tako gubi na značaju „alfe i omega“ romana te njegovog „ishodišta i izvorišta“ u trenutku kada se shvati da je ono, na izvestan način, *naknadno priloženi dokaz* o postojanju do tog trenutka samo slućenog, samo sugerisanog, pretpostavljenog pred-teksta očevoг testamenta u *Peščaniku*. Status *Pisma* je u kontekstu romana, dakle, ne izvorno-autentični, prvobitni, već naknadni. Taj naknadni, post-festum status, postavlja, međutim, povratno pitanje koje koje se tiče i samog teksta *Peščanika*: Nije li zapravo i *Peščanik* takođe

Povratnu strukturu odnosa okvira i sadržaja potvrđuje i jedan detalj iz završnog dokumenta. Eduard Sam pominje, kao što je poznato, naziv romana u kojem se njegovo svedočanstvo *već sada* nalazi:

Moji mi rođaci daju obilno povoda za neki građanski roman strave i užasa kojemu bih mogao dati naslove: „Parada u haremu“, ili „Praznik u jevrejskoj kuriji“, ili „Peščanik“ (sve se osipa, sestro moja). (240)

Sličan, cirkularni postupak Kiš je isprobao u prethodnim delima, u *Mansardi* i u priči „Dečak i pas“ iz *Ranih jada*: priča na kraju objašnjava sopstveni nastanak, potvrđuje se kao delo koje je pozvano da svedoči o jednom događaju, predmetu, životu, koji je *već* ispričan („Dečak i pas“) ⁴⁹, ili koji *tek treba* da bude ispričan (*Mansarda*). Fikcionalni tekst na kraju otkriva svoje „stvarno“ poreklo, odnosno definiše sopstvenu dokumentarističku poetiku. Međutim, u *Peščaniku* metapripovedački, „dokazni“ postupak ide dalje: verifikacija sižejnih podataka dokumentarnim navodima projektovana je unutar pripovedačke strukture „Istražnog postupka“. Anonimni ispitivači u ovom ciklusu zahtevaju često od svog ispitanika da navede kakav zapisnik, rešenje, potvrdu, članak, reklamu itd. Pravilo kojim se oni rukovode moglo bi se otprilike ovako formulisati: ono što nije dokumentovano, što nije zavedeno u sudske, administrativne protokole kao da ni ne postoji.

Ove anonimne ličnosti, pored toga što imaju i konkretnu sižejnu ulogu, pošto upućuju na predstavnike policijskog aparata koji su *stvarno* isleđivali E.S.-a (dva puta pomenuto u Pismu), u isto vreme funkcionišu kao projekcija figure čitaoca koji od pisca traži da potkrepi verodostojnost svoje priče, da pruži dodatne garancije za njenu istinu. Reč je o čitaocu koji sadržaj fikcionalnog teksta ne može više prihvatiti u poetičkom ključu psihološkog, društvenoistorijskog romana kakav se pisao u XIX veku. Od autora se sada zahteva, kako je to Kiš objašnjavao u brojnim esejima, da pruži u samom tekstu uvid u dokumentarnu osnovu svoje priče i da u tu istinu uveri svog čitaoca. Kiš međutim, ni ovu

naknadno priloženi dokaz rekonstrukcije jedne pre svega, pripovedne situacije i njenih mogućnosti?“ (Tatjana Rosić, „Pisati oca“, *Spomenica Danila Kiša*, Beograd, SANU, 2005, str. 152)

⁴⁹ v. *Rani jada*, str. 101- 111.

alternativu realističkoj poetici i načinu mišljenja ne želi da poštedi svoje parodije. Zahtevi za što preciznijim odgovorima i dokumentarnim navodima u *Peščaniku* se veoma često pretvaraju u sopstvenu karikaturu. Katihistična forma „Istražnog postupka“ i „Ispitivanja“ svedoka“ ruga se ne samo konvenciji sveznajućeg pripovedača, već i projektovanoj figuri svezahtevajućeg čitaoca unutar teksta.

Na vezu između čitaoca i figura anonimnih ispitivača u romanu, Kiš je ukazivao u jednom esejištkom zapisu kada je objašnjavao poetički smisao i strukturnu vrednost sudskog rešenja o E.S.-ovom zdravstvenom stanju. Dajući na uvid čitaocu (izvan romana) i istražiteljima (unutar romana) ovaj dokument, autor dokazuje ne samo istinu svoje priče već i istinu o svetu u kome živi glavni protagonist:

(...) u košmarnom svetu *Peščanika*, među stotinama ličnosti, zaista je E.S. jedina ličnost koja ima, crno na belo, dokaze o svom duševnom rastrojstvu. Interesantno je da su neki kritičari u toj činjenici videli uticaj modernog romana u kojem su, kako oni vele, ličnosti po pravilu rastrojene ili poremećenog uma. Kao što vidite, kritičari ne veruju ni dokumentu! Međutim, ja ga navodim u celosti, dakle opet crno na belo, taj famozni dokument što ga je izdao Sreski sud u Kovinu 25. marta 1940. godine, na osnovu kojeg pomenuti Sud (paragraf 194, stav 2. i 10) dozvoljava otpust iz duševne bolnice *oporavljenom* bolesniku, i činjenice govore, prema tome, protiv kritičara i modernog romana, a u korist oporavljenog E.S. Drugi dokument o građaninu E.S., dokument nazvan *Peščanik*, jeste pak, neka vrsta zapisnika i sudski proces kojim se pokušava dokazati tačnost nalaza pomenute lekarske komisije u Kovinu, tj. da je građanin E.S. lucidan, a da je svet oko njega lud. *Peščanik* je dakle, pre svega, to, i to, sudski proces, parnični postupak, gde se pobijaju upravo one tvrdnje koje navode kritičari!⁵⁰

U zavisnosti od toga da li se od ispitanika zahteva samo da citira ili, uz to, još i da izmisli, pretpostavi njihov sadržaj, dokumenta u „Ispitivanju svedoka“ možemo podeliti na realna i hipotetička. Prva ne samo da upućuju na stvarne događaje već izgledaju kao da su izvučena iz *realne* arhive. Čestim, iscrpnim navođenjem ovih tekstova (čak i u slučajevima kada su ispisani na stranom, npr. mađarskom ili nemačkom jeziku) pripovedač preusmerava čitaočevu pažnju sa semantičkog na referencijalni plan priče.⁵¹ U drugoj grupi tekstova,

⁵⁰ Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Beograd, Prosveta, 2007, str. 58-59.

⁵¹ U XIX-vekovoj realističkoj prozi, pokazuje Rolan Bart u eseju „Efekat realnog“ (*Treći program*, br. 85, Beograd, 1990, prevela Jelena Novaković, str. 190-196), takvu ulogu su imali „nebitni“ detalji iz opisa enterijera, razne egzistencijalne tvrdnje i uzgredni podaci koji nemaju nikakvu tematsku pozadinu niti simbolički smisao u tekstu. Bart uzima primer iz romana *Madam Bovari*: pomenom barometra iznad klavira, podatkom koji ništa ne *znači* u osvetljavanju lika ili u razvoju radnje, Floberov narator postiže tzv. efekat stvarnog. Ovakav postupak ukazuje na postojanje stalne suprotnosti između činjenice i značenja, referencijalnog i semantičkog. Bart podvlači da se književnost realizma pojavila upravo u trenutku kada

postupak, tj. obaveza dokazivanja istine dokumentima postaje predmet parodije. Ovde se više ne dokumentuju realni događaji, ne daju se na uvid stvarna dokumenta, već se navode hipotetički izveštaji, fiktivni popisi, potvrde, policijski zapisnici. Ovi tekstovi formiraju jednu novu, *nemoguću* stvarnost fikcije. Romaneskní svet se rasteže do krajnjih granica – čitalac kao da prisustvuje navali ogromnog pripovedačkog materijala koji samo navire u priču.⁵²

Ukrštanje hipotetičkih i stvarnih dokumenata, imaginarnog sadržaja i dokumentarnog okvira, poetike i priče, očeve zaostavštine i sinovog rekonstruktivističkog učinka, praćemo je ukrštanjem pripovedačkih vremena Pisma i ostatka romana. Čitaocu se isprva čini da vreme pisanja Pisma (trenutak koji prikazuje prolog romana) dolazi na kraju, a sve ono što je pripovedač rekonstruisao prethodi E.S.-ovom pisanju teksta iz koga će i nastati ovaj roman. Pažljiva analiza, međutim, pokazuje da izvesni podaci pomenuti u „Ispitivanju svedoka“ (recimo, odlazak E.S.-a u Budimpeštu) padaju nakon 5. IV 1942, što će reći nakon dana kada je napisan, tj. završen ovaj dokument. To bi dakle značilo da sadržaj romana nije, kao što se na prvi pogled čini, sabijen u vremenski okvir Pisma. Tekst dedukovan iz Pisma u jednom svom toku *nadčitava* svoj izvor i relativizuje njegovu poetičku ingerenciju u romanu.⁵³

Zavodljivost ovakvih metapripovedačkih transformacija i međuogledajuće povratne strukture poetičkog i narativnog, treba napomenuti, nikada ne narušava ravnotežu između konkretnosti istorije i razigranosti imaginacije, i ne prepušta se iskušenjima saznajnog relativizma i artistske samodopadljivosti, što je bila karakteristika prvog romana. Istrajavanje *Mansarde* i njenog unutrašnjeg romana o romanu da se uokviri i samoreflektuje

kriterijum konkretnosti i neposrednosti dobija prednost nad interpretacijskim interesima i očekivanjima. Reč je o periodu afirmacije diskursa istorije čiji zapis vredi ne onoliko koliko *znači unutar* teksta, već onoliko koliko može da *potvrdi* ono što je *izvan* teksta.

⁵² Ovde možemo povući analogiju sa podelom koju koristi tzv. teorija mogućih svetova: gotovo svaka fikcija sadrži primarni, stvarni svet i mnoštvo imaginarnih podvetova. Ovo drugo konstituišu, recimo, junakova evociranja prošlosti, sadržaj knjige koju on piše ili čita, snovi koje sanja itd. (v. Vladislava Ribnikar, „'Mogući svetovi' i teorija fikcije“, *Reč*, br. 30, 1997, str. 69-73) Kod Kiša ovi entiteti funkcionišu kao tekstovi: s jedne strane je stvarnost istinitog dokumenta, s druge mnoštvo podstvarnosti hipotetičkih tekstova.

⁵³ Detaljnije o ovome u odeljku „Hronološki paradoksi: Kada je Eduard napisao pismo svojoj sestri Olgi“ u studiji Dragana Boškovića *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidovića Danila Kiša* (Beograd, Plato, 2004, str. 101-112). Nadovezujući se na ovo otkriće, Bošković će u narednom odeljku, „*Peščanik* i ešerovska percepcija“ (str. 112-131), porediti Kišovu poetiku sa motivima Ešerovog slikarstva i sa Borhesovim prosedeima fikcionog umnožavanja i igrama optičkih varki.

predstavljala je sindrom istrošenosti poetike vaspitnog romana. U *Peščaniku* će ova povratna struktura odnosa imaginarnog i dokumentovanog, fikcije i stvarnosti teksta, postati zalag (dalje) priče i pričanja o čoveku i njegovom tragičnom nestanku iz istorije.⁵⁴ Nije, dakle, reč o tome da nas književni, fikcionalni govor *tek* uz pomoć dokumenta dovodi do istorijske stvarnosti, već o činjenici da dokument *tek* uz pomoć fikcije može progovoriti i postati stvarno svedočanstvo. Istina postaje funkcija sopstvene imitacije, nečega što ona *više*, i, u isto vreme, *još* nije. Kiš kao da nam pokazuje da je jedino sa tog „nemogućeg“ mesta, u međuprostoru gde se susreću dve različite, logički nespojive istine, moguće oživeti humanističku dimenziju literature, dati joj smisao svedočenja, opomene o nestanku jednog ljudskog života i sveta u kome se on odvijao.

III.2. Stvarna ličnost i istinit lik: autopoetika Levijevog romana *Zvezdasti ključ*

Tri godine nakon objavljivanja *Periodnog sistema*, zbirke koja će mu doneti brojna domaća i međunarodna priznanja, Levi je izašao pred čitaoce sa romanom *Zvezdasti ključ* (*La chiave a stella*), još jednim delom na temu zanata i rada, i susreta *homo faber*-a i *homo poeticus*-a. Roman sačinjava četrnaest relativno nezavisnih poglavlja povezanih likom glavnog junaka Fausonea, tridesetpetogodišnjeg radnika montera i simpatičnog hvalisavca,

⁵⁴ Poetički motiv ogledanja u *Peščaniku*, ukazuje Tihomir Brajović, daleko je složeniji nego onaj u *Mansardi*: „Na svršetku *Mansarde* ogledanje se prikazuje kao samoosvješćenje, ali, istovremeno, i kao zastor koji zaklanja svijet; u *Peščaniku* se, pak, ovaj motiv usložnjava udvostručavanjem ogledala, što sugerije beskonačno-povratno zrcaljenje posmatrača i lika, faksije i fikcije, Stvarnosti i Umetnosti, u kojem oba pola imaju isti ontološki status.“ („*Peščanik* na *Mansardi*: geneza Kišovog romanesknog diskursa“, *LMS*, br. 4, 1994, str. 510)

koji evocira, u formi dijaloga sa autorom, uspomene na radne poduhvate iz najrazličitijih delova sveta.⁵⁵

Spuštanje tematskog registra, i izbor odgovarajućeg jezičkog izraza, spoja standarnog i zavičajnog idioma i profesionalnog žargona, imao je svoju, može se reći, formalno-poetičku protivtežu: dok razgovara sa glavnim junakom, autor, tačnije autorski dvojnik u tekstu, pokazuje nam na koji način Fausoneovi doživljaji postaju sadržaj budućeg romana.⁵⁶ U ovom procesu „samoozvaničavanja“ poetike i otkrivanja porekla napisanog romana i pitanja njegove mimetičke istine, važnu ulogu dobijaju izabrani citatni, epigrafski zapisi na rubnim pozicijama teksta.⁵⁷

Pravi moto, tj. izabrani zapis koji prethodi tekstu romana, naglašava izmišljenost priče i glavnog lika (I, 943). Reč je o citatu Glosterovih reči koje se odnose na njegovog kopilana Edmunda, iz prve scene prvog čina Šekspirovog *Kralja Lira*. Levi vešto koristi ovaj navod, jer računa jednako na njegovo izvedeno i doslovno značenje. Reč stvaranje ukazuje na izmišljenost, ali u skladu sa kontekstom u kome se nalazi, ukazuje na specifičnost Fausoneovog lika, njegovo „neplemenito“ poreklo, tj. profil lišen, da tako kažemo, priznatih književnoumetničkih predispozicija:

... mada je ovaj momak došao na svet prilično drsko ... bilo je prijatne zabave pri njegovom stvaranju.⁵⁸

⁵⁵ Roman je, inače, vrlo brzo po objavljivanju, osvojio naklonost publike, a o njegovoj afirmativnoj antropologiji rada će se, nakon pojave francuskog prevoda, i sâm Klod-Levi Stros pohvalno izraziti. <http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/una-corrispondenza-etnografica-primo-levi-e-claude-levi-strauss>

Kod nas je ovo delo prevedeno u odlomcima (v. *Zvezdasti ključ*, Pismo, 35, 1993, str. 137-153, prevela Marija Mitrović)

⁵⁶ Svojim stavovima prema životu i literaturi (pomenom profesije pisca/hemičara) lik unutrašnjeg autora u knjizi upućuje na Levija kao empirijskog autora. Približavanju figure autora empirijskoj ličnosti pisca doprinosi i sâm Fausone, koji je, na primer, u II poglavlju kada se pominje Nemačka, rekao da je upoznat sa sagovornikovim ratnim, blago rečeno neprijatnim iskustvom sa ovom zemljom.

⁵⁷ Ovakva pozicija zapisa koji u prvi plan istura pitanje odnosa između književne imaginacije i stvarnosti, čini Levijev roman, uprkos očiglednoj razlici u tematici, jezičkoj obradi i kompoziciji, uporedivim u našoj komparativnoj analizi sa Kišovim *Peščanikom*.

⁵⁸ Viljem Šekspir, *Kralj Lir*, Beograd, Kultura, 1966, preveli Sima Pandurović i Živojin Simić, str. 363

Levi ovaj epigrafski tekst (I, 943), za razliku od završne napomene, navodi i u engleskom originalu i u italijanskom prevodu:

„...though this knave came somewhat saucily into this world ... there was good sport at his making.

(... questo furfante è venuto al mondo in una maniera un po' impertinente ... ma c'è stato un bel divertimento nel farlo).“

Završni citat je takođe uzet iz engleske književnosti. Pošto je završio priču o Fausoneu i izložio njen poetički epilog, konkretizovan u poslednjim poglavljima romana preobražajem svedoka-slušaoaca u autora-pripovedača, Levi nam prilaže jednu paratekstualnu napomenu koja je preuzeta, što je naznačeno u potpisu, od drugog autora, Džozefa Konrada. Engleski pisac u njoj govori o kapetanu Makhveru, glavnom junaku svog romana *Tajfun*. Citat glasi:

... Naravno, nedostajao mi je kapetan Makhver. Čim sam ga stvorio, bilo mi je jasno da je to čovek kog sam tražio. Neću da kažem da sam ikada video kapetana Makhvera od krvi i mesa, ili sam se lično upoznao sa njegovom posvećenošću i čvrstinom. Makhver nije plod jednog susreta od par sati, ili nedelja, ili meseci, on je delo dvadeset godina života, mog sopstvenog života. Teško da bi se mogao nazvati svesnim pronalaskom. Ali, sve i da je tačno da kapetan Makhver nikada nije hodao ovom zemljom niti udisao njen vazduh (a u to je, što se mene tiče, zaista teško poverovati), čitaocima ću jednako garantovati da je on savršeno autentičan.

DŽOZEF KONRAD, iz beleške o *Tajfunu*
(I, 1105)

Citat Konrada na prvi pogled deluje kao uobičajena, očekivana reakcija i iznuđen odgovor na lakomislena novinarska pitanja, tipa „Šta je u vašem romanu stvarnost, a šta fikcija?“, „Koliki je udeo autobiografije u njemu?“, „Ko vam je poslužio kao prototip za lik glavnog junaka?“ Levi, reklo bi se, želi da demantuje utisak spontanog dijaloga koji se odvijao u tekstu i stvarnog postojanja Fausonea, i da nas podseti na jednu konvenciju u književnosti, po kojoj je pitanje empirijskog postojanja opisanog lika pretpostavljeno njegovoj autentičnosti, tj. ubedljivosti književne slike koja nam prenosi, indirektno, određena iskustva.

Levijev citat Konrada, drugim rečima, podvlači autentičnost imaginarnog lika ne toliko da bi razočarao čitaoce koji su poverovali da je on stvaran, već zbog toga da bi istakao razliku između kriterijuma individualnog i istinitog u književnom tekstu i stvarnom svetu. Glavni junak nije transpozicija konkretne individue, već lik stvoren od bogatog životnog iskustva, ispunjenog mnoštvom događaja i susreta. On dakle nije stvaran, ali

upečatljivošću svog karaktera i životom koji je stvaralac udahnuo u njega, on, jednostavno, ostavlja utisak stvarne, autentične ličnosti.⁵⁹

Levi je, međutim, u izboru citata imao u vidu jedan širi kontekst Konradovog iskaza, i njegovu dalju sudbinu koja na neki način opovrgava prvobitnu tvrdnju, odnosno njegov sadržaj. Naime, za razliku od italijanskog pisca koji u svojim paratekstualnim iskazima negira stvarno postojanje junaka *Zvezdastog ključa*,⁶⁰ autor čiji se iskaz preuzima, svog junaka u narednom delu uvršćuje među stvarne ličnosti. Glavni lik *Tajfun* pojavljuje se kasnije, doduše sa skraćenim prezimenom: Kapetan MakV..., u Konradovoj biografskoj knjizi *Ogledalo mora*.⁶¹ Dakle, s obzirom na žanrovsku odrednicu, čitalac će pretpostaviti da je (ovoga puta) reč o stvarnoj ličnosti. Iz tog razloga paratekstualna napomena koju preuzima Levi, ostaje dvosmislena i protivrečna: ona kao deo teksta negira postojanje junaka (u svojstvu književne konvencije kojom se priznaje fikcionalnost lika), ali u vanliterarnom, tačnije autobiografskom kontekstu – pošto se takvom pokazala u Konradovoj knjizi koja se konvencionalno shvata kao veran prikaz činjenica i postojećih ljudi – ona se može pokazati kao lažna tvrdnja!

Horizont tumačenja se isto tako može proširiti i na prethodne etape Levijeve stvaralačke evolucije. Iluzionistička poetika *Zvezdastog ključa* izrasta ne samo u razgovoru sa drugim piscem već i sa sopstvenim delima u kojima je izbor i sadržaj epigrafskih zapisa i napomenâ na margini, takođe isturao u prvi plan pitanje istine, tj. referencijalne vrednosti književne reči. Za moto prvog dela Levi je izabrao tekst svoje pesme „Počuj!“ („Shemà“), varijaciju na staru hebrejsku molitvu u kojoj se izražavalo jedinstvo jevrejskog naroda sa Bogom. Pisma, napisana godinu dana pre izlaska romana, uvršćena nekoliko decenija kasnije u autorovu zbirku *U neki čudan čas* (*Ad ora incerta*, 1984), prvobitno je objavljena u časopisu *L'amico del popolo* pod naslovom „Psalam“ („Salmo“):

⁵⁹ Izbor imena glavnog junaka, tj. njegova etimologija prati deziluzionističku tendenciju citata koji protivreči utisku istinitosti autorovog dijaloga sa Fausoneom kao realnom osobom u tekstu: falso (ital.), fauss (dijal.), faux (fr.) znači pogrešan.

⁶⁰ Levijeve izjave u intervjuima koji su obeležili pojavu *Zvezdastog ključa* i koji su kod publike učvršćivali svest o fikcionalnosti junaka, navodi Marko Belepolti u svojim pratećim napomenama uz tekst romana (I, 1455-1456)

⁶¹ v. Del Giudice: *Introduzione*, I, XX-XXI; Džozef Konrad, *Ogledalo mora: uspomene i utisci; Lična istorija: sećanja*, Novi Sad, Matica srpska, 1977, preveo sa engleskog Borivoje Nedić

Vi koji živote zaštićeni
U svojim toplim domovima,
Vi koji s večeri kad se kući vratite
Zatičete topli obrok i draga lica:
Razmislite zar je to čovek,
Taj koji radi u blatu
Koji ne zna za spokoj
Koji se bori za mrvicu hleba
Koji umire zbog jednog da ili jednog ne
Razmislite zar je to žena,
Bez kose i bez imena
Bez imalo snage da se seća
Praznog pogleda i studene utrobe
Poput kakve žabe u zimu
Imajte na umu da se to zbililo:
Prenosim vam ove reči.
Uklešite ih u svoje srce
Boraveći u kući i koračajući ulicom.
Idući na počinak i budeći se iz sna
Ponavljajte ih svojoj deci.
Il' nek' vam se kuća sruši,
Nek vas bolest skrši,
Vaši rođeni nek' od vas lice okrenu. (5)

Leviijevo pesničko upozorenje, i njegov izrazito podignuti ton koji zahtev za saučesničkim odnosom prema žrtvama pretvara u kategorički imperativ, najavljuje tekst koji će govoriti o jednom graničnom iskustvu koje se ne sme zaboraviti. Retorički postupak koji određuje strukturu pesme, kontrast između slika ugodnog života u civilizaciji i onoga što toj civilizaciji protivreči, ističe s jedne strane teškoću da se zamisli ova granična situacija, ali s druge strane prenosi čitaocu obavezu da tu istu teškoću prevaziđe, da otkloni i najmanji trag sumnje u istinitost, i zapamti sadržaj onoga što će pročitati.

Na sledećoj stranici, u nekoj vrsti mini predgovora, autor ublažuju ton svog stihovanog epigrafa i istura nam prozni zapis koji sačinjavaju autobiografski i autokritički podaci, tj. napomene o nastanku, ideji i strukturnom sklopu dela. Pre nego što pomene kako je napisao ovaj tekst i kakvim je značenjem čin pisanja bio prožet (motiv koji je, kao što smo pomenuli, varirao često u poetičkim člancima i intervjuima), Levi će svoje delo okarakterisati kao materijal za studiju:

(...) Stoga ova moja knjiga, kad su strahotne pojedinosti u pitanju, ništa ne dodaje onome što su čitaoci celog sveta već znaju o uznemirujućoj temi logora za masovno uništenje. Ona nije

napisana zato da uobliči nove tačke optužnice; ona će pre pružiti materijal za odmereno proučavanje nekih vidova ljudske duše. (7)

Uprkos mnoštvu promišljenih opisa ljudskog ponašanja i antropoloških digresija u njemu, Levi svoje delo skromno određuje kao polaznu tačku za nove tekstove koji će pokušati da istraže neka od pitanja koja je postojanje logora za masovno uništenje otvorilo.⁶² Italijanski pisac verovarno nije ni slutio da će ulogu studija koje pominje preuzeti, između ostalih, i njegova naredna dela. Veliki deo njegovog budućeg stvaralaštva, direktno će se nadovezivati na likove, motive, opise, razmišljanja iz ovog romana, kao i na okolnosti koje su pratile njegovo pisanje i izdavačku sudbinu, kako u Italiji, tako i u inostranstvu (pre svega u Nemačkoj).⁶³

Levijevu narednu stvaralačku fazu, rekli smo, obeležila je poetika SF-a i antiutopijske proze u zbirci *Prirodopisi (Storie naturali)*. Naslov je aludirao na višetomnu enciklopediju antičkog sveta *Naturalis historia* Plinija Starijeg, a moto je bio preuzet iz šestog poglavlja Rableovog *Gargantue*:

⁶² Sadržaj nove najave nadovezivao se na tekst koji je nastao neposredno pre romana – Levi je u periodu u kome je nastala pesma koja će dobiti ulogu epigrafa romana, radio zajedno sa Leonardom Debeneditijem, hirurinom koji je takođe izmakao smrti u ratu, na dokumentarnom tekstu o uređenju logora u Monovicu. Naslov teksta glasio je «Il rapporto sulla organizzazione igienico-sanitaria del campo di concentramento per ebrei di Monowitz (Auschwitz – Alta Slesia)», ili, u prevodu, „Izveštaj o sanitarno-higijenskim uslovima u koncentracionom logoru za Jevreje u Monovicu (Aušvic – Gornja Šlezija)“. Izveštaj su sačinjavali podaci o zdravstvenim uslovima u logoru, o ishrani i merama koje su bile sračunate na održavanje upotrebljive ljudske snage, i na efikasno odstranjivanje onog dela koji je usled hladnoće, nehranjenosti i fizičke iscrpljenosti vrlo brzo postajao neupotrebljiv. Poseban deo zauzimao je odeljak o bolestima od kojih su zatvorenici najčešće umirali (ili pre, zbog kojih su bivali određeni da umru u gasnim komorama). Stil je prilagođen registru dokumentarnog izveštaja i naučne teze: tekst karakteriše ekspertska sažetost i preciznost, česta nabranja i taksativno navođenje podataka i grupisanje argumenata i odgovarajućih sadržinskih jedinica pod rednim brojem. Tekst, je prvobitno objavljen u časopisu *Minerva Medica* (XXXVII, 1946, 535-544). Marko Belpoliti ga je uvrstio u Apendiks prve knjige navedenog izdanja Levijevih sabranih dela (1339-1360).

⁶³ U Belopolitijevom bibliografskom i kritičkom dodatku prvom tomu sabranih dela (1414-1416), nalazi se spisak književnih dela, pod naslovom „*Zar je to čovek* u opusu Prima Levija“ («*Se questo è un uomo nell'opera di Primo Levi*»), koji obuhvata desetina naslova zbirki, kratkih priča, pesama, članaka, eseja, poglavlja narednih romana, u kojima se Levi nadovezuje na svoje prvo ostvarenje.

Alberto Kavaljon, jedan od istaknutih proučavalaca dela torinskog pisca, smatra da ogroman značaj koji je u daljem toku Levijevog stvaralačkog rada zadržao roman *Zar je to čovek*, ne može biti umanjen autorovim „prolaznim“ zaokretom ka antiutopijskoj prozi. Italijanski kritičar smatra da se celokupno Levijevo delo može okarakterisati kao ispisivanje velike fusnote na tekstu prvog izdanja *Čoveka* iz 1947.

v. Alberto Cavaglione: «Il termitaio», Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, 1997, p. 79

... Ako ne verujete, meni je baš svejedno, ali znajte da čovek valjan, čovek zdravog rasuđivanja uvek veruje što mu kažu i što napisano nađe. Zar Solomun nije rekao Proverbium XIV: Innocens credit omni verbo, itd?

... Ja sa svoje strane ne nalazim u svetim knjigama ništa ovome protivno. Ako je takva božja volja bila, ko sme reći da bog to nije mogao učiniti? Dede, tako vam svega, ne mučite svoj duh zaludnim mislima te vrste, jer ja vam kažem: Gospodu bogu ništa nije nemoguće, i ako mu se prohte sve će žene odsad rađati decu na uvo. Zar se Bahus nije rodio iz Jupiterovog bedra?

... Zar se Minerva nije rodila iz mozga Jupiterovog, na Jupiterovo uvo?

... Pa Kastor i Poluks iz jajeta koje je snela i ispilila Leda?

Samo, vi biste se još više zaprepastili i zadivili da vam nešto stanem iznositi celu celcatu glavu iz Plinija, gde on govori o čudnim i protivunaravnim rođajima, a ja nisam ni upola tako pečen lažov kao Plinije. Čitajte sedmu glavu njegove *Jestastvenice*, cap III, i nemojte me više gnjaviti. (I, 399)⁶⁴

Sadržaj odlomka iz *Gargantue* koji se navodi u epigrafu uključuje ono što je u slučaju prvog romana bilo izlišno (i što bi, van svake sumnje, zvučalo blasfemično), a to je pitanje istine sadržaja knjige. Levijev poziv čitaocu da poveruje piscu na reč, tradicionalna formula koja se koristi u književnim tekstovima, najčešće na rubnim pozicijama, sada je posredovan pozivom koji je svojim nekadašnjim čitaocima uputio drugi autor. Rable upućuje svom čitaocu poziv da mu veruje, podsećajući ga na velike autoritete, koje pri tome ismeva i čije sadržaje ne želi da shvati ozbiljno. Među tim autoritetima je i Plinije čiju enciklopediju, samim izborom naslova, Levi uvodi u svoju zbirku kao predložak. Torinski pisac dakle na indirektan način određuje i sebe kao pečenog lažova, ali mogućnost takve identifikacije sa Rableovom odrednicom tera čitaoca da uzme u obzir sadržaj *Prirodopisa* i karakter njihove fantastike koji je bitno drugačiji u odnosu na Plinijev. Kod rimskog enciklopediste priče o čudesnim događajima bile su deo predanja i legendi; Levi u svojim *Prirodopisima* pokazuje suprotno: njegove priče prikazuju svet u kome je laganje i izmišljanje, stavljeno u službu komercijalno-propagandnog jezika i njegovih proizvoda (izum koji meri lepotu ili umnožava ljude, aparat koji piše poeziju, kaciga sa zapisima koji simuliraju najuzbudljivija iskustva, itd.), izgubilo estetsku dimenziju. Iz tog razloga Levi može biti ležeran, ali na jedan ironičan način, i u stilu Rablea ubeđivati svog čitaoca pokazujući pritom da mu do ubeđivanja uopšte nije stalo.

Kako onda povezati Levijevu iluzionističku poetiku iz treće etape stvaralaštva, koju obeležava *Zvezdasti ključ*, sa epigrafima koje smo naveli, i njihovim suprotnim konceptima

⁶⁴ Navedeno u prevodu Stanislava Vinavera. V. Fransoa Rable, *Gargantua i Pantagruel* (tom prvi), Beograd, Kultura, 1989, str. 43-45.

odnosa književnog govora i istine? Kao sintezu autobiografskog (tekst kao izraz ličnog iskustva koji se može iskoristiti za buduća proučavanja ljudske prirode) i imaginarnog (tekst koji izmišlja i uopšte ne želi da se opravda pred čitaocem za svoje izmišljanje)?

Pojava *Zvezdastog ključa* i ideja o njegovom pisanju, može se, naravno, objasniti kao pokušaj da se iskustvo pisanja autobiografskog romana uravnoteži sa iskustvom izmišljanja, tj. stvaranja mogućih svetova. Međutim, metatekstualna dimenzija i autopoetički plan naracije u ovom romanu, koji, rekli smo, i unutar sižejnog prostora objašnjava sopstveni nastanak, uputiće čitaoca na jedan drugi obrazac, drugi kontrastni model. Umesto klasičnog modela: stvarno-fiktivno, iluzionistička poetika *Zvezdastog ključa* istura u prvi plan pirandelovski motiv odnosa između stvarnog i istinitog u književnosti.⁶⁵

Tema odnosa između fikcionalnog lika i stvarne ličnosti, odnosa koji na neki način projektuje jaz između dovršene, društveno priznate ne-egzistencije čoveka, s jedne strane, i njegovog stvarnog postojanja obeleženog samoprotivrečnom i neispunjenom željom da se izbori za formu koja bi mu dala dostojanstvo i pružila kakav-takav smisao, s druge strane, zauzima centralno mesto u pozorišnom opusu Pirandela. Njegovi junaci su koncipirani kao bića koja upravo u želji da ove dve suprotnosti obuhvate i pomire, još više naglašavaju njihovu nepomirljivost. Jaz koji postoji između polova života i literature, scenskog i književnog, stvarnog i istinitog, predočavaju u svojim iskazima i Pirandelova lica na pozornici.⁶⁶ Ti iskazi se uglavnom svode na sledeći obrazac: stvaran je život u kome istrajava čovekova želja da se spoljašnjim događajima i stanjima svesti dâ konačan oblik (a to je nemoguće), a istinit je, jer je fiksiran i nepromenljiv, književni lik koji te

⁶⁵ Pirandelo, moramo odmah naglasiti, pre nego što započnemo ovu digresiju, ne spada u red stvaralaca koje je Levi isticao kao svoje glavne, direktne uzore, poput Rablea, Lukrecija, Kolridža, ali od njegovog uticaja, s obzirom na ogroman autoritet i značaj u italijanskoj literaturi XX veka, autor *Zvezdastog ključa* se teško mogao „odbraniti“.

⁶⁶ Takav slučaj nalazimo u drami *Večeras improvizujemo*, konkretno u rečima scenariste dr Hinkfusa koji se na početku predstave obraća publici i najavljuje komad koji će biti oslobođen diktata autorove volje, tačnije koji će pokazati da je svaka izvedba, svaka interpretacija neka vrsta borbe života protiv okamenjene, mrtve forme u kojoj je umetničko delo zatvoreno. v. Luidi Pirandelo: *Pet drama*, Beograd, Nolit, 1984, prevela Julijana Vučo, str. 247-250.

protivrečnosti može u sebi objediniti u toj meri da one više ne mogu „škoditi“ njegovom identitetu.⁶⁷

Ako bismo ovu distinkciju primenili na *Zvezdasti ključ*, za Fausonea bismo rekli da je stvaran čovek (takvim ga mi zamišljamo) koji tokom neformalnih, prijateljskih razgovora sa piscem, postepeno izrasta u književnog junaka. S druge strane, njegov sagovornik, koji je od početka prisvojio identitet biografskog autora, Prima Levija, preživelog iz Aušvica i hemičara iz torinske fabrike lakova i boja, postaje od stvarnog slušalaoca-svedoka pripovedač, tj. autor buduće knjige o avanturama dobro obavljenog posla.

Ulazak stvarnog čoveka u svet teksta kod Levija ipak nije praćen bolnim nedoumicama i nezadovoljstvom zbog neuslišene želje ličnosti da nametne autoru, tj. društvu svoju istinu, u formi željene pozorišne predstave. Reklo bi se da je ovaj bezbolan preobražaj, koji je lišen onih protivrečnosti koje se javljaju kod Pirandela, adekvatan Levijevoj obradi teme koja zanemaruje sociološke faktore i izoluje rad u neku vrstu odnosa čovek – objekat, lišenog ogromnog posredujućeg aparata države, birokratije i kategorije vlasništva.⁶⁸

Levi je, naravno, ove razlike bio svestan. Znao je u kojoj meri je njegova antropologija rada nespojiva sa načinom na koji se u industrijskom svetu rad organizuje, iskorišćava, doživljava, i, na kraju krajeva, opisuje u književnosti.⁶⁹ No Levi apstrahuje rad ne zato što robuje idiličnim predstavama, ili ambicijama da konstruiše neku deplasiranu utopiju, već upravo zato da bi istakao važnost ove oblasti ljudskog života, koja se, nažalost, u klimi potpunog razočarenja u vrednosti socijalne pravde i jednakosti, često obezvređuje i, kao u nekoj već ustaljenoj asocijaciji, redovno tumači kao simbol otuđenosti i besmisla.

⁶⁷ v. Dušica Todorović Lakava: *Pirandello in fabula: pisac i lica*, Beograd, Filološki fakultet, 2013, str. 211.

⁶⁸ „Levijev spoznajni cilj u ovom je djelu skromniji nego dotad. Iako ključ za razumjevanje svemira ne postoji, preostaje ključ za strukturiranje stihijskog iskustva, a ovdje je to alat u ruci majstora zanata čijoj strukturi, dizalici koja se odista diže visoko u zrak ili mostu koji odista premošćuje rijeku nitko ne može osporiti postojanje.“, Iva Grgić: „Primo Levi od iskustva do iskaza“, pogovor u: Primo Levi, *Periodički sistem*, Zagreb, GZH, 1991, str. 327.

⁶⁹ Otuda i važnost autorove napomene u tekstu romana (I, 1015-1016) o čovekovom odnosu prema radu, koji treba sagledati pre analize društvenog konteksta, istorijskih činjenica, kulturoloških faktora.

IV Funkcija i fikcija svedoka

IV.1. Odnos priređivača i svedoka u *Grobnici za Borisa Davidoviča*

U uvodnom delu novele „Nož sa drškom od ružinog drveta“, teksta koji otvara zbirku *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Kiš nas upoznaje sa svojim naratorom i njegovim poetičkim načelima:

Priča koja sledi, priča koja se rađa u sumnji i nedoumici, ima jedinu *nesreću* (neki to zovu srećom) što je istinita: ona je zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka.⁷⁰

Glas priređivača-arhivara koji razvija priču iz tuđih svedočanstava i koji naglašava da su podaci kojima raspolaže provereni i verodostojni, pojavljivaće se i u narednim tekstovima, kako bi obnovio početni ugovor o ukidanju neverice.⁷¹ Kiš pri tome vodi računa da komentatorska pozicija ne „uguši“ epski sadržaj: narator najčešće samo parafrazira i komentariše tekstove, i njihove izvore navodi u najgrubljim crtama. Na nekoliko mesta čitaocu će, u formi uzgrednih napomena, biti objašnjen razlog ovakvog postupka. Tako, u priči „Mehanički lavovi“ nailazimo na sledeću digresiju:

Ispričaju dakle taj davni susret između Čeljstnikova i Erioa onako kako znam i umem, oslobodivši se začas strašne more dokumenata koji zatrpavaju priču, a sumnjičavog i radoznalog čitaoca upućujem na navedenu bibliografiju gde će naći potrebne dokaze. (Možda je bilo pametnije da sam se opredelio za neki drugi oblik saopštavanja, esej ili studiju, gde bih sva ova dokumenta mogao da upotrebim na uobičajeni način. Ali dve me stvari sprečavaju u tome: nepogodnost da se živa, usmena svedočenja pouzdanih ljudi navode kao dokumentacija; a kao drugo: nisam mogao da se lišim zadovoljstva pripovedanja koje daje piscu varljivu ideju da stvara svet i, dakle, kako se to veli, da ga menja.) (str. 35-36)

Pripovedač, kao što vidimo, najpre podseća čitaoca na bibliografske podatke date na početku priče; pokušava, dakle, da ga ubedi kako je njegova sumnjičavost u ovom slučaju neosnovana – priča je zaista dokumentovana. Može se sumnjati samo u potpunost

⁷⁰ Danilo Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Beograd, BIGZ, 1980, str. 7. Svi citati će nadalje biti obeleženi brojem strane u zagradi u samom tekstu, i odnosiće se na ovo izdanje.

⁷¹ U ostalim, dužim pričama, ovakve napomene će biti pomerane ka unutrašnjim delovima teksta.

svedočenja (ovde se, kao u noveli „Nož sa drškom od ružinog drveta“, dodaje da su svjedoci pouzdani ljudi), ali u njihovo postojanje ne. Završni deo napomene, kada narator objašnjava zašto nije mogao da se liši zadovoljstva pripovedanja, jeste najefektivniji. Kiš uspeva da ujedini ono što je u klasičnoj i modernoj estetici bilo nespojivo: metapripovedački momenat, koji bi trebalo da osujeti mimetički učinak, ovde vara čitaoca, suptilno ga nagovara da istinu teksta prihvati i u nju poveruje.⁷² Reč je o jednom pažljivo pripremljenom i dobro osmišljenom triku:

(...) narator sugerise da će čitalac možda poverovati (u nedostatku dokumenata), da se radi o priči, a to su sve sami dokumenti! U stvari suština je u obrnutom: radi se o priči, a ne (uvek) o dokumentima, kojim se samo potpomaže iluzija i ostvaruje specifična transpozicija. Očigledno je da je tu narator samo deo igre, da i on izvršava neki unapred postavljeni cilj u priči.⁷³

Digresija kojom se pridobija čitačevo poverenje u pripovedača kao komentatora i priređivača koji nam prenosi navode iz dokumenata, neodvojiva je od epskog sadržaja „Mehaničkih lavova“ i razlike koja određuje odnos između dva glavna lika ove priče. O Eriou smo već saznali iz svedočanstava savremenika, dok je za Čeljustnikova rečeno da je neistorijska ličnost.⁷⁴ Čitaocu će ovaj podatak odmah privući pažnju i naterati ga da se zapita zašto pripovedač koji instistira na dokumentarnoj istini svoje priče, u nju sad uvodi (tačnije, priznaje da uvodi) jednu neistorijsku ličnost? I to kao glavnog protagonistu!

Odgovor na ovo pitanje daje dalji tok priče koja, kao što je poznato, opisuje jednu efektanu propagandnu inscenaciju. Čitalac prisustvuje predstavi koju je „neistorijska“ ličnost režirala za svog francuskog kolegu čiju je angažovanost i političku „doslednost“ zabeležila i proslavila istorija. Kišov primer, međutim, pokazuje da „važne“ ličnosti ostaju zabeležene

⁷² To bi se moglo isto tako reći i za način na koji je Kiš u ovoj zbirci iskoristio prosedee koji su na prvi pogled bili nespojivi sa političkim temama: „Za druge pisce u Jugoslaviji, gde je sedamdesetih bio kultni autor, Borhes je nudio beg od politizovanih realističkih konvencija. Za Kiša, on je ponudio način da se piše o politici.“ Mark Tompson, nav. delo, str. 386.

⁷³ Danilo Kocevski, „Smrt autora u prozi Danila Kiša“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 70. U istom članku (str. 69) Kocevski će objasniti „krajnji“ učinak Kišove iluzionističke poetike: „Naime u *Grobnici za Borisa Davidoviča* je ta igra dokumenata, godina, imena, svedočanstava, mesta, tekstova, datuma, toliko sugestivna, da čitalac dobija utisak da je i beleška o piscu na kraju knjige (...) samo deo te igre svedočenja i pričanja, da je čak i ona – „izmišljena“! (...) Tako je „mistifikacija“ maksimalno delatna, a iluzija kompletna.“

⁷⁴ *Grobnica*, str. 33-34

u istoriji ne zbog snage svoje revolucionarne vere i doslednog ideološkog stava, već zahvaljujući likovima poput Čeljustnikova. On je neistorijska ličnost koja je zadužena da kreira, tačnije iscenira „pravu“ istorijsku stvarnost u čijim okvirima Erio i njemu slični razmišljaju o istini, pravdi, revoluciji i svemu ostalom u ime čega se bore protiv svojih političkih protivnika. Koristeći se sredstvima borhesovske poetike, Kiš uspeva na jedan prefinjen način da dekonstruiše i degradira ovakvu istoriju, i narativne obrasce koji ličnostima poput Erioa pridaju status važnih i zaslužnih ličnosti.⁷⁵

U najdužoj, istoimenoj noveli zbirke u kojoj pripovedač često poseže za dokumentarnim navodima i tom prilikom ih komentariše, preispituje njihovu autentičnost, i proširuje brojnim hipotezama, pročitacemo sledeću napomenu:

Posle jedne praznine u izvorima (kojima nećemo opterećivati čitaoca, kako bi mogao imati lažno zadovoljstvo da je u pitanju priča, koja se obično, na sreću pisaca, izjednačava sa moći fantazije) (...) (88)

Autor, slično kao u priči „Mehanički lavovi“, zavarava čitaoca time što mu podmeće pripovedača koji priznaje da je svestan njegove (čitaočeve) neverice u istinu ove povesti, ali ga, bez obzira na sve to, ne želi da „gnjavi“ bibliografskim podacima koji bi mu uskratili uživanje u toj istoj priči. Ova poetička digresija, naravno, nije nikakva metapripovedačka istina koja bi mogla da izađe iz okvira fikcije. Istina koju nam „priznaje“ pripovedač nije ništa manje izmišljena od epskog sadržaja priče koja se rekonstruiše i nudi čitaocu na uvid. Ontološko raslojavanje, tj. izlazak iz priče je samo privid – do autora koji je garant istine i kome se stvarno „može verovati“ čitalac ne može da dopre.

Čitalac će ipak biti u iskušenju da na izlazak iz priče pomisli dok bude pratio poslednja dva teksta, koji nose posebnu težinu u zbirci (prvi uspostavljanjem analogija između dva vremenski udaljena događaja, otkriva univerzalni smisao istorije, a drugi izborom karaktera koji je, za razliku od prethodnih, oličenje konformizma, daje celovitu

⁷⁵ Sličnu situaciju nalazimo u priči „Magijsko kruženje karata“. O doktoru Taubeu postoje brojna svedočanstva, mnoštvo dokumenata iz kojih se, uprkos brojnim pseudonimima koji otežavaju identifikaciju ovog lika, pomalja jedna priča. Druga ličnost, Koršunidze, nije junak istorije, ali jeste junak priče koja tu istoriju osvetljava iz jedne druge perspektive. I Koršunidze je, poput Čeljustnikova, čovek teatra. On se, kao što znamo, jednako dobro snalazi u propagandnom i u zatvorskom pozorištu. U ovom prvom uloge nameće ideologija koju glumci moraju da potvrde, a u drugom slučajni ishod partije sa tarot kartama.

sliku epohe). U pripoveci „Psi i knjige“ dokumentarni izvori priče su eksplicitno navedeni u Napomeni, koja uz to sadrži i podatak o radu na celoj zbirci pripovedaka. Podatakom koji bismo očekivali u pogovoru ili autokritičkom intervjuu, narator se premešta na poziciju empirijskog pisca. Ispostaviće se, međutim, da je opet reč o autorskom triku, o još jednoj mistifikaciji. Glas koji tvrdi da je pisac uoči završetka cele ove zbirke srećno pronašao dokument čiji se sadržaj u mnogo čemu poklapa sa sadržajem novele „Grobnica za Borisa Davidoviča“ nije glas Danila Kiša kao biografskog pisca već glas implicitnog autora ove knjige. Ako se analizira dokument koji je Kiš, stvarajući ovaj tekst, imao pred sobom i uporedi sa ovom pričom, videćemo u kom pravcu su išle izmene, u kojoj meri su intervencije „izmenile“ sadržaj dokumenta i na taj način ga pripremile za ulazak u novu stvarnost teksta. Nova istina morala je biti saobražena metafizičkom motivu kružnog kretanja vremena o kome autor govori pozivajući se na stoike, Ničea i Borhesa.⁷⁶

U završnoj sceni „Kratke biografije A. A. Darmolatova“, teksta koji zatvara zbirku, čitalac prisustvuje novom obrtu. Posle mnogobrojnih peripetija sa tekstovima, i hipotezama koje su se na njima (i u njima) morale proveriti i dokazati, pripovedač se preobražava u direktnog svedoka događaja koje nam prenosi priča. *Onaj koji priča* odbacuje posredništvo dokumenta i podatkom da je video sovjetskog pisca u vreme njegovog boravka u Crnoj Gori, tačnije na Cetinju, postaje *onaj koji je gledao*:

U leto hiljadu devetsto četrdeset i sedme dospeva na Cetinje, na jubilej *Gorskog vijenca*, čije je odlomke izgleda prevodio. Iako već u godinama, nezgrapan i trom, mladički je prekoračio preko crvene svilene vrpce koja je Njegoševu golemu stolicu, nalik na presto kakavog boga, odvajala od pesnika i od smrtnika. Ja (koji pričam ovu priču) stajao sam sa strane i posmatrao kako se koprea pesnik-samozvanac u visokoj, asketskoj stolici Njegoševoj i, iskoristivši aplauze, šmugnuh iz sale sa portretima da ne vidim skandal koji će izazvati intervencija moga ujaka, čuvara muzejskih trezora. Ali pouzdano pamtim, pod izlizanim pantalonama, već se bubrila grozna otekline. (145)

Ono što u završnom obrtu odudara od prethodnih, i što predstavlja iznenađenje, jeste pozivanje na fizičko prisustvo. Pripovedač čitavoj arhivi dokumenta iz kojih je dedukovao priče, pridružuje i svoje viđenje, upisuje sebe, doduše na jedan prilično skroman

⁷⁶ V. PRIPOVETKE: *Grobnica za Borisa Davidoviča*: Jevrejin Baruh i Pastijeri (1-35)
CD-ROM: Danilo Kiš: *Ostavština*, arhiva i komentari Mirjana Miočinović, priredili Aleksandar Lazić i Predrag Janičić, Beograd, Fond za otvoreno društvo – Jugoslavija, Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2001.

način, među svedoke: on nije mogao biti očevidac montiranih procesa o kojima je govorio, ali je, da tako kažemo, prisustvovao sceni u lovcenskom mauzoleju u kojoj Darmolatov kao tipični aparatčik, kvazi-pesnik iz jedne totalitarne države, pokušava sebe da smesti (i metaforično i bukvalno) među književne velikane.

Pojava svedoka i istinitost onoga što je saopšteno, umesto na izvode iz raspoloživih dokumenta, oslanja se na sadržaj, tj. poglavlje iz Kišove autobiografije koje obuhvata period posleratnog gimnazijskog boravka kod ujaka u Crnoj Gori, nakon odlaska iz Mađarske. Čitalac bi mogao reći: nije nemoguće da u tom periodu, kada se obeležavala stogodišnjica *Gorskog vijenca*, i kada je Staljinova politika još uvek bila kompatibilna sa jugoslovenskim socijalizmom, pisac nije video i nekog sovjetskog pesnika.

Nije nemoguće, ali će čitaocu koji će detaljno ispitati hronologiju posleratnih događaja, vezanih za seobu Kišove porodice, biti jasno da do tog susreta nije moglo doći: „Kišovo prisustvo u priči je fiktionalno; proslave stogodišnjice *Gorskog vijenca* desile su se u junu ili julu, a on na Cetinje nije došao do oktobra.“⁷⁷ Izlazak iz jednog nivoa priče u drugi, iskorak iz tekstualnog sveta i približavanje pripovedača poziciji empirijskog autora koji ne bi mogao da se ponovo vrati u svet iz koga je iskoračio, opet je deo trika. I taj trik dobija, pre svega zbog istaknutog, rubnog položaja, poseban značaj jednako kao Pismo u *Peščaniku*. Ispred nas je narator koji *pozajmljuje* svoj idenitet od empirijskog autora, uzima njegovu „autobiografsku odeću“, ali ne zarad estetičke igre razbijanja uspostavljene mimetičke iluzije, već upravo zbog tekstova koji su prethodili ovog sceni, tekstova iz kojih je on, da tako kažemo, izrastao.⁷⁸

Izborivši se sa ogromnim materijalom koji je uspeo da stvaralački preoblikuje i da, kao umetnik, ispravi, koliko je to moguće, istorijsku nepravdu, i iz raspoloživih istinitih svedočenja, ali i mnogobrojnih praznina, gomile lažnih, protivrečnih podataka iz sumnjivih

⁷⁷V. Tompson, nav. delo, str. 403.

⁷⁸ U poenti koju, nakon iskaza o sovjetskom pesniku na Lovčenu izriče Kišov narator, *da za pisanje nisu dovoljna muda* (145), francuska spisateljica Mari Darjesek vidi ironiju koja je upućena proučavaocima i kritičarima koji su pokušavali da pripovedački glas bez tela svedu na proverljive navode iza kojih bi stajala figura empirijskog autora: „Osujecujući ono „odakle govoriš?“, književne inkvizicije, taj narator nije ni Danilo Kiš, ni neki istoričar, ni neki svedok, niti ijedna primetna instanca iz iskaza. On nema muda jer nema ni pola ni tela... književnost sa mudima je ta muževna literatura (pišu je i žene), koja se tako naivno pokazuje sigurna u svoju semenu moć: ja sam onaj koji je to napisao, ja sam onaj koji to govori, ja sam onaj koji to zna, ja sam onaj koje je to učinio!“ v. Mari Darjesek, „Gnev Danila Kiša“, *Policijski izveštaj: optužbe za plagijat i drugi nadzori fikcije*, Beograd, Clio, 2011, prevela sa francuskog Ivana Aranđelović, str. 107.

izvora, donese do nas priču, pripovedač postaje neko ko može i sebe, tj. svoje iskustvo i svoje svedočanstvo pridružiti ostalim.⁷⁹ Ovaj obrt u isto vreme retroaktivno određuje ono što je umetnički konkretizovano i što je dobilo oblik pripovedaka, koje je čitalac već pročitao, kao svedočanstvo u jednom širem smislu. Kišov pripovedač kao da ostavlja *Grobnicu za Borisa Davidoviča* nekom drugom autoru da je iskoristi, da je pomene u svom delu na isti način na koji je i on sam okarakterisao raspoloživu dokumentaciju u uvodu novele „Nož sa drškom od ružinog drveta“ – kao priču zapisanu rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka.

⁷⁹ U svojoj monografiji o potpupcima prenošenja i preoblikovanja legendi u *Grobnici* i *Enciklopediji*, Vladimir Zorić napominje da „Kiš dokument ne shvata kao nekakav zvaničan papir kojim se potvrđuje trenutno stanje stvari, ili se reguliše buduća primena neke zakonske odredbe. Naprotiv, Kišov dokument je u potpunosti usmeren na autentizaciju prošlosti, u onom vidu u kojem je predstavljena u književnom delu. Time što dokumentarnost identifikuje sa ličnim svedočanstvom Kiš definitivno otklanja mogućnost da se u njegovoj prozi dokument poveže sa *documentum publicum*, zvaničnim spisom iza kojeg stoji autoritet neke institucije. Svedočanstvo je poverenja dostojan izveštaj očevidaca („pouzdatih ljudi“) sa jasno utvrđenom formom, ali ne nužno u pisanom obliku („živa usmena svedočenja“). Tu se međutim javlja jedan problem. Kao takav, dokument je neizbežno usmeren ka rekonstrukciji prošlosti „iz druge ruke“ a taj proces je potencijalno subjektivan i podložan distorziji. Kiš je svestan toga i zato pokušava da sačuva auru objektivnosti oko dokumenta. On osnažuje istinosnu vrednost svedočanstava *kao da* je reč o zvaničnim dokumentima, prevashodno o dokazu kakav se koristi na sudu: „priča zapisana rukom časnih ljudi i pouzdanih svedoka“. U Kišovoj vizuri tvrdnja „očevidac svedoči da ...“ zapravo je jednaka tvrdnji da „iskaz očevidca svedoči o ...“; Vladimir Zorić, *Kiš, legenda i priča: Preoblikovanje i prenošenje predanja u „Grobnici za Borisa Davidoviča“ i „Enciklopediji mrtvih“*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2005, str. 20-21.

IV.2. Tiresija i (ne)mogući svedok

San zatvorenika o pripovedanju koje niko ne sluša, motiv koji utemeljuje poetiku svedočenja u romanu *Zar je to čovek*, Levi će razraditi u završnom poglavlju romana *Primirje*, „Ponovno buđenje“ (*Il risveglio*). Umesto uživanja u ponovno stečenoj slobodi i okončanju višemesečnog puta iz Poljske u Italiju, prve mirnodopske dane obeležiće jedan neobičan, složen san. Autora koji sanja, iz ambijenta svakodnevice budi, tj. premešta u dublji, drugostepeni san povik „Wstawać“ (polj. *ustajte*), uzvik koji je svojevremeno označavao kraj poćinka i početak napornog i iscrpljujućeg dnevnog rada u logoru.⁸⁰ Obrt u odnosu na san iz prvog romana je potpun, iako je negativno značenje ostalo i u osnovi nove slike: ambijent u kome živi autor pokazuje se u ovom košmaru kao predstava jednog sna koji zaklanja sliku jedinog stvarnog, logorskog sveta.⁸¹

Obrt koji donosi završetak Levijevog drugog romana nosi jednu širu, poetičko-antropološku dimenziju. Pripovedački čin koji je u priči iz poglavlja „Naše noći“ o snu u kome se zatvorenik nalazi na slobodi, ali ga niko ne sluša, simbolički predočen kao izraz borbe protiv granice koju je logor postavio između ljudskog bića i sveta iz koga je prognan, dobija u svetlosti ovog detalja specifično, apotropaično značenje. Pošto se svet u koji se autor vratio za tren oka može pokazati kao slika varljivog predaha, kao prizor u snu iz koga se čovek svakog trenutka može probuditi u jedinu postojeću stvarnost, a to je svet Logora,

⁸⁰ *Opere*, I, 395. Motiv je najpre obrađen u istoimenoj, epigrafskoj pesmi (I, 203), sa italijanskim naslovom „Alzarsi“, napisanoj januara 1946, i uvršćenoj kasnije u zbirku *Ad ora incerta* (II, 526).

⁸¹ Završnu scenu, tj. motiv sna iz *Primirja* i njegov odnos prema navedenoj epizodi iz *Čoveka* Čezare Segre objašnjava na sledeći način: „Tako se svakodnevice običnog života, umetnuta kao san, u izopačenoj nesvakodnevisi Lagera, preobražava u košmar kada se uguši potreba za pripovedanjem. Treba, na prvom mestu, ispričati neverovatno iskustvo Logora, a to pripovedanje kod Levija dobija pečat misije; ali poznato je da je iz ove priče proistekao Levijev spisateljski rad, jednako i onaj fikcionalni, i u tom smislu pripovedanje ugušeno u košmaru možemo smatrati kao potrebu za pričom i pričanjem koje se on ne može odreći. Ovom snu je simetričan onaj koji zatvara *Primirje*: protagonist se opet nalazi kod kuće, taćnije za stolom, i onda se malo-pomalo sve što ga okružuje preobražava: on je ponovo u Logoru, „i ništa nije istinito van Logora“. Dakle, početni san, onaj idilićni, ispostavlja se kao kratak odmor, ili obmana čula, san u pravom smislu reći, dok je istina onakva, hladna, onog sna koji se umešao, sa glasom koji zapoveda: „Ustajanje“ (...) Sućeljavaju se dva košmara: onaj sa Logorom kao mestom u kome se nalaziš (u *Primirju*, napomena A.K.) i onaj sa Logorom izvan koga se nalaziš ali ne možeš da pričaš (u *Čoveku*, napomena A.K.); drugim rećima, onaj o gubitku slobode, i onaj o ponovnom osvajanju slobode koja onemogućava pričanje o neslobodi.“ Cesare Segre, *Introduzione*, Ernesto Ferrero (a cura di), *Un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 93-94

transpozicija traumatičnog iskustva u aktu kazivanja priče onemogućava njenim sadržajima da se pretvore u tu istu stvarnost.⁸² Ova individualna pozicija koju naglašava autor se transponuje na kolektivni plan i postaje znak upozorenja upućenog celom čovečanstvu: pripovest ne prenosi samo jednu istinu, već i nalog da se o njoj i dalje pripoveda kako se zlo koje je obeležilo jedan trenutak istorije, ne bi ponovilo.

U *Periodnom sistemu* i *Zvezdastom ključu*, delima iz druge polovine 70-ih, Levi je uprkos novoj pripovedačkoj poziciji, tj. izboru pisanja na granici fikcionalnog i autobiografskog, i drugačijim idejnim preokupacijama i tematskim polazištima, nastavio da koristi poetički obrazac priče kao svedočanstva. U uvodnom delu rada citirali smo digresiju iz priče „Srebro“: narator, koji nagovara prijatelja da svojom pričom obogati tekst koji se ispisuje, prijavljuje čitaocu, u metatekstualnoj napomeni, ovu pozajmicu.⁸³ Sadržaj ostatka pripovetke potvrđuje scenu razgovora i naznačiti njen ishod: poziv za ulazak u tekst koji se ispisuje je prihvaćen; junak prerasta ulogu lika unutar priče i postaje koautorska figura koja doprinosi nastanku teksta.

U *Zvezdastom ključu*, o kome je bilo reči u prethodnom poglavlju, susret sa drugim usmerava sadržaj celokupnog romana i motivise ideju o njegovom pisanju. Glavni junak se već na početku obraća sagovorniku i kaže mu da njegove priče iskoristi kao materijal za buduću knjigu: dopuštajući mu da navede ime zemlje u kome se odigrava prva avantura koju namerava da ispriča, Fausone najavljuje mogućnost umetničke transpozicije svojih ispovesti:

⁸² v. Irena Prosenc Šegula: «Primo Levi e la multiformità della memoria» (Volume IV: Poesia, autogiografia, cultura), *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano, 2009, p. 286

⁸³ U „Niklu“, koji prethodi „Srebru“, nalazimo jedan, reklo bi se, prelazni oblik. Levi u tekst još ne uvodi glas drugog, ali zato svog pripovedača-dvojnika, koji nam opisuje rudnički kamenolom gde se zadesio nakon očeve smrti i završetka studija, i mentalitet njegovih stanovnika prividno izmeštenih od ostatka sveta i preteće opasnosti rata, određuje kao slušaoca tuđih ispovesti: „Čuo sam zaista mnogo priča: kako se čini, između svih pedeset stanovnika kamenoloma, bez izuzetka, odvila se neka reakcija udvoje, kao u kombinatornoj matematici; hoću reći, svako sa svima drugima, a posebno svaki muškarac sa svim ženama, usedelicama ili udatim, i svaka žena sa svim muškarcima. Dovoljno je bilo nasumice izabrati dva imena, najbolje ako su različitog pola, i pitati nekog trećeg: „Šta je bilo s njima?“, i istog časa preda mnogom bi počela da se raspliće predivna priča, jer svako je znao svačiju priču. Nije jasno zašto su sve te događaje, često zapetljane i uvek intimne, prepričavali s takvom lakoćom baš meni, koji s druge strane nisam mogao da kažem ništa nikome, čak ni sopstveno ime; ali čini mi se da je to moj usud (i uopšte se ne žalim zbog toga): ja sam od onih kojima ljudi umeju svašta da ispričaju.“ (54)

E, to ne: sve vam ne mogu reći. Ili da vam kažem zemlju, ili da vam ispričam događaj; a ja, da sam na vašem mestu, izabrao bih događaj, jer taj događaj baš vredi. A vi, ako baš želite da ga ispričate, poradite na njemu, ispravite ga, izglačate ga, odstranite šljaku, zaoblite mu krajeve i eto priče; a pričâ, iako sam mlađi od vas, imam na pretek. Zemlju verovatno pogađate, tako da niste na gubitku, ali ako vam ja kažem, na kraju će mene gnjaviti, jer taj svet nije loš, ali ume da se uvredi za sitnicu. (I, 945)

Autopoetički *in medias res* postupak ostavlja utisak spontanosti govora koji protiče i koji se odjednom, bez najave, prenosi u nov, tekstualni medij. Kao da je junak *Zvezdastog ključa* već dugo razgovarao sa slušaocem, upoznao ga sa osnovnim detaljima svoga poziva i načina na koji doživljava rad, a na njemu (slušaocu) je da izabere da li će se pričanje nastaviti i da li će se priča uobličiti.

U jednoj od narednih digresija, pripovedač-slušalac će progovoriti o svojoj poziciji u tekstu, i njenom značenju u činu književne komunikacije, odnosno procesu ispisivanja priče. Nadovezujući se na neostvarenu, trenutnu nameru da konkretnim pitanjem prekine Fausonevu priču o neopreznom postupku prilikom podizanja metalne konstrukcije, sa-pripovedač podseća čitaoca na ovu nepravedno zanemarenu ulogu u književnoj komunikaciji:

Hteo sam da priupitam Fausonea kako je mogao da načini tako grubu grešku, ali sam se suzdržao da ne bih pokvario njegovu priču. I zaista, kao što postoji umeće pripovedanja, potkrepljeno i utemeljeno mnoštvom proba i grešaka, isto tako postoji i umeće slušanja, jednako drevno i plemenito, no koje, koliko znam, nikada nije postalo norma. Pa ipak, svaki pripovedač zna iz sopstvenog iskustva da bez doprinosa slušaoca nema pričanja: rasejana i nenaklonjena publika umrtvi konferenciju ili predavanje, prijateljska publika ih oživi: to odmah primeti onaj ko priča preko telefona, pa se ohladi jer mu nedostaju vidljive reakcije slušaoca, čiji se repertoar izraza eventualne zainteresovanosti u ovom slučaju svodi na pokoju jednosložnu reč ili isprekidano brundanje. I upravo to je glavni razlog zbog koga pisaca, to jest onih koji pričaju publici bez telesnog obličja, ima malo. (I, 973)⁸⁴

⁸⁴ Odnos između pripovedača i slušaoca se širi izvan teksta. Na jednom mestu, u poglavlju „Vino i voda“, gde se između ostalog odvija dijalog između Fausonea i Levija na izletu, sam čitalac se uzima kao spoljašnji svedok, kao neko ko će potvrditi sa-pripovedačevu kooperativnost u izgradnji priče. Fausone, optužuje svog sagovornika za prekidanje i nestrpljivost: „Prekor mi je izgledao (i danas mi tako izgleda) neumesan, zato što sam ga uvek puštao da priča kako želi i koliko god želi, uostalom, sâm čitalac mi je svedok; ali oćutao sam zarad mira u kući.“ (I, 1031)

Kako Fausoneovo pripovedanje odmiče, pripovedač-slušalac shvata da i on poseduje dovoljno materijala za svoju, buduću priču, pa će se uloge u romanu, kao što je rečeno, u poslednjim poglavljima zameniti. Obrt će najaviti komentari o sličnostima i razlikama između Fausoneovog, graditeljskog i autorovog, spisateljskog rada. Obraćajući se Fausoneu u trenucima njegove, prolazne krize i samopreispitivanja, autor progovara o nedaćama svoje profesije, i teši sagovornika:

Koliko je uporna optička varka zbog koje nam muke naših bližnjih izgledaju manje gorke a njihov zanat prijatniji. Odgovorio sam mu da je teško upoređivati te stvari; i da premda nisam radio poslove slične njegovom, moram priznati da (...) glupi dani i nama naiđu. Čak i češće, jer lakše je „postaviti libelu“ na metalnu konstrukciju nego na ispisanu stranicu; tako se može desiti da neko sa entuzijazmom ispiše jednu stranicu ili čak knjigu, a onda shvati da to nije to, da je sve sklepano, glupo, već napisano, manjkavo, nategnuto: i onda se rastuži i na pamet mu padnu iste stvari kao i vama te večeri, što će reći razmišlja da promeni posao, sredinu, da izađe iz svoje kože, a možda i da postane monter. A može se desiti da neko i ispiše takve stvari, sklepane i beskorisne (a to se često dešava) i ne primeti to ili ne želi da primeti, što je itekako moguće, jer papir je materijal koji sve trpi. Možeš po njemu ispisati svakojake budalaštine, i nikad ne protestuje: ne radi kao drvena konstrukcija u podzemnim tunelima, koja zaškripi od preopterećenosti ili pukne pre obrušavanja. U spisateljskom zanatu alarmna signalizacija gotovo da ne postoji: nema ničeg ni nalik metru ili osiguraču. Ako stranica ne valja to primeti onaj koji čita, kad je već kasno a to nije dobro: između ostalog i zato što je ta stranica tvoje i samo tvoje delo, nemaš ni opravdanja ni izgovora, i u potpunosti odgovaraš za nju. (I, 984-985)

Promena uloga pripovedača i slušaoca u drugom delu romana povlači za sobom i obrt u odnosu između pisanja i iščitavanja teksta: mogućnost da se tekst, još u toku rada na njemu, sagleda iz čitaočeve perspektive, koja bi trebalo da nadomesti odsustvo alarmne signalizacije, postaje sižejni događaj. Kada autor, kao bivši slušalac, preuzme reč u tekstu, glavni junak će iz perspektive profesije o kojoj je pripovedao u prethodnim poglavljima, proveravati novu priču. Fausone je sada projekcija unutrašnjeg čitaoca, uz čiju se pomoć testira roman u nastajanju i, „u hodu“, ispravljaju konkretna jezičko-terminološka rešenja.

Međutim, Levijev lik novu ulogu, isto kao i prethodnu, igra na više nego otvoren način. Tako, kad njegov sagovornik pretera sa detaljima iz svoje hemičarske struke i počne poput neiskusnog scenskog izvođača, da solira u deonici u kome samo on uživa, Fausone interveniše na tako upadljiv način da „kvari“ igru pripovedač-slušalac. Slušalac u priči demistifikuje autorsku poetičku digresiju i ogoljava je kao deo unapred smišljenog spisateljskog trika:

Trenutak. Dok sam ja pričao priče o svom zanatu, morate priznati, ništa nisam zloupotrebljavao. Shvatam da ste danas ispunjeni, ali ne smete to da zloupotrebljavate. Morate pričati tako da stvari budu razumljive, a ako nećete, onda nema ništa od igre. Ali da vi možda niste već s one druge strane, one na kojoj se nalaze pisci pa onaj što čita nek se snađe kako ume, knjigu je, i ovako i onako, već kupio? (I, 1103)

Razmišljanje o sličnostima između moneterskog i književnog zanata, prilagođeno jezičkom registru i pojmovnom repertoaru glavnog junaka, odvlači naratora u novu autopoetičku digresiju, ovoga puta sa mitološkim tematikom (reč je o neobičnoj sudbini proroka Tiresije), što je najavljeno naslovom poglavlja.⁸⁵ Komentarišući autorova razmišljanja o različitim zanatima, Fausone kaže da je nemogućnost poređenja dva različita iskustva jednaka nemogućnosti posedovanja znanja da li je bolje roditi se kao muško ili kao žensko. Autor koristi ovo Fausoneovo poređenje i širi svoju digresiju pričom o jedinom čoveku koji je to mogao da zna, jer je, kako kaže legenda, sedam godina, zahvaljujući zmijama na koje je naišao u šumi, bio žena. Ovo iskustvo ga je nažalost skupo koštalo jer su ga Zevs i Junona pozvali da presudi u njihovim sporu, i kaže da li je polni nagon jači kod žene ili kod muškarca. Pošto je svojim odgovorom dao za pravo Zevsu, žestoko se zamario Junoni koja ga je za kaznu oslepila. Zevs mu je za utehu, ne mogavši da poništi učinak svoje gnevne žene, dao proročki dar. Na pitanje zašto pripoveda ovu priču, nije li zapravo on Tiresija, autor kaže:

Pa rekao sam mu da jesam, može biti da sam to primetio tek dok sam mu pripovedao tu priču, pomalo sam se osećao kao Tiresija, i ne samo zbog dvostruke egzistencije: nekada davno i ja sam nabasao na bogove koji su se svađali među sobom; i ja sam sreo zmije na putu, i taj susret je izmenio moj položaj i dao mi u isto vreme neobičnu moć nad rečima; ali od tada, budući hemičar za svet, ali osećajući u svojim venama krv pisca, izgledalo mi je da u telu imam dve duše, a to je previše. I još da ne cepidlači kako je poređenje nategnuto; proveravati opseg tolerancije, ili ga još i pomeriti – u tome je lepota našeg zanimanja. Mi, za razliku od montera, kada pomerimo opseg tolerancije, kada načinimo nemoguć spoj, bivamo zadovoljni i pohvaljeni. (I, 988-989)

Sintagma o pomeranju opsega tolerancije (*sforzare la tolleranza*), koja potiče iz tehničkog žargona koji koristi autorov sagovornik, metaforički ukazuje na stvaralački zahvat u romanu kojim se premošćuje jaz između dve udaljene oblasti, što je pokazano i u *Periodnom sistemu*. Izraz se pri tome uklapa u Levijev koncept pisanja kao „upadâ u

⁸⁵ I, 983-989

područja tuđih zanata, krivolova u zaštićenim zonama“,⁸⁶ tendencije da se na književni način piše o naučnim pojavama, i obrnuto, da se književnost i zakoni pisanja osvetle iz perspektive nauke, tehničkih oblasti.

Postoji isto tako u ovoj digresiji, još jedan, manje uočljiv aspekt, tj. značenje podvojenosti koje se ne može svesti samo na koncepciju tuđeg zanata. Ideju da sebe i svoje stvaralaštvo i stav prema književnom oblikovanju uporedi sa nesvakidašnjom sudbinom starogrčkog proroka, Leviju je nametnuo ne samo motiv raskola na hemičara i spisatelja, već i problem koji se tiče ratnog iskustva i načina na koji se ono predočava i transformiše u činu pisanja. Komentar otvara, kao što smo videli, autobiografska aluzija na zatočeništvo i Levijev početak književnog rada. Njeno prisustvo na prvi pogled deluje kao uzgredni komentar, kao detalj koji se ne može dovesti u vezu sa opesivnim motivom tuđeg zanata i dvostruke egzistencije, i metaforičnim, kako i sam pisac priznaje, nategnutim izrazom pomeranja opsega tolerancije.

Međutim, ukoliko se osvrnemo na Levijeva zapažanja u zbirci *Potonuli i spaseni*, u kojoj se pokreću neka od pitanja testimonijalne poetike, primetićemo da motiv dvostrukog iskustva prevazilazi okvire koncepta tuđeg zanata, razrađenog u *Zvezdastom ključu* i *Periodnom sistemu*, i da zadire u neka od osnovnih etičkih i estetičkih problema literature holokausta. U eseju „Sramota“ Levi se usredsređuje na pitanja smisla svedočenja, na problem dometa i granica prikazivanja u romanu *Zar je to čovek* i u ostalim zapisima koji su obeležili literaturu holokausta. Italijanski pisac se pita kako pripovedati u ime drugih, kako pozajmiti pripovedački glas onima koji nisu preživeli i koji nisu mogli da govore, kako dopreti do onog graničnog iskustva koji su oni doživeli. Ako literatura holokausta treba, kao što se s pravom smatra, na prvom mestu da bude glas onih koji nisu mogli da govore i da ostave svedočanstvo o sebi, onda je naratorska pozicija i slika koja je iz nje proizašla u romanu *Zar je to čovek*, neadekvatna. Literaturu holokausta stvaraju, ispostavlja se, oni koji nisu pravi svedoci, jer su ostali pošteđeni (i zato su, sticajem raznih srećnih okolnosti spaseni) graničnog iskustva metamorfoze čoveka u pasivno i bespomoćno biće, u

⁸⁶ Levi na ovaj način objašnjava svoj spisateljski i intelektualni stav u kratkoj uvodnoj napomeni («Premessa», II, 631-632) zbirke eseja *Tuđi zanat (L'altrui mestiere)*, koja svojim naslovom ukazuje na prisustvo tema, motiva i pitanja iz najrazličitijih oblasti književnosti, prirodnih i društvenih nauka, tehničkih oblasti, itd.

kome se već pre smrti gasi volja za životom. U nekom višem, etičko-estetičkom smislu, pisanje postaje neka vrsta ogrešenja, jer ma koliko da su poniženja koja je budući pisac preživeo bila strašna i mučna, pomenuto iskustvo nije mogao doživeti – doživeli su samo oni koji se nisu vratili, drugim rečima oni koji nisu mogli da ostave svedočanstva:

Ponavljam, mi, preživeli, nismo pravi svedoci. Do ovog svakako mučnog saznanja došao sam postepeno, čitajući tuđa sećanja i vraćajući se svojim nakon tolikih godina. Osim što nas je malo, mi preživeli smo nenormalna manjina: oni koji zbog svog ogrešenja ili umeća ili sreće nisu dotakli dno. Ko ga je dotakao, ko je video Gorgonu, nije se vratio da o tome priča, ili se vratio nem; ali su oni, „muslimani“⁸⁷, potonuli, zapravo pravi svedoci, i njihov bi iskaz imao svobuhvatno značenje. Oni su pravilo, mi smo izuzetak. (76)

Uzimajući u obzir ovu etičku i estetičku dilemu, u kojoj se prepoznaje eho čuvene i toliko puta citirane Adornove misli o sudbini književnosti nakon holokausta, postupak udvajanja pripovedačkog glasa i pozicije sagovornika u delima na temu tuđeg zanata, i korišćenje postupaka samorazotkrivajućeg pisanja u formi autorovog razgovora sa drugim, dobija jedno potpuno drugo značenje. Nalog za pisanjem o drugome i pisanja koje će dopreti do drugog, koji je imperativ logorske književnosti, mogao je biti stvaralački razrađen (i autopoetički osvešćen) samo u delima iz druge polovine 70-ih koja su govorila o avanturama profesije i tuđeg zanata. Drugim rečima, na tom terenu je bilo moguće preobraziti empirijskog pripovedača u fikcionalnog svedoka, i načiniti most koji je bio neophodan i u svedočanstvu iz Aušvica.⁸⁸

Veza se, pri tome, može objasniti i iz druge perspektive. Moglo bi se isto tako reći da je razmišljanje iz *Potonulih i spasenih* predstavljalo ishod i književnoteorijsku elaboraciju iskustva pisanja *Periodnog sistema* i *Zvezdastog ključa*. Poetički program ovih dela na neki način je osvetlio autobiografsku tekstualnost iz prve faze stvaralaštva i

⁸⁷ Izraz koji se pojavljuje u žargonu svih logora, a odnosi se na logoraše koji su bili fizički i duševno iscrpljeni u toj meri da se njihov bitisanje svodilo na goli život. Levi u daljem tekstu daje neka moguća, mada malo verovatna objašnjenja o njegovom nastanku. Izraz *muselmann* E. Čalić prevodi kao „skitnica“; možda su, u prenesenom značenju, tako nazivani logoraši koji su besciljno tumarali (skitali) po logoru. U nekim prevodima sreće se i izraz „hodočasnici“ u istom značenju. (prim. prev. Elizabet Vasiljević)

⁸⁸ Poetika tuđeg zanata bila je, može se reći, samo alibi, samo izgovor da se učini ono što je bilo nemoguće, ali neophodno u logorskoj literaturi, da se priča o drugom transformiše u priču sa drugim. Upravo tu nemogućnost Levi i dotiče, tj. simbolički naznačava u pomenutoj autopoetičkoj digresiji.

projektovao se u retrospektivi, tj. u iščitavanju literature holokausta (kako svoje tako i tuđe) kroz pitanje drugog.⁸⁹ Pisanje o drugom i razgovor sa njim usmerilo je, drugim rečima, čitanje koje je evokaciju sadržaja zamenilo epistemološkom dilemom koja se u Levijevom oproštajnom govoru u *Potonulima i spasenima* pretvorila u uznemirujuće pitanje o granicama prikazivanja u logorskoj književnosti. Nema nikave sumnje da je koncept svedoka definisao Levijevu poetiku. Ali raskol na *ja* koje pripoveda i *ja* koje mora progovoriti u tekstu bio je, po svemu sudeći, njen glavni motiv i opsesivno pitanje.

⁸⁹ Narator prvog romana, slično kao u pripovesti „Nikl“ pominje priče koje je čuo, ali ih ne navodi, već samo ukazuje na njihove zajedničke osobine. Ulazak u logorski svet dao je isti tragični ishod svim protagonistima – razlikuju se samo mesta radnje, tj. njihovo poreklo: „U toku marša prema radilištu, teturajući se u velikim klompama po zaleđenom snegu, razmenili smo nekoliko reči, i saznao sam da je Resnik Poljak; živeo je dvadeset godina u Parizu, ali govori nekim neverovatnim francuskim. Ima trideset godina, ali kao i svakom od nas, mogli biste mu dati od sedamnaest do pedeset. Ispričao mi je svoju priču, danas se nje više ne sećam, ali svakako je bila bolna, surova i potresna; jer sve naše priče su takve, na stotine hiljada priča, sve različite i sve ispunjene nekom neverovatnom tragičnom nuždom. Svečeri ih pripovedamo naizmenično jedni drugima, i one se odvijaju u Norveškoj, u Italiji, u Alžiru, u Ukrajini, jednostavne su i nerazumljive poput priča iz Biblije. Ali zar nisu i one zapravo, priče iz jedne nove Biblije?“ (54-55)

V Od autobiografije do autopoetike

V. 1. „Čudesna metamorfoza“ očevog Reda vožnje u porodičnoj Bildungspoetici

U brojnim osvrtima na zbirku *Rani jadi* i romane *Bašta, pepeo* i *Peščanik*, objedinjene kasnije u posebnu celinu, nazvanu *Porodični cirkus*, Kiš govori o problemima forme koji su ga dugo vremena zaokupljali i o postupcima oblikovanja koje je primenio u ovim delima.⁹⁰ U prvom planu su pitanja dokumentarizma, problemi pripovedačke perspektive, koncept književnog jezika kao oneobičavanja (pozajmljen iz teorije ruskih formalista), kao i način na koji se eksperimentima sa različitim stvaralačkim mogućnostima i variranjem upotrebljenog autobiografskog materijala razvijala književna slika iščezlog vremena detinjstva.

Pored mesta u autokritičkim esejima, objavljenim kasnije u zbirkama *Homo poeticus*, *Gorki talog iskustva* i *Život, literatura*, tema stvaralačke geneze porodičnog ciklusa, naselila je, na jedan diskretan način, i tekstualni prostor jednog njenog poglavlja, i njenom sadržaju pridodala novu, metapoetičku dimenziju. U citiranoj mini priči iz *Baršunastog albuma* Kišov pripovedač govori o svojoj maloj arhivi, i posebno izdvaja očev Konduker, koji će, napominje se, doživeti čudesnu metamorfozu u jednoj drugoj knjizi.

Komentar, koji osvetljava sadržaj priče iz spoljašnje perspektive autora koji će, kako se tvrdi, očev tekst preoblikovati u drugoj knjizi, čitaocu daje signal o kontinuitetu između *Ranih jada* i *Bašte, pepela*. Upotreba budućeg vremena pri tome unosi jednu hronološku neodređenost, jer ostavlja dve mogućnosti u tumačenju i razumevanju sleda ovih knjiga, tj. odnosa između vremena pisanja i objavljivanja, s jedne strane, i njihovog naknadnog, izmenjenog redosleda unutar *Porodičnog cirkusa*, s druge.⁹¹ Ukoliko se orijentišemo prema vremenu odvijanja priče, i kao polaznu tačku uzmemo period kada se Kišov Andreas Sam sa majkom i sestrom priprema za selidbu i pakuje u svoj kofer

⁹⁰ *Porodični cirkus* objavljen je najpre u francuskom prevodu, odnosno izdanju: *Le cirque de famille (Chargins précoces, Jardin, cendre, Sablier)*, Paris, Gallimard, 1989. Prvo domaće izdanje pojavilo se četiri godine nakon Kišove smrti: *Porodični cirkus (Rani jadi, Bašta, pepeo, Peščanik)*, Beograd, BIGZ, 1993, prir. Mirjana Miočinović.

⁹¹ *Bašta, pepeo*, knjiga na koju „cilja“ pripovedač, odnosno glas autora u ovoj „anticipaciji“, objavljena je, da podsetimo 1965, a *Rani jadi* 1970; dve godine kasnije usledio je *Peščanik*.

sačuvane dokumente i knjige, onda upotrebljeno buduće vreme ne precizira momenat objavljivanja knjige u kome će Red vožnje doživeti čudesnu metamorfozu – on se, u svakom slučaju, *može* odnositi na godinu koja prethodi objavljivanju ove zbirke.

Upućivanje na roman, objavljen četiri godine pre ove priče, dobija drugo značenje ukoliko uzmemo u obzir nehronološki redosled poglavlja porodičnog ciklusa, za koji se opredelio autor. U sažetom predgovoru (reč je o prepisanom poetičkom komentaru iz 1973), Kiš obrazlaže, između ostalog, nov redosled:

Rani jadi su skice u bloku, dakako u boji, Bašta, pepeo jeste crtež grafitom na platnu preko kojeg su došle tamne boje Peščanika, guste, pastuozne, prekrile konture iscrtane grafitom, a skice iz bloka prestale su već sad da imaju ikakav smisao i značaj. Peščanik je treća, i poslednja, knjiga porodičnog ciklusa, porodičnog cirkusa, i mislim da tek ovako, kao svojevrsna trilogija, te knjige dobijaju svoje pravo značenje Bildungsromana. Jer ovako povezane, te tri knjige pokazuju na dvema različitim planovima, u nekom bizarnom paralelizmu, razvoj ne samo dveju glavnih ličnosti koje se u tim knjigama traže i dopunjuju, nego one pokazuju i sazrevanje tih dveju ličnosti i na planu tvoračkom: ako je ličnost nazvana A.S. identična sa ličnošću pisca, onda su te tri knjige, poređane ovako, na izvestan način, i istovremeno, i Bildungsroman jedne literarne biografije.⁹²

Kiš je u izboru redosleda sledio kriterijume kompozicione i poetičke složenosti: *Bašta, pepeo* razrađuje neke od motiva iz *Ranih jada*, koji deluju više kao skica u kojoj se samo ocrta svet detinjstva i započinje potraga za njegovim iščezlim vremenom.⁹³ Novi redosled, dakle, poštuje stepen formalne složenosti objavljenih dela i ističe proces stvaralačke geneze ove autobiografske celine:

Rani jadi su sadržani u romanu *Bašta, pepeo*, dakle anulirani ovim drugim, a obe te knjige, pak sadržane su u trećoj, u *Peščaniku*, dakle takođe anulirane!⁹⁴

Ukoliko se držimo ovog redosleda, podatak o čudesnoj metamorfozi se pokazuje kao najava, kao anticipacija sadržaja *Bašte, pepela* iz sadržaja *Ranih jada*. Hehronološki redosled pri tome osvetaljava smisao neočekivanog upada glasa autora u tekst priče.

⁹² Danilo Kiš: *Porodični cirkus*, str. 5, kurziv D. K.

⁹³ Treba napomenuti da je većina pripovedaka *Ranih jada*, imala pre objavljivanja zbirke svoju premijeru u periodici i dnevnim listovima. Neke od njih napisane su i objavljene pre *Bašte, pepela*, što sa „Baršunastim albumom“, koji se prvi put pojavio u *Borbi* 1968, nije slučaj.

⁹⁴ *Homo poeticus*, str. 268.

Komentar privlači pažnju, pošto klasična teorija književnosti (o naratologiji, koja se detaljno bavi ovim pitanjima, da ne govorimo) insistira na razgraničavanju instance autora i pripovedača. Postoji doduše mogućnost, i ona se obilato koristila u prozi druge polovine XX veka, na primer u francuskom novom romanu, da se ova granica izbriše: no u tom slučaju fiktionalni tekst i njegova istina bivaju demantovani, a zamišljeni predmetni svet ontološki oslabljen. Kišov postupak izgledaće iz tog razloga neprimeren kontekstu, tj. sadržaju. Isturanje lika pisca, odnosno empirijskog autora na mestu rezervisanom za njegovog predstavnika u tekstu, može poremetiti uspostavljenu mimetičku iluziju, a u ovoj zbirci pripovedaka, za razliku od *Mansarde*, autoritet naratora i referencijalni okvir priče se nikada ne dovodi u pitanje. Epistemološke nedoumice, tipa kako dopreti do prošlosti i pripovedati o njenim prazninama postoje (kao u priči „Ulica Divljih kestenova“), ali ontološka stabilnost predstavljenog sveta u *Ranim jadima* nijednog trenutka se ne dovodi u pitanje.

Umetanjem figure empirijskog autora u tekst Kiš, međutim, ne želi da ospori ingerencije pripovedača i njegov identitet sa Andreasom Samom, niti da napravi neku vrstu mistifikacije, već da naglasi vezu, koju je naznačio u Predgovoru, između procesa ispisivanja priče i rekonstrukcije prošlosti.⁹⁵ Kišov naratološki „ekscs“, drugim rečima, istura u prvi plan poetiku buduće celine i izjednačava temu potrage za svetom detinjstva sa pitanjima traženja puta koji se upravo u samom pisanju i njegovim transformacionim postupcima nalazi. Sa digresijom o sačuvanim dokumentima koji će se, poput Reda vožnje, kasnije transponovati u umetničku formu, tema izgubljenog vremena detinjstva preobražava se u temu istraživanja poetičkih mogućnosti priče i odrastanja *budućeg* autora koji u samom činu pisanja rekonstruiše svoj stvaralački put i ideju.

Ostaje međutim pitanje umetničke funkcije i poetičkih konsekvenci izbora teksta koji će biti inicijator pisanja, ili barem njegov amblemski simbol, metonimijska zamena za ceo svet koji mali Andreas poseduje. U kom pravcu je izbor Konduktera kasnije odveo autora, kako je usmerio njegovo pisanje? Kišovo priznanje da je pronašao očevo Pismo tek

⁹⁵ Sličan efekat uočili smo u pripovedačkim digresijama *Grobnice za Borisa Davidoviča*: metatekstualni postupak koji premešta težište sa pričanja radnje na radnju pričanja, tačnije pisanja, izvlači čitaoca iz prvostepene iluzije ali u isto vreme učvršćuje onu drugostepenu.

pošto je već započeo rad na porodičnom ciklusu (ono je upotrebljeno u epilogu priče „Ulica Divljih kestenova“ u *Ranim jadima*) ne može nas zadovoljiti, jer pitanje koje se ovde postavlja ne tiče se toliko razloga izbora, već samog umetničkog smisla, odnosno stvaralačkih smernica i poetičke obaveze koju je već učinjen izbor nametnuo autoru.⁹⁶

U kom pravcu je išla pomenuta metamorfoza pokazaće nam opis Andijeve susreta sa Redom vožnje u *Bašti, pepelu*. Tekst ostavlja snažan utisak na pripovedača zbog svoje enciklopedijske forme i očeve neostvarene želje da se izbori sa njenom sveobuhvatnošću:

Beleške na dnu stranica ili ideografski znaci (...) zamenjeni su čitavim stranicama sitno pisanog rukopisa, skraćenice su se pretvorile u zaglavljia, zaglavljia u glave, i uskoro je prvobitna ideja kombinovanog konduktera i bedekera postala samo mala, provokatorska 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 suština (...).⁹⁷

Pripovedačevo objašnjenje daje opis teksta, i ujedno rekonstruiše, iz forme sačuvanog dokumenta, proces njegovog nastanka i evoluciju očeve demijurške ambicije i zamisli. O Kondukteru se govori kao knjizi koja predstavlja neku vrstu sekularizovane Biblije, nove enciklopedije koja će, upravo zbog svoje težnje ka sadržinskoj sveobuhvatnosti, i svoje potencijalne beskonačnosti ostati, poput Borhesove peščane knjige iz istoimene priče, nedovršena. Zamisao E.S.-a se pri tome u velikoj meri poklapa sa postupcima oblikovanja celine porodičnog ciklusa unutar koje se nalazi ovaj roman. Pomen metamorfoze u *Ranim jadima* upućuje ne samo na odnos između ove zbirke i narednog

⁹⁶ U eseju „Pisanje kao terapija“, napisanom 1973, što će reći godinu dana nakon objavljivanja poslednjeg dela porodične trilogije, Kiš kaže: „U vreme kada sam pisao roman *Bašta, pepeo*, negde između šezdeset druge i šezdeset pete, otkrio sam, sa užasom, da je iz naše skromne porodične arhive nestalo jedno pismo, koje sam nekad izvukao iz ratnog meteža kao jedinu prćiju svog detinjstva, pismo, koje sam u okviru svog porodičnog mita nazvao Velikim Zaveštanjem, sa jasnom aluzijom na nesrećnog i ukletog Vijona. To pismo sam želeo da utisnem, kao jedno od mogućnih poglavljia *Bašte, pepela*, jer ono je još bilo sveže u mom sećanju, no beše nestalo tokom mojih mnogih seljakanja, zaturilo se bilo negde i ja mišljah zauvek. Kad je, kao nekim čudom, to pismo izronilo na svetlost dana, počeo sam da ga čitam kao jedino autentično svedočanstvo o svetu o kojem sam pisao i koje je već, tokom godina, počelo da zadobija patinu nerealnog i mitskog.“ (v. *Homo poeticus*, Beograd, BIGZ, 1995, str. 228-229)

⁹⁷ Danilo Kiš, *Bašta, pepeo*, Beograd, Prosveta / BIGZ, 1987.

Svi citati iz ovog dela nadalje će biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

romana, već i na ideju o pisanju završnog poglavlja u kome će ova dva teksta, kako je rekao Kiš, biti anulirani. *Rani jadi* upućuju na značaj koji će dobiti očeva knjiga u narednom romanu, na čudesnu metamorfozu od praktičnog saobraćajnog priručnika do jedne beskrajne enciklopedije, kao što će, dalje, njen opis u *Bašti* ukazati na nastanak *Peščanika*, knjige koja će se postupkom proširivanja sadržaja, praćenim kombinovanjem različitih stilskih registara, razviti iz *Bašte, pepela*. Dugačak spisak očeve literature, rastegnut u abecednom nizu na dve stranice teksta,⁹⁸ najavljuje, drugim rečima, postupak rastezanja sadržaja, i njegovog parodijskog isprobavanja i izluđivanja, u popisima, nabranjima, reklamama i katalozima *Peščanika*.⁹⁹

Veza između reči reči „metamorfoza“ u „Baršunastom albumu“, opisa Reda vožnje u *Bašti* i postupcima oblikovanja u *Peščanika* dobija novu, autopoetičku dimenziju kada uzmemo u obzir naratorov podatak da je Kondukter rastao tako što se umnožavao broj fusnota koje su prekrile osnovni tekst i gurnule prvobitnu zamisao o njegovoj utilitarnoj nameni u drugi plan. Ova napomena takođe ukazuje na proces izrastanja poetike *Peščanika* iz *Bašte, pepela* i postavlja prvopomenuti roman u poziciju negativa drugopomenutog. Izvrtanje odnosa između teksta i podteksta, tj. fusnota koje preplavljaju prostor romana glavna je odlika *Peščanika* i njegove fenomenologije čitanja Pisma: čitalac romana biva zatrpan nizom fusnota koji su prekrile očevo Pismo, zapisima koji se navode, proveravaju i iščitavaju u tekstu romana, i koje, kao što smo videli u prvom poglavlju analize, uprkos pojavi ovog dokumenta koji bi trebalo da ih kontroliše i konačno „smiri“ ostaju nadređeni

⁹⁸ v. *Bašta, pepeo*, str. 54-56.

⁹⁹ Najbolji primer jeste E.S.-ov usret sa psima. Scena koja u *Bašti, pepelu* zauzima prostor jedne stranice i koja je saopštena iz jedne pripovedačke perspektive, u *Peščaniku* se proširuje na nekih pet stranica, i pri tom formalno usložnjava. U *Bašti, pepelu* čitamo: „Suočena sa četvoronožnim neprijateljem, od nje većim i snažnijim, a uz to svedok te čudesne metamorfoze, životinja počinje da beži podavljena repa, osvedočivši se još jednom u trenutnu nadmoć čoveka, osvedočivši se da je čovek, taj dvonožni uzurpator, u stanju da postane po svojoj želji čak i to (...). otrežnjen, ali sasvim nesposoban da se priseti da li je ta jeziva noć bila košmar iz snova ili stvarnost, ili, u što je ponajviše verovao: početak novih deliričnih napada (...).“, str. 205. U *Peščaniku* se ova scena pretvara u deo islednog postupka u kome se od ispitanika zahteva da navede, tj. ispriča san koji je E.S. sanjao, potom da psihoanalitički protumači njegove detalje, onda da izmisli tekst reklame za naočare koje omogućuju korisniku da vidi sebe iz pseće perspektive. Čitavu priču komplikuje pomen novinskog članka o ponašanju pasa u ratu, koji je čitao E.S. pred spavanje, ali podaci dobijeni prilikom ispitivanja koji otvaraju, ili pre ostavljaju mogućnost da se scena sa psima protumači kao pravi doživljaj, a ne kao san.

ovom paradigmatiskom dokumentu?¹⁰⁰ Navođenje Pisma na kraju jeste pokazivanje teksta koji je poput ljušture ostao iza mnogobrojnih zapisa koji su ga prekrili.

Ako se u sadržinskom pogledu pokazuje kao prošireni tekst očevog pisma, *Peščanik* se tako u poetičko-kompozicionom smislu pokazuje kao demonstracija enciklopedijske paradigme očevog konduktera iz *Bašte, pepela*. Sličnost sa Borhesom, koja se kada je Kiš u pitanju pominjala daleko više, verovatno pišćevom zaslugom, u vezi sa *Grobnicom za Borisa Davidoviča* i *Enciklopedijom mrtvih*, ovde nije ništa manje značajna: *Peščanik* se konstituše kao ispunjenje, tj. stvaralačka demonstracija ideje beskonačne, peščane knjige očevog konduktera.

Ostao je problem, koji se nametnuo i jednom i drugom piscu, kako tu beskonačnost razrešiti. Kod Borhesa sve ostaje na priči o graničnom slučaju, o mogućnosti koja opčinjava ali i plaši pripovedača i tera ga da knjigu odbaci od sebe.¹⁰¹ Kod Kiša, s druge strane, ideja o totalitetu, konkretizovana u polifonijskom pisanju koje rasteže svoje okvire i umnožava fusnote, dobija svoju protivtežu u jednoj intertekstualnoj paradigmi koja bi trebalo da dodatno učvrsti autoritet očevog teksta i osmisli čin njegove rekonstrukcije.

¹⁰⁰ Očev kondukter iz *Bašte, pepela*, drugim rečima, preobražava se u Očevo pismo u *Peščaniku*. Ta metamorfoza je, čini se, daleko važnija od one koja se uočava na relaciji *Rani jadi* i *Bašta, pepeo*, gde imamo samo različitu sižeju ulogu ovog dokumenta. Pravi preobražaj se zbiva tek u *Peščaniku*.

¹⁰¹ V. Horhe Luis Borhes: „Peščana knjiga“ (*Peščana knjiga*, Paideia, Beograd, 2009, preveo Dalibor Soldatić, str. 107-112)

V. 2. Autobiografija i autopoetika u *Periodnom sistemu*. Povratak bivših likova, sudbina starih tekstova

Razvijajući priču o svom naukovanju, odrastanju i sazrevanju, od studentskih dana u klimi nadirućeg fašizma i uvođenja rasnih zakona u Italiji, preko zarobljeničtva (najpre u logoru Fosoli kod Modene, a zatim u Aušvicu), pa sve do zrelog doba u posleratnom razdoblju, Levi u *Periodnom sistemu* često pominje događaje koji objašnjavaju nastanak tekstova iz ove zbirke i okolnosti njihovog objavljivanja. Komentari i digresije prerastaju u metapriče koje, uporedo sa piščevom životom, govore o sudbini njegovih dela i isturaju u prvi plan temu stvaralačkog preobražaja naučnika hemičara u književnika pripovedača.

Tema susreta, prožimanja života i literature daje, između ostalog, posebno značenje autorovom uključivanju fikcionalnih tekstova, poput priča „Olovo“ i „Živa“, u svoju autobiografiju. Arhaični, epski ton koji evocira stil pustolovnih sižea i mitskih priča o dalekim putovanjima, izdvaja ova dva teksta u odnosu na ostatak zbirke, što se naglašava i njihovim grafičkim izgledom (oba su odštampana kurzivom) i jednom autopoetičkom anticipacijom u pripovesti „Nikl“: opčinjen lepotom stene i zagledan u ponore zemljine unutrašnjosti, s jedne, i svestan političkih okolnosti i zla koje se nadvilo nad tadašnjom Evropom, s druge strane, pripovedač piše u kratkotrajnim trenucima predaha dve priče o dalekim, mitskim vremenima, o ostrvima i slobodi:

Prema toj nemirnoj steni osećao sam neku krhku i nesigurnu naklonost: s njom sam razvio dvostruku vezu, najpre u poduhvatima sa Sandrom, a zatim ovde, dok je opipavam kao hemičar da bih joj oteo blago. Iz te stenovite ljubavi, i iz te azbestne samoće, u onim dugim večerima kada nisam šetao nastale su dve pripovetke o ostrvima i o slobodi, prve koje sam poželeo da napišem posle mučenja sa sastavima u gimnaziji: jedan je maštarija o nekom mom davnašnjem preteči, lovcu na olovo umesto na nikl; drugu sam, dvosmislenu i nepostojanu poput žive, izvukao iz jedne beleške o ostrvu Tristan da Kunja na koju sam tada naišao. (58)

Najavom priča, narator skreće pažnju čitaocu na njihovo izmenjeno značenje: one jesu izmišljene, ali ta odlika ih u novom kontekstu na neobičan način izjednačava sa hronikom koja beleži istinite događaje. Značenje koje postoji na planu sadržaja preneseno je na priču o sudbini teksta: ono što je bilo davno nije više (samo) putovanje jednog prahemičara koji ume da pronađe rudu iz koje će dobiti olovo, ili splet događaja koji se zbivaju

na jednom ostrvu zbog otkrića žive, već i ideja o pisanju ovih priča i vreme u kome su one nastale. Tekstovi, upravo zato što su toliko „čekali“ na svoje objavljivanje, postaju svedočanstava o jednom periodu istorije i romantičarskim snovima mladog naučnika o bekstvu iz njega:

Zavodljivost zakopanog blaga, dva kilograma plemenitog metala srebrnog sjaja vezana za hiljade kilograma jalovog kamena koji se odbacuje, još nije nestala.

A nisu nestale ni dve rudarske priče koje sam tad napisao. Imale su mukotrpnu sudbinu, gotovo nalik mojoj: pretrpele su bombe i bežanja, pa sam ih zagubio a onda nedavno našao spremajući decenijama zaboravljene papire. Nisam želeo da ih napustim: čitalac će ih naći na stranicama koje slede, umetnute među ove priče iz militantne hemije poput sna o bekstvu nekog zatvorenika. (62)

Sličan postupak nalazimo u desetom poglavlju, „Zlato“, koje najavljuje novu priču, „Ugljenik“, koja očekuje čitaoca na kraju zbirke. Opisujući svoje zatočeništvo u logoru Fosoli, neposredno pred dolazak Nemaca koji će ga kao jevrejskog zatvorenika proslediti u Aušvic, narator pominje ideju o pisanju priče o zamišljenom putovanju atoma ugljenika:

Ja sam, posle Đulijinog venčanja, ostao sam sa svojim kunićima, osećao sam se kao udovac i siročić, i maštario sam da napišem sagu o jednom atomu ugljenika da bih svetu pokazao uzvišenu poeziju, znanu samo hemičarima, o hlorofilnoj fotosintezi: i stvarno sam je napisao, mada mnogo godina kasnije, i to je priča sa kojom se ova knjiga završava. (96)

Poseban značaj ovoj anticipaciji, koja uključuje i aluziju na eksperimente opisane u prethodnoj priči, „Fosfor“, daje dvosmislenost motiva izlaska: prvo značenje je epsko-fabularno: priča najavljuje vreme u kojem će narator biti slobodan, a drugo je metapoetičko: zamišljeno putovanje lukrecijevskog junaka u najavljenoj priči završava se u trenutku kada pisac stavlja tačku na tekst koji ispisuje, i kada na simboličan način zaokružuje preobražaj svog naučnog poziva i njegovih sadržaja u umetnički govor:

(...) seli se, kuca na vrata jedne nervne ćelije, ulazi i iz nje istiskuje neki drugi ugljenik. Ta ćelija pripada jednom mozgu, mom mozgu, mozgu onoga koji piše, a dotična ćelija, i dotični atom u njoj, nadležni su za moje pisanje, u jednoj beskonačnoj nevidljivoj igri koju niko dosad nije opisao. I ona je ta koja u ovom času, iz jednog zamršenog spleta „da“ i „ne“, vodi moju ruku tako da ona kreće određenim putem po hartiji, ostavlja na njoj znamenje u vidu ovih kukica koje predstavljaju znakove; dvostruki zamah, nagore i nadole, između dva nivoa energije vodi moju ruku da na hartiji utisne ovu tačku: ovu. (172)

Levi jeve priče o naukovanju i stvaralačkoj evoluciji nadovezuju se i na sadržaje njegovih prethodno objavljenih dela, „To da sam ja, hemičar, koji ovde pomno piše svoje priče o hemiji, proživio jedno drugačije doba, ispričano je negde drugde.“, rečenica je kojom pripovedač, aludirajući na roman *Zar je to čovek*, započinje svoju priču „Cerijum“.¹⁰² U pripovesti „Hrom“, koja govori o povratku u mirnodopski život, pomenute su i okolnosti koje su pratile pisanje ovog dela:

Međutim, ja sam se tri meseca pre toga vratio iz zarobljeništva i osećao sam se loše. Ono što sam video i doživio nagrizalo me je iznutra; bliži su mi bili mrtvi nego živi ljudi, osećao sam krivicu što sam čovek, jer Aušvic su napravili ljudi, a on je progutao milione ljudskih bića i mnoge moje prijatelje i jednu ženu do koje mi je bilo stalo. Mislio sam da ću se pročistiti ako budem pričao o tome, i osećao sam se kao Kolridžov stari mornar, koji na drumu presreće zvanice što idu na slavlje da bi im pričao svoju priču o zlim činima. Pisao sam pesme, sažete i krvave, pričao bez daha, usmeno i pismeno, i od toga je na kraju nastala knjiga: u pisanju sam nalazio kratkotrajni mir i osećao da ponovo postajem čovek, osoba kao svaka druga, ni mučenik ni bednik ni svetac, jedan od onih koji zasnivaju porodice i gledaju u budućnost, a ne u prošlost. (113-114)

Podaci o mučnim, isprva neuspešnim pokušajima da se sećanje na traumatično iskustvo pretoči u zaokruženo književno delo (najpre u pesničko, a potom u prozno), uklopljeni su u novu priču o piščevom „privikavanju“ na mirnodopski život i prvom značajnom radnom iskustvu. Koncept pisanja kao svedočanstva, intertekstualna veza sa Kolridžovim starim mornarom, autokritički osvrt na vezu između poezije i romana koji će iz nje nastati (motivi na kojima je Levi gradio svoju poetiku u intervjuima i biografsko-esejističkim beleškama) ugrađeni su u siže „Hroma“. Par stranica nakon citiranog odlomka, i priče o misterioznom zgrušnjavanju boja koje *sada* mora da reši kako bi, u nekoj vrsti obreda profesionalne inicijacije, pokazao svoju umešnost i kompetenciju, pripovedač se ponovo vraća na „podpriču“ o pisanju prvog romana:

Tako postavljen, pola hemičarski, pola policijski, problem me je privlačio: te večeri sam i dalje razmišljao o njemu (bilo je subotnje veče) dok me je jedan od tadašnjih čađavih i hladnih teretnih vozova vodio ka Torinu. E sad, dogodilo se da mi je sudbina sledećeg dana bila namenila poseban dar, sasvim drugačiji i jedinstven: susret sa jednom ženom, mladom, od krvi i mesa, čiju

¹⁰² Isto, 105

sam toplinu osećao preko kaputa, veseloj u vlažnoj magli bulevara, strpljivom, mudrom i sigurnom dok samo koračali ulicama još u ruševinama. Posle samo nekoliko sati znali smo da pripadamo jedno drugom, ne za jedan susret već za čitav život, kao što je stvarno i bilo. Posle samo nekoliko sati osetio sam se kao preporođen i pun novih mogućnosti, okupan i izlečen od dugotrajne bolesti, napokon spreman da u život uđem s radošću i sa energijom; jednako izlečen bio je odjednom i svet oko mene, a ime i lik žene koja je sa mnom sišla u pakao i nije se odande vratila napustili su moje posednuto telo. Čak je i moje pisanje postalo drugačija pustolovina, više nije bilo bolna maršruta rekonvalescenta, više nije bilo prosjačenje samilosti i prijateljskih lica, već jedno svesno i ne više samotno stvaranje: rad hemičara koji vaga i deli, meri i sudi na osnovu sigurnih dokaza i trudi se da odgovori na pitanja. Pored rasterećujućeg osećaja olakšanja svojstvenog za povratnika koji pripoveda, u pisanju sam sada nalazio složeno i novo zadovoljstvo, slično onom koje sam iskusio kao student zakoračivši u uzvišeni poredak diferencijalnog računa. Bilo je uzbudljivo tražiti i naći, ili stvarati onu pravu reč, odnosno, reč koja je podesna, kratka i snažna; izvlačiti stvari iz sećanja i opisivati ih što doslednije i bez prevelikog opterećenja. Paradoksalno, moj prtljag paklenih sećanja postao je bogatstvo, seme; dok sam pisao, činilo mi se da rastem poput biljke. (115)

Zaplet nove, hemičarske priče u kojoj glavni junak, kao u detektivskom romanu, pokušava da odgonetne tajnu zgrušnjavanja boja, svakako deluje prozaično, da ne kažemo trivijalno u odnosu na sadržaj *Čoveka*. Međutim ovaj sadržinsko-žanrovski kontrast ističe snagu pomenutog duhovnog i stvaralačkog preobražaja: budući umetnik zahvaljujući ljubavi uspeva da teret svoje duševne drame pretvori u zaokružen tekst, ali isto tako i da pronade lepotu života u svakoj njegovoj manifestaciji. Iz nove vremenske perspektive pisanje romana koje je transformisalo jedno mučno iskustvo, i samo biva transformisano u epski događaj o kome se može, u skladu sa epigrafskom poslovicom, mirno i sa uživanjem pripovedati.¹⁰³

Posebno mesto u Levijevim nadovezivanjima na sopstveno stvaralaštvo zauzima tema povratka starih protagonista i njihov prenos u nov tekstualni ambijent. U dvema pripovetkama iz zbirke *Lilit* iz 1981, „Povratak Čezara“ i „Povratak Lorenca“, italijanski pisac se osvrće na svoja autobiografska dela i eksplicitno govori o sadašnjem, drugačijem stvaralačkom odnosu prema „starim“ likovima.¹⁰⁴

¹⁰³ Moto *Periodnog sistema* je poslovice: „Lepo je pominjati se minulih nevolja“ (5); u italijanskom izdanju navedena je u originalnom jeziku, jidišu: „Ibergekumene tsores iz gut tsu dertseyln“ i u prevodu: „E' bello raccontare i guai passati“ (I, 739)

¹⁰⁴ Zbirka je podeljena na tri celine, koji nose gramatičke naslove: *Bliska prošlost (Passato prossimo)*, *Predbuduće vreme (Futuro anteriore)* i *Indikativ prezenta (Presente indicativo)*. Priče o kojima je reč, „Povratak Čezara“ („Il ritorno di Cesare“, II, 54-58) i „Povratak Lorenca“ („Il ritorno di Lorenzo“, II, 58-66) nalaze se u prvoj celini. Pored starih znanaca, Levi je ovu grupu pripovedaka uključio i predstavnike sveta istočnoevropskog jevrejstva, sa kojim se susreo prvi put u logoru.

Pomen romana *Primirje*, odnosno, *Zar je to čovek*, iz kojih potiču stari junaci, konkretizuje u uvodnim delovima priča, naslovnu reč „povratak“. O Čezaru je, podseća pripovedač, bilo reči u romanu *Primirje*, ali je priča o ovom čoveku ostala na neki način nezavršena: čitaoci *Primirja* znaju da je Čezare svojevolutno napustio konvoj koji je iz Belorusije preko Moldavije, Rumunije, Mađarske, Austrije do Italije prevezio preživle jevrejske logoraše i bivše ratne zarobljenike i da je, iscrpljen dugim putovanjem i besmislenim birokratskim peripetijama, rešio da se sâm, dostojno vrati u svoju zemlju avionom.

Pripovedačeva uvodna najava nastavka priče, „prekinute“ u Jašiju, gradiću na rumunsko-mađarskoj granici, gde je junak inače doneo pomentu odluku, dotiče i neka od opštih pitanja odnosa literarne imaginacije i biografije, odnosno čovekove predstave o sebi. Narator nam priznaje da do sada nije pripovedao o povratku Čezara jer mu je za to nedostajala njegova dozvola. On se naime nije osećao prijatno ni kao junak *Primirja*, jer se nije prepoznao u ulozi tipskog lika iz pikarskog romana koju je nosio u ovom delu. No sada, pošto je zašao u godine u kojima se čovek u većoj meri priseća minulih događaja a u daleko manjoj meri stvara i doživljava nove, Čezare je dopustio autoru da ispriča njegovu priču, da ga vrati u književnost pre nego što ga, kako mu je i sam rekao, mine želja.¹⁰⁵ Naslovna reč „povratak“, na taj način, pokazuje dva značenja koja odgovaraju različitim strukturnim nivoima Levijeve pripovetke. Prvo je metatekstualno, odnosno poetičko: upućuje na povratak junaka u literaturu; drugo je epsko-sadržinsko, odnosno tematsko: upućuje na avanturističku, odisejsku priču o povratku junaka u svoju domovinu nakon rata.

Drugi povratnik u Levijevu prozu je Lorenzo, italijanski zidar iz Fosana koji je 1944. bio angažovan na radovima u fabrici Buna gde se nalazio i jedan kontingent jevrejskih logoraša iz Aušvica, među kojima je bio i Levi. Uprkos strogim i jasnim pravilima nemačke uprave (civilnim radnicima je bilo zabranjeno da komuniciraju sa zatvorenicima), Lorenzo je pomagao svom zemljaku: doturao mu je hranu i prosledio njegovoj sestri u Torino jedno pismo i tako ostao upamćen u Levijevim sećanjima, ovekovečenim u romanu *Zar je to čovek*, kao ljudsko biće koje je uspelo da pobedi svet u kome je svaki trag čovečnosti bio, ili pre, trebalo po planu Nemaca, da bude izbrisan.

¹⁰⁵ „(...) mi ha sciolto dal divieto, autorizzandomi a scrivere «prima che te passi la vojja»“ (II, 54)

U novoj priči, pisanoj nekih 35 godina nakon objavljivanja romana *Zar je to čovek*, narator nam saopštava da Lorenzo više nije među živima i da je tek sada moguće napisati priču o njemu (u prvom romanu on je ostao, uprkos velikoj zahvalnosti koju mu je odao autor, samo epizodni lik). Govoreći o razlozima zbog kojih sve do sada nije napisao priču o čoveku kome duguje život i kome se nakon rata pokušao na razne načine da oduži, Levijev narator će u uvodnoj digresiji, slično kao u prethodnom tekstu, dotaći neka od pitanja odnosa između stvarnog sveta i literature, i ukazati na problem nejednakosti između čovekovog ličnog i društvenog identiteta.¹⁰⁶

Levi nas najpre podseća na činjenicu da suočavanje ljudske individue sa slikom koju drugi o njoj konstruišu nikada nije prijatno, čak i kada ta, tuđa slika biva lepša od one sopstvene. U književnosti taj problem nepodudarnosti biva još izraženiji pošto perspektiva pripovedanja u priči mora, zarad zaokruženosti teksta, biti saobražena idejnim polazištima pisca i njegovim modelima prikazivanja, tj. opisivanja lika: raskol između onoga što čovek misli i onoga što čita, odnosno onoga što će pročitati o sebi biće, blago rečeno, nepremostiv.

Sada je, reklo bi se, situacija manje komplikovana i nema prepreka za povratak: nestanak iz života (kod Lorenca doslovno, kod Čezara metaforično) dopušta da se, jednostavno, dovrše priče. Transformativnih zahvata koje bi doveli u pitanje referencijalnu istinu nema: pisac samo menja perspektivu, tj. nekadašnje epizodne ličnosti ponovo izvodi na scenu kako bi ih prikazao u krupnom planu.

No autorove uvodne napomene na neki način nas upozoravaju da ovde nije reč samo o ljudima „iz života“ koji su dočekali svojih „pet minuta“ u literaturi. Iako se drži autobiografske osnove, Levi skreće pažnju čitaocu na dve smetnje koje problematizuju realističku poetiku; prvo, čak i da je moguć jednostavan prenos iskustva u književni

¹⁰⁶ Podsećajući nas na Lorencovu prvu pojavu, Levijev narator će u svojoj napomeni naglasiti da je čitav ciklus zbirke paralipomena njegovim autobiografskim romanima. Vezu između ove zbirke i prvog romana on će potvrditi i u jednoj digresiji koja prati radnju u glavnom delu priče gde se pominje logoraš Elijas. Narator nas podseća da je o ovom čoveku pripovedao u prvom romanu i u jednoj od prethodnih pripovedaka ove zbirke.

I sam početak priče o Lorencu sadrži autopetiku priče i čitave zbirke, jer upućuje čitaoca na celinu u kojoj su objedinjeni ovaj i prethodni tekst: „I o Lorencu sam pripovedao na drugom mestu“ – ovom, uvodnom rečenicom (58) autor priču o Lorencu direktno nadovezuje na prethodni tekst, pripovetku „Povratak Čezara“, i na taj način posebno izdvaja obe priče u jednu posebnu mini celinu unutar svoje zbirke, tj. njene prve celine, „Bliska prošlost“.

medijum, on je posredovan pamćenjem, koje je kao i sve ljudsko nesavršeno; i drugo, povratak Čezara i Lorenca je posredovan literarnim konvencijama, tj. sižejnim rešenjima dela iz kojih potiču. Čezare nije promenio ulogu koja mu se nije sviđala u prethodnom romanu – i u novom tekstu on je ostao pikaro.¹⁰⁷ Lorenzo je kao lik u novoj pripovesti, isto tako, ostao podređen ulozi koju je imao u prvom romanu. Čak se i uzrok njegove smrti motiviše visokim, humanim načelima: umro je, tako objašnjava Levi, shvativši da više ne postoji čovek kome bi mogao da pomogne.¹⁰⁸

Postupak prenošenja lika iz starog u novi tekstualni ambijent Levi je ranije „isprobao“ na Mordu Nahumu, liku dovtljivog grčkog Jevrejina koji je preživeo rat i o kome je bilo govora u trećem poglavlju *Primirja*¹⁰⁹. U pripovesti „U parku“ iz zbirke *Greška u izvođenju*,¹¹⁰ Levi pominje svog protagonistu kao jednog od mnogobrojnih stanovnika sveta književnosti koji žive na istom mestu. U ovom slučaju, za razliku od povratka Lorenca i Čezara, transfer menja ontološku prirodu lika. On je kao i ostali protagonisti literature, poput Leopolda Bluma, Hansa Kastorpa, Beatrice, Hamleta, Sandokana, Drakule nadživeo svog stvaraoca i sada živi među ostalim tvorevinama fikcije, izmešten od realnog sveta.

U priči postoji jedan detalj koji nam, poput dodatnog pojašnjenja iz fusnote, upotpunjuje predstavu o ambijentu u kome žive imaginarni junaci, i koji Levijevom gestu zaveštanja svog lika književnom svetu, daje pečat nepretencioznosti i samokritičnosti. Novi život junaka vezuje se za autorovu slavu i književnu vrednost dela iz koga potiče. Nakon

¹⁰⁷ Desetak dana nakon svojih drugova, koji su za razliku od njega nastavili put vozom, Čezare se vratio, kao što je i obećao, avionom u Italiju. Do novca je uspeo da dođe u Bukureštu u kome se obreo sa svojim saputnikom Tornagijem, utajivačem kradene robe. Odmah do sletanju na aerodrom u Bari je priveden jer je, ispostavilo se, platio kartu falsifikovanim novčanicama, koje je pozajmio od čoveka čiju je ćerku zaprosio u glavnom gradu Rumunije. Objašnjenjem porekla lažnih novčanica, koje su bile štampane u posebnim nemačkim logorima i koje su se zadržale u opticaju još nekoliko meseci nakon završetka rata, Levi uklapa avanturističku priču o svom prijatelju u širi društveno-istorijski kontekst. U isto vreme on na metaforičan način daje mig čitaocu da je Čezarova avantura na neki način prilagođena određenim konvencijama koji krivotvore pravu istinu o njegovom povratku, koji verovatno i nije bio tako spektakularan.

¹⁰⁸ Lorenzo je, saznajemo u priči, odbijao pomoć drugih ljudi, čak i samog Levija koji je želeo da mu pronade posao i koliko-toliko mu se oduži za ono što je ovaj učinio za njega. Umro je na kraju usamljen, odbačen od sveta koji je on sam prvi odbacio, sveta u kome nije ni pokušao da nađe svoje mesto, niti bilo kakav smisao. Lorenzo je, prosto, bio jedan od onih koji ne traže pomoć, ali smisao života nalaze u pomoći koji su drugi tražili od njih.

¹⁰⁹ «Il greco», *La tregua*, I, 225-247

¹¹⁰ «Nel parco», *Vizio di forma*, I, 671-680,

određenog vremena likovi čiji se pisci zaborave jednostavno izblede: takva je sudbina snašla glavnog junaka priče, pisca Antonija Kazelu koji je, da bi sebe preselio u ovaj svet i pridružio se svom bivšem junaku, sam sebe stvorio kao književnog lika.

Leviјеva šetnja po intertekstualnom vrtu likova mogla bi se shvatiti kao stvaralačka razrada, u humorističkom ključu, opšteg mesta književnih teorija: epsko-dramski tekstovi i njihovi junaci žive nezavisno od svojih autora i prvobitnih ideja iz kojih su rođeni. Ovakav način čitanja priče „U parku“ je naravno legitiman, ali u njenom tumačenju se mora uključiti i pitanje celine Levijevog opusa, tj. smisla njenog metonimijskog uvođenja u tekst kroz lik bivšeg protagoniste.

Da bismo odgovorili na ovo pitanje, vratićemo se na zbirku *Periodni sistem*, i pozabaviti se pripovetkom „Uranijum“ koja u svom sižeju prati sudbinu prvog Levijevog romana. Ako se u „Hromu“ govori o nastanku, ovde se ističe motiv recepcije i načina na koji se, nekoliko decenija nakon pisanja, čita *Zar je to čovek*. Pripovedač, koji radi kao prodavac na terenu, sada je poznat pisac, a njegova knjiga, sudeći po reakciji Bonina, sagovornika, uvšćena je u bogatu beletrističku ponudu:

„Ah, da, vi ste onaj što je napisao knjigu.“ (...) „Baš je lep roman“, nastavio je Bonino „pročitao sam ga na odmoru, dao sam i ženi da ga pročita; deci nisam, da se ne potresu.“ Obično su mi ovakve primedbe smetale, ali kad nastupaš kao PT, ne smeš biti preosetljiv: uljudno sam se zahvalio i pokušao da vratim razgovor na njegovu pravu temu, odnosno, na naše boje. Bonino je pokazao otpor.“ (143)

Boninovo čitanje prvog Levijevog romana kao uzbudljivog štiva preslikava se i na njegovu zrkanu storiju o čudesnom pronalasku uranijuma koju ko zna koji put priča. Ovoga puta „žrtva“ je Levi, tj. njegov naratorski dvojnjak u tekstu. Čitaocu je jasno, i pre nego što autor dokaže da je grumen Boninovog metala samo kadmijum, da je priča izmišljena. Ali narator je prema Boninu i njegovoj priči dobronameran: otklon postoji, ali on nikada ne prelazi u ironiju i sarkazam. Zavideći pomalo svom hvalisavom sagovorniku, on sa izvesnom simpatijom prihvata njegovu minhauzenovsku poetiku kao izraz čovekove želje – koliko god ona bila infantilna i racionalno neproduktivna – da menja, tj. zamišlja drugačiji svet:

Gde je Bonino našao kadmijum, nije bilo mnogo zanimljivo: verovatno u odeljenju za kadmiranje u svojoj fabrici. Zanimljivije, ali teže da se odgonetne, bilo je poreklo njegove priče: najiskrenije njegove i samo njegove, jer kako sam kasnije saznao, pričao ju je često svima, ali je nije obogaćivao novim materijalom i onim detaljima koji s vremenom postaju sve živopisniji i manje verovatni. To je očigledno bilo nemoguće rasplesti: ali sam mu ja, onako zarobljen u mreži PT, društvenih i poslovnih obaveza i verodostojnosti, zavidno na bezgraničnoj slobodi mašte koju čovek ima kada sruši prepreku i postane gospodar svoje prošlosti, koju može da izgradi onako kako mu se najviše sviđa, da sebi skroji odelo heroja i da poput Supermena leti kroz vekove, preko podnevak a i uporednika. (146-147)

Bonino ostaje neškodljivi hvalisavac koji svoj prozaični život obogaćuje pričama u kojima igra ulogu super heroja. Ostaje međutim, bez obzira na autorov dobronamerni smeh, bojazan da je ovakav pristup ratnim temama može odvesti u relativizaciju istine. Boninova priča, koja se projektuje i u čitanju Levijevog prvog romana, prati sižee filmskih trilera i koristi popularni motiv zakopanog blaga (neizvesnost okeanske plovidbe može zameniti ratni metež, a ulogu zlih gusara nemački vojnici). Levi može samo da slegne ramenima, razume potrebu čoveka da na ovaj način kompenzuje i ispuni svoj dosadan život, ali njegov smeh ima granicu i ni u kom slučaju se ne može shvatiti kao izraz tolerantnosti prema kulturnoj industriji koja ratne priče uklapa u obrasce avanturističkog štiva. U tom smislu treba shvatiti i prenos Morda Nahuma u vrt likova. Levi je bio svestan zakona književnog stvaranja, i znao je u kojoj meri je literatura na neki način autonomni svet, i od toga je napravio duhovitu priču. No, on nam ostavlja u nasleđe, zajedno sa svojim junacima, pitanje hoće li ti isti junaci i on sam kao autor unutar teksta u kome se oni pojavljuju, nastaviti da žive i, ukoliko se to desi, po čemu će ostati upamćeni.

VI Figure intertekstualnih preobražaja

VI.1. Pojam i smisao intertekstualnosti u književnoj nauci

Među mnogobrojnim književnoistraživačkim pojmovima i inovativnim konceptima koji su obeležile humanističku misao druge polovine XX veka, termin intertekstualnost zauzima posebno mesto. Nastao na tragu Bahtinove teorije dijalogičnosti, Sosirove strukturalne lingvistike, Pirsove semioze i Deridine dekonstrukcije, ovaj pojam isturio je u prvi plan transformacijske veze između književnih tekstova i dinamički karakter konstituisanja njihovog značenja. Smisao koji se u strukturalističkoj analizi tražio u sadejstvu i jedinstvu različitih semantičkih slojeva i formalnih obeležja književnog dela, Bart i Kristeva krajem 60-ih godina XX veka pomeraju, izmeštaju van njegovih granica, i posmatraju ga u perspektivi interaktivnih, dijaloških procesa sa postojećom, sa-prisutnom književnom produkcijom. U analitičkim, književnokritičkim primenama, ova opšta odlika literature je postepeno dobijala značenje postupka oblikovanja i konkretizovala se kao odnos aktuelne realizacije, tj. manifestnog teksta i njegovog izbora iz repertoara tradicije, tj. predteksta. Intertekstualnu analizu, za razliku od tradicionalne metode istraživanja porekla i uticaja, i predstave uzročno-posledičnih veza između starog i novog, karakteriše svest o povratnoj strukturi odnosa tekstova. Manifestni tekst, preuzimanjem i transformisanjem oblikovnih strategija, sižejnih rešenja, metričkog rasporeda, idejnih preokupacija, jezičkih obeležja i ostalih komponenti konkretnih književnih dela ili pojedinih stilskih formacija, oblikuje ne samo svoj smisao već i izgled i recepciju prethodne književnosti.

Danas, nekoliko decenija nakon uvođenja intertekstualnosti u književnu nauku, metodološki smisao i hermeneutička vrednost ovog pojma su se značajno izmenile. Prvobitno koncipiran kao izraz koji ukazuje na procese decentriranja značenja i stalnog pomeranja smisla, ovaj pojam se u savremenim istraživanjima sve više dovodi u vezu sa tzv. fenomenom kulturnog pamćenja, sa sposobnošću književnog teksta da u sebi akumulira i sačuva sopstveno nasleđe, kao i sa pragmatičkim koncepcijama enciklopedije kao dispozicije za čitanje i razumevanje dela. Transformativni momenat koji je zajedno sa

konceptom smrti autora vodio radikalnom preispitivanju književnosti i sumnji u njenu jedinstvenu definiciju i predstavu, sada je na neki način ublažen i reakademizovan.¹¹¹

Ukoliko termin intertekstualnost povežemo sa upotrebom književnih postupaka navođenja drugog dela, kojima autor obogaćuje i menja značenje svog teksta, onda je ovaj pojam, možemo slobodno reći, već bio prisutan u našem prethodnom delu analize. Kišova i Levijeva autocitatnost, nadovezivanje na sopstvena dela i ukazivanje na prenos motiva, likova i sadržinskih jedinica iz svog opusa, mogu se smatrati jednom podvarijantom književnog dijaloga u kome se konstituiše novo značenje teksta. Postoji ipak razlog što smo ovo poglavlje odvojili, i što ćemo tek sada eksplicitno koristiti navedeni termin i tretirati ga kao jednu od figura preobražaja u delima ovih pisaca. Transformacijsko-produkcijski procesi konstituisanja značenja podrazumevaju vezu između aktuelnog teksta sa arhetipovima, kodovima, konkretnim književnim delima, i ta veza je retko eksplicitno naglašena. Citat kao jedna od najpopularnijih intertekstualnih figura podrazumeva eksplicitni prenos, ali ona pokriva samo jedan deo ove književne pojave i postupka. Intertekstualnost podrazumeva sposobnost teksta da govori ne samo više od onoga što doslovno kazuje, već i onoga što namerava da prenese, tj. preuzme.

VI. 2. Od transformacije kao intertekstualnog postupka do transformacije kao sižejnog događaja u Kišovom delu

Pored fragmentarne kompozicije i nemimetičkih pripovedačkih postupaka, prvom Kišovom romanu daju pečat i brojne varijacije na teme poznatih tekstova i eksperimenti sa topikom, žanrovskim okvirima i stilskim rešenjima nasleđenim iz književne tradicije. Širok repertoar intertekstualnih postupaka motivisan je pozicijom i karakterom junaka-

¹¹¹ Treba međutim imati na umu da je ovo metodološko pomeranje bilo na neki način upisano u izvornu koncepciju i definiciju intertekstualnosti, onakvu kakva je bila predočena i razrađena krajem 60-ih godina. Afirmišući preobražajnost i transformacijske veze literarnog dela i tradicije, Bart i Kristeva su, na tragu filozofije dekonstrukcije, ovim pojmom u isto vreme naglašavali nemogućnost književnog govora da izađe iz sebe, i na taj način srušili poslednje interpretativne iluzije o postojanju vantekstualne istine. Time je na neki način bio otvoren put i za ove „zatvorene“ enciklopedističke koncepcije.

pripovedača. U romanu koji piše Lautan, i životu koji se uporedo sa tim pisanjem odvija, upisano je „književno“ iskustvo ovog lika. Junak *Mansarde*, kako i sam Kiš kaže, tip je „osamljenog mladog čoveka (kojemu je literatura, dakle, nekom vrstom drugog bića, nekom vrstom drugog boljeg sveta, jer on živi zapravo *anywhere out of this world*)“; taj junak, „donkihотовski hranjen romanima, doživljava svet fikcije, svet romana, kao jedino svoje življenje“.¹¹²

Rasparčavanjem teksta u relativno nezavisne celine koje se oslanjaju na književne teme i motive iz Lautanove lektire, Kiš odstupa od fabularne matrice jedinstvene i zaokružene priče o odrastanju. Umesto epskih sadržaja procesa junakovog intelektualnog i emocionalnog sazrevanja i/ili sociološke analize njegovog okruženja, kao u klasičnom Bildungs romanu, čitalac prati sled književnih, tj. žanrovskih faza: romantizam, egzotika, robinzonijada, dekadencija, realizam itd. Stvarnost teksta koji se ispisuje pretvorena je, na taj način, u scenu na kojoj junak neprestano isprobava, preispituje i na kraju odbacuje svoje književne uloge.

Intertekstualni zahvati koje Kiš primenjuje u svom romanu imaju različitu semantičku težinu i sadržinski opseg. Većina njih su artikulisani kao propratni, anegdotski detalji, koji zauzimaju prostor mini-priče ili dijaloga. Komični razgovor Lautana i nastojnice je, na primer, parodijski osvrt na opštu, poetičku tradiciju realizma, i koncepta likova kao odraza društvenih tipova, kao i na konkretno književno delo iz te epohe, na Balzakovog *Čiča Gorioa* (u pitanju je aluzija na ulogu gospođe Voker). Komični efekat ovog intertekstualnog „gega“ upotpunjava autopoetička svest i metapripovedačko znanje junakâ o postojanju priče u čijem stvaranju učestvuju. Lautanova nastojnica, kao budući protagonist Igorovog „pričam ti priču“ romana, ponosno kaže da je ona sada i nastojnica i model svih nastojnica: „Ja kao ja, plus sve druge“. (44)

Najkompleksniji intertekstualni zahvat, kako u sadržinskom tako i u poetičkom smislu, nalazimo u poglavlju „Povratak“, u kome se citira razgovor Hansa Kastorpa i Klaudije Šoša iz *Čarobnog brega*.¹¹³ U izboru Manovog romana kao sagovornika u

¹¹² Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Beograd, Nolit, 1978, str. 138.

Svi citati iz ovog dela nadalje će biti obeleženi brojem strane u zagradi i odnosiće se na ovo izdanje.

¹¹³ Konkretno, reč je o dijalogu uzetom iz poglavlja „Valpurgina noć“

v. Tomas Man, *Čarobni breg*, Beograd, Prosveta, 1972, preveo Miloš Đorđević, str. 406-439.

intertekstualnom dijalogu Kiš polazi od njegove teme i žanrovskog određenja koji ga na opštem planu čine bliskim *Mansardi*: reč je o obrazovnom romanu koji prati tok odrastanja i sazrevanja glavnog junaka, i na čijoj pozadini će neki od motiva samorefleksivnog pripovedanja *Mansarde* biti još bolje istaknuti i poetički osvešćeni.

Evidentno je da između estetičkih pitanja u Lautanovom pisanju i tema koje obrađuje priča o odrastanju Hansa Kastorpa, postoji paralelizam. U Manovom romanu, kao što znamo, glavni junak bira između različitih pedagoga (Berens, Setembrini, Nafta) i njihovih filozofskih i političkih nazora.¹¹⁴ U Kišovom romanu, pak, pripovedač „razgovara“ sa poetičkim mogućnostima sopstvene priče. I sam receptivni horizont ovih dela simptomatičan je za pomenutu razliku. Manov pripovedač piše iz perspektive zalaska, krize građanskog društva i njegovih vrednosti, i shodno tome sudbina Hansa Kastorpa postaje paradigma bezuspešne potrage evropskog čoveka za ideološkim utočistem.¹¹⁵ S druge strane, trenutak u kome Kišov narator piše/živi sopstvenu priču obležava ne samo pitanje ideološke dezorijentacije, već i problem istrošenosti književnih paradigmi i sumnja u sazajnu moć i etički smisao literature. Zato njegov roman bez prestanka isprobava književne mogućnosti, i među njima ostaje neodlučan, reklo bi se, u istoj meri kao i Kastorp među svojim pedagozima.

Završetak priče, i u jednom i u drugom slučaju, ne donosi nikakav pomak, nikakvo razrešenje. Manov junak silazi sa „brega“ i prestanak začaranosti odvodi ga u rat. U blatnjavom rovu sa njim su i ideali znanja, slobode i ljubavi, kojima je bio ponesen u „gornjem“ svetu švajcarskog sanatorijuma. Kod Kišovog junaka silazak iz sveta *Mansarde* je, prozaično, silazak u prizemlje i upoznavanje sa životom kome se on, kao pisac, sada *konačno* mora posvetiti. Ovaj poetički finale, pri tom, biće poništen epilogom priče: u poslednjoj sceni, žena koja je viđena na prozoru povlači zavesu i nestaje iz pripovedačkog kadra. Ispostavlja se da je izlazak iz sveta teksta bio samo susret, opet, sa drugim tekstom –

¹¹⁴ Učenje Hansa Kastorpa - bez obzira na parodijsku dimenziju Manovog romana kada je reč o mogućnosti ikakve svrhe i dubljeg smisla tog učenja, kao i priče koja bi „posvetila“ to učenje – ispričano nam je iz ugla jednog naratora koji pokazuje junakovo, ali ne i svoje dvoumljenje. Sigurnost njegovog pričanja, da tako kažemo, preduslov je uvida u onu *životnu*, junakovu nesigurnost. Manova sumnja ne zadire u ravan poetike. U tom smislu *Čarobni breg* jeste klasično delo, iako je prikaz „filozofskog“ okršaja Setembrinija i Nafta, u odnosu na Kišove poetičke dileme, koje su svesno uprošćene, daleko kompleksniji.

¹¹⁵ v. Dragan Stojanović, *Paradoksalni klasik Tomas Man*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1977, str. 62-80.

sa spiskom stanara koji samo najavljuje, obećava drugačije pisanje. Tako se samo ostajanje u drugom svetu (kod Kastorpa na „bregu“, kod Kišovog junaka među knjigama na svojoj mansardi) pokazuje se kao *jedina* mogućnost traganja za onim što je *izvan* tog sveta. Kastorp se sa znanjem koje bi ga, da tako kažemo, uputilo u tajne života susreće upravo u svetu u kome kao da je zaklonjen od tog istog života. Kišov pripovedač otkriva novu poetiku u svetu koji ga je u neku ruku udaljio od života kakav želi da prikaže u svom budućem romanu.

Ako se transformativna veza između Manovog i Kišovog teksta na opštem planu svodi na prenos epskog sadržaja na poetički plan pričanja i pisanja romana, na mikro-planu, tj. u Kišovom izboru odlomka i načinu na koji ga je uklopio u svoj roman, značenjski ishod i smer se obrću: poglavlje koje na prvi pogled deluje kao eruditna mistifikacija sa upotrebom francuskog jezika ističe predstavljački karakter književnog govora, jer uključuje u tekst jednu životnu pojavu, afirmiše jedno nesemantizovano, po Kišu zapostavljeno polje života. Reč je o čitanju:

Taj dugi citat iz *Čarobnog brega* tu je dat, dakle, kao *mimesis* čitanja, te svakidašnje aktivnosti čoveka gutembergove galaksije i Pripovedača u prvom redu, a u nameri da *prikaže* jednu uobičajenu, rutinsku duhovnu delatnost (čitanje), čijem prikazivanju u literaturi nije posvećeno dovoljno pažnje. Jer reći, na primer, u priči ili romanu, da neko lice romana, ili neka stvarna osoba, dakle neromaneska, „čita u originalu Verlena, Remboa i Apolinera, i čita Ruse i Mana i Hamsuna i uživlja se u svoju lektiru“, to je nepripovedački postupak, esejistički, to znači *kazivati* a ne *prikazivati* tu zapravo svakidašnju intelektualnu aktivnost *homo gutembergiensisa*, aktivnost uobičajenu kao uzimanje hrane ili oblačenje, koje su, kao svakidašnje ritualne radnje, našle, međutim, svoj romaneskni i pripovedački adekvat u beletristici. (139)

Mimesis čitanja koji Kiš pominje konkretizuje se prikazom procesa junakove identifikacije sa spoljašnjim fikcionalnim svetom, svega što se zbiva u svesti tog književnog lika dok prati dijalog između Hansa Kastorpa i Klaudije Šoša. Detalji enterijera i okolnosti čitanja imaće, tom prilikom, posebnu, simboličku ulogu:

Proces identifikacije, svečani čin lektire, odvijao se, dakle, uz lelujav plamen sveće, što je dalo predelu nestavnog (lektire i romanesknog sveta) još nestavniju auru, jer okolo plamena sveće stoje samo senke i ogromni predeli polutame i mraka, prostori imaginacije, prostori široki kao noć i noćno nebo, gde misao onog koji čita može da raspoređuje fantome lektire i svoje sopstvene fantome, da se izmeša sa njim. Plamen sveće pada samo na stranice knjige (i možda još samo na

bledo lice čitača, kao kod flamanskih majstora), pa stoga lektira postaje jedinim objektivnim svetom, sve ostalo je od nepostojanja, od mraka, sve ostalo je *opipljivo ništavilo*. Čitač je, očigledno, umoran, iscrpen čitanjem, tom strasnom aktivnošću identifikacije i dozivanja duhova uz pomoć plamena, knjige i mraka, pa da bi se oslobodio svojih svesno dozvanih i dragih likova-fantoma, on zna da je dovoljno sklopiti knjigu i san će se raspršiti, a veliki karneval strasti, ljubavi i rastanaka neće u hip, sve će biti ponovo samo opipljivo ništavilo, sve će ponovo otići u nepostojanje, istog časa kada se sklope nad njima korice knjige, kao kamene ploče nad kriptom. (140-141)

Motiv sna koji Kiš pominje pojavljuje i u samoj *podfiktionalnoj* situaciji, tj. u dijalogu iz čitanog romana. Kastorp će u jednom trenutku reći Klaudiji da mu razgovor koji vodi sa njom izgleda kao neki „neobično dubok san“ (str. 54), ili da je govoriti francuski (jezik na kome se odvija ovaj razgovor kod Mana, odnosno štampa preuzeti tekst u Kišovom romanu) isto što „govoriti i ne govoriti – govoriti bez odgovornosti, ili kao kad govorimo u snu“ (55). U Manovom dijalogu je, sem toga, prisutan i motiv buđenja, koji je kod Kiša simbolički doveden u vezu sa prestankom delovanja mimetičke iluzije tj. sa zatvaranjem knjige. Klaudijina rečenica „Otputovaću“ budi Kastorpa iz sna o romantičnoj ljubavi; pad knjige na pod budi Kišovog junaka iz „fiktionalnog“ sna. No to buđenje je i u jednom i u drugom slučaju samo prelazak u – novi san. Kastorp, setimo se, kaže: „Pa neka. Pusti me da opet snevam pošto si me tako svirepo probudila zvonom za uzbunu svoga odlaska!“ (57). A kod junaka *Mansarde*, Kiš se objasniti, sklapanje knjige pokreće sledeći mehanizam:

Ako košmari sve ne upropaste, On (Hans Kastorp) postaće Ja, Madam Šoša postaće Ona (Euridika), a sa ovom identifikacijom ostvaruje se veliki *mutatis mutandis*: sve jeste i sve nije više isto, sve jeste i nije više prepoznatljivo. (Ukoliko košmari, koji regrutuju svoje fantome iz jedne druge stvarnosti, sve ne upropaste!) (141)

Veliki preobražaj koji Kiš pominje tiče se i doživljaja vremena: citirani dijalog prikazuje čitanje romana kao da je reč o odjeku tog istog čitanja. San u koji će utonuti junak *Mansarde* samo je rekapitulacija sna koji se odigrao prilikom čitanja; u tom prostoru samo se ponavlja onaj proces mimetičke identifikacije, ono nepristajanje na činjenicu da je „sva ta uzvišenost, sva ta otmenost bila (iz aspekta čitaoca, dakako) nestvarna i *nematerijalna*, a da je jedina stvarnost, materijalna i opipljiva kao ta knjiga objekt, stvarnost te klošarske

mansarde gde je Pripovedač-Čitač, ležeći u slami, doživeo na trenutak, uz magijski ritual plamena i knjige, slavne orgije fantazija i putovanja.“¹¹⁶

U intertekstualnom dijalogu sa Manovim romanom, Kiš, kao što vidimo, s jedne strane ostaje veran svom isprobavanju različitih stvaralačkih mogućnosti, ali s druge strane uspeva da napravi neočekivan iskorak u područje života koje tradicionalna književnost, kako on kaže, nije u dovoljnoj meri predstavila i opisala. Na mestu koje izgleda najdalje od realističkog mimezisa, čitalac biva vraćen, na jedan zaobilazni način, u domen sižejnog sveta, u pripovedačku ravan od koje se *Mansarda*, u svom samorazotkrivajućem pisanju, ograđuje.

Reč je ne samo o različitim značenjskim ishodima, već i o različitim modalitetima intertekstualnosti: prvi je oblikovni, fokusiran na postupak ukrštanja formalnih, žanrovskih obeležja tekstova, a drugi je epsko-predstavljajući i svodi se na prenos opisanih situacija i fikcionalnih protagonista u drugi tekstualni ambijent. U svojoj teoriji fikcije kao mogućeg sveta Lubomir Doležel je govorio o ovim modalitetima i njihovoj stvaralačkoj primeni, i nejednakom statusu koji uživaju u akademskoj kritici; prvi, koji izgleda kompleksniji i teže uočljiv, nazvao je intenzionalni, a drugi, koji je bliži iskustvu tzv. naivnog čitaoca, ekstenzionalni:

Intertekstualnost je razmatrana kao svojstvo teksture; intertekstualno značenje nalazi se u rečima, frazama, citatima, opštim mestima, i tome sličnom. U terminima naše semantike, intertekstualnost je konstituent intenzionalnog značenja teksta. Međutim, čisto intenzionalna koncepcija intertekstualnosti, uprkos svojoj primamljivosti i relevantnosti, ipak nije dovoljna za potrebe naše književne semantike, koja postavlja nove temelje za referencijalnost uopšte, a poglavito za fikcionalnu referencijalnost. Književna dela međusobno su povezana ne samo na nivou teksture nego i na nivou fikcionalnih svetova, što je podjednako značajno. (...) fikcionalni svetovi ostvaruju semiotičku egzistenciju nezavisnu od konstruktivne teksture; oni postaju objekti aktivnog, evoluirajućeg i reciklirajućeg kulturnog pamćenja. Obrazuju vlastiti sukcesivni lanac, putem uzajamnog dopunjavanja i podsticanja ili nadmetanja i podrivanja. Kreću se od jednog stvaraoca kao drugom, od jednog istorijskog perioda ka drugom, i od jedne kulture kao drugoj, u vidu ekstenzionalnih entiteta, dok njihova originalna tekstura, stil i načini pripovedanja i autentizacije bivaju zaboravljeni. Lakše je upamtiti fikcionalni svet nego teksturu koja ga je stvorila. Reklo bi se da će čitaoci biti na mukama ukoliko ih upitamo nešto o načinu pripovedanja i stilu romana *Gospođa Bovari*, ali nikada neće zaboraviti tragičnu sudbinu Eme Bovari.¹¹⁷

¹¹⁶ isto, str. 142.

¹¹⁷ Lubomir Doležel: *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, prevela sa engleskog Snežana Kalinić, str. 208-209.

Kiš je u dijalogu sa Manovim romanom uspeo da iskoristi značenjski potencijal obe intertekstualne figure. Intenzionalni oblik nas uključuje u stvaralački dijalog koji se uklapa u program polemičkog i parodijskog pisanja, a ekstenzionalni nas kroz putovanje izmišljenih protagonista iz jednog sveta u drugi, vraća u naš svet (u kome smo između ostalog i čitaoci) i pokazuje način na koji književnost postaje deo našeg iskustva.

U narednoj etapi stvaralaštva, koju će zaokružiti *Peščanik*, Kiš će intertekstualne postupke prilagoditi rekonstruktivističkim polazištima i dokumentarističkoj poetici: heterogeni i raslojeni pripovedač *Peščanika* pokušava da dopre do jednog sveta koji je, kako nas uverava dokumentarna građa koju je sačuvarao, *zaista* postojao. Za razliku od *Mansardinog* Lautana, on ne mora da traga za temom koja bi u idejnom, odnosno poetičkom smislu definisala njegov roman, već pre za načinom na koji bi tekst, tj. Pismo koje mu stoji pred očima, uspeo da progovori jednim drugim jezikom. Takva potraga uključuje u poetički repertoar Kišovog dela postupke isprobavanja različitih pripovedačkih formula, stilskih i idejnih rešenja, a samim tim i omogućiti, tačnije opravdati autorov intertekstualni dijalog sa književnom tradicijom.

Peščanik sadrži brojne navode i aluzije iz Talmuda, nekoliko Spinozinih citata, mnoštvo varijacija na teme iz Biblije, helenske literature, opšte istorije, teorije književnosti, polemiku sa brojnim pripovedačkim stilovima i ideološkim formulacijama, a na jednom mestu i pastiš govora poznatih ličnosti, tj. filozofa i književnika. „U romanu postoji jedan gotovo rableovski sloj: parodijski odnos prema gotovo svim oblicima ideološke reči – filofske, moralističke, naučne, retoričke, jedna sveobuhvatna parodija sistematizacije. Književno delo učestvuje u mnoštvu sistema, igra među serijama, jezika, njega i čine mogućim ili ga sačinjavaju oni različiti diskurzivni sistemi ili jezici među kojima ono igra.“¹¹⁸

Kiš je, s druge strane, svoju intertekstualnu igru morao prilagoditi i okvirnom arheološkom konceptu romana i vezati izabrane književne paradigme za Pismo i postupke rekonstrukcije. Primetno je da u zapisima koji pripremaju pojavu Pisma (reč je pre svega o

¹¹⁸ Vladimir Gvozden, „Savršena pukotina: *Peščanik* Danila Kiša, *Roman kao peščanik: pripovedačka umetnost Danila Kiša*“ (zbornik radova), Novi Sad, Kulturno-prosvetna zajednica grada Novog Sada / Svetovi, 1998, str. 77.

66. fragmentu iz petog ciklusa „Beležaka jednog ludaka“) parodijski smisao mitoloških i biblijskih aluzija, za razliku od prethodnih delova teksta, slabe i ustupaju mesto jednoj konstruktivnijoj intertekstualnosti.¹¹⁹ Govoreći o svojoj zaostavštini i svodeći bilans života čiji kraj predoseća i iščekuje, E.S. pominje Nojev kovčeg, Haronovu barku, faraonske grobnice i glasnike apokalipse; u poglavlju u kome je „pohranjen“ E.S.-ov testament objavljen je završetak pisanja, ali i najavljen, obećan dolazak teksta, tj. naslednika koji će oživeti sećanje na pisca. Ovi motivi će nas vratiti na uvodno poglavlje, tj. opis sobe-barke (i ekskurs o igri svetlosti i njenog odraza, o oku koje se navikava na privid) s početka romana. Prizor koji konkretizuje čin pisanja Pisma, ali isto tako i ideju o pisanju romana, i tok stvaranja njegovog imaginarnog sveta, dobija svoju potvrdu na kraju kada se pisac oprašta od čitaoca i najavljuje svoj „zagrobni“ tekstualni život.¹²⁰

Ideja romana kao što vidimo ocrta se već u intertekstualnim figurama na rubnim pozicijama teksta. Biblijska kompoziciona matrica: stvaranje sveta – kraj sveta, i motiv prenošenja, susreta između Starog i Novog (zaveta), koji učvršćuju matricu paternalističke relacije: otac-sin, postaju jezgro rekonstruktivističke poetike *Peščanika*:

Jasno je da *Peščanik* u konačnom zbiru svih estetskih efekata i mogućnosti mnogo duguje nesumnjivom patosu, kao i patetici, koliko psihoanalitičke toliko i biblijske, nerazrešivo nerazrešene relacije otac-sin. Kiš koketujući sa svim njenim relevantnim referencama (pa i sa samim psihoanalitičkim učenjem koje mu je moralo biti, intimno, mnogo bliže nego što je on to želeo da prizna), zapravo sve vreme rezimira nasleđe zapadnoevropske kulture upravo u ključu testamentarne matrice duhovnog nasleđivanja u okviru otac-sin odnosa. Ako se status *Pisma ili Sadržaja* iznova rekonstruiše kao mogući status jednog od paradigmatiskih tekstova koji, po Kordiću, prethode svakom Kišovom tekstu kao neka vrsta pred-teksta koji ima status očinske figure, to dekodiranje

¹¹⁹ Moto (str. 7) koji priziva starozavetnu priču o Nojevoj barci i postavlja pitanje da li se potop iz mitskog vremena može izjednačiti sa katastrofama koje je kasnije, zabeležila istorija, označava početak potrage, u početku bezuspešne, za intertekstualnim uporištem. Odrični odgovor koji ovaj citat zatvara i razlika koju on ističe pružaju autoru pokriće za parodijske varijacije na biblijske teme potopa, izгона iz raja, apokalipse u „Istražnom postupku“ i „Beleškama jednog ludaka“. U jednoj svojoj dnevničkoj belešci E.S. će neugledni i ružni krompir proglasiti simbolom neuništivosti živog sveta (50-52). Na drugom mestu E.S. kao Jevrejin biva isteran iz kupea prve klase i taj događaj se ironično poredi sa izgonom iz raja (113); Kišov junak, isto, sanja veliki potop, ali sam kraj legende mu izmiče pošto fijaker u kome se vozio dok je sanjao ovaj san, baš u trenutku kada se (u priči) voda povlači i kada valja izaći iz barke na kopno, naglo skreće u drugu ulicu i na taj način prekida san, tj. priču (72).

¹²⁰ Ovde je uključena i fenomenološka dimenzija o kojoj je bilo govora u prethodnom pasusu. Sam Kiš u jednom eseju kaže: „Stvari u *Peščaniku* počinju kao pri stvaranju sveta biblijskim mrakom, a ceo roman je zapravo neka vrsta parabole o stvaranju sveta.“ (*Gorki talog iskustva* str. 11) Ili: „Ja sam obećao čitaocu da ću ga iz biblijskog mraka, u koji sam ga zaronio na početku knjige, izvesti na svetlost dana, ali sam zatražio i njegovo (čitaćevo) poverenje.“ (isto, str. 26)

upućuje upravo na mrežu referenci sa tematikom zaveštanja i zaveštavanja u užoj zapadnoevropskoj, te široj hrišćanskoj i jevrejskoj kulturi; tematikom koja podrazumeva i dramatično preispitivanje spremnosti naslednika da prihvati nasledstvo i realizuje svoja nasledna prava.¹²¹

Intertekstualna zavetna paradigma, drugim rečima, osmišljava *intratekstualni* odnos Pisma i fikcije, dokumenta i imaginacije, postaje, kantovski rečeno, apriorna forma saznanja i stvaralaštva u *Peščaniku*. Uprkos parodijskoj distanci i burlesknom tonu koji prati varijacije na temu književnog i, između ostalog, biblijskog nasleđa u romanu, Kišov autor, ipak, ne može da odbaci i postavku testamentarnog govora, ne može da se liši zavetne poetičke matrice, jer ona posle svega ostaje poslednje utočiste pričanja o jednom svetu, zalog pripovedanja koje u sebe uključuje – ali samo na način na koji je stvaralački prevladava – i samu sumnju u smisao postojanja književnog govora.

Nakon *Peščanika* Kiš postupke intertekstualnog predstavljanja i povezivanja ukalapa u okvirni po-etički program naratora koji u istraživanju raspoložive dokumentacije želi pre svega da rekonstruiše njen ideološki učinak. Unutrašnja, romaneskna stvarnost u *Grobnici za Borisa Davidoviča* dolazi do čitaoca kao nešto što je *već bilo* posredovano, i determinisano različitim tekstualnim matricama. Ideološki, mitološki, literarni motivi su naselili prostor vanliterarnog, empirijskog sveta još pre njegovog *ulaska* u stvarnost teksta. Ispisivanje teksta iz tog razloga sada mora deliterarizovati istoriju, tačnije ukazati na određene žanrovske i sižejne obrasce ugrađene u lažna svedočanstva koja su izbrisala bivše revolucionare iz istorije.¹²²

U procesu iščitavanja raspoložive dokumentacije i razvijanju priče, narator *Grobnice* literarnu formu podataka tumači kao signal neistinitosti i preterivanja. Retorički i književnoistorijski stereotipi, ili neuspele pesničke imitacije, u naslovnoj pripovesti su po pravilu sumnjiva mesta:

¹²¹ Tatjana Rosić, „Pisati oca“, *Spomenica Danila Kiša*, str. 145-146.

¹²² „Vanliterarna stvarnost ima izmenjeni status u odnosu prema pripovednoj stvarnosti, kao što legitimitet pripovedanja ima izmenjeni smisao: dva puta posredovana (dokumentarno i literarno) stvarnost i romaneskna rekonstrukcija te stvarnosti na osnovu dokumenata preoblikuje i sam postupak rekonstrukcije. Rekonstruisati neki događaj ili neku biografiju na osnovu pisanih tragova znači konstruisati je, ispriposjedati iluzijom istrage i dokumentarnosti.“, Bošković, nav. delo, str. 145-146.

Tvrde da je za to vreme čitao *Talmud*, ležeći u toplim jaslama u konjušnici, što mi se, zbog obilja litarnih asocijacija, čini sumnjivim. (81)

Ili:

Mornari leže svuda po palubi, kao mrtvi, na gomilama razbijenog stakla, praznih flaša, konfeta i zamrzlih barica francuskog šampanjca, *ružičastog kao krv*. (Čitalac, verujemo, prepoznaje trapavu liriku Lava Mikulina, učenika imažinista.) (94)

U istoj pripovesti narator se posebno zadržava na prikazu ispisivanja lažnog priznanja i borbe koja se odvija oko njegovog sadržaja između Novskog kao budućeg negativnog junaka-izdajnika, i Fedjukina kao autora zapleta priče o navodnoj zaveri. U završnoj fazi višemesečne borbe Fedjukin će svom suparniku, tačnije njegovoj nesavršenoj biografiji nametnuti jedno „intertekstualno“ rešenje.¹²³ Novski bi u fiktivnoj priči, tj. u tekstu optužbe trebalo da odigra ulogu Jude koji će izdati ideje revolucije za trideset srebrnika. Ova uloga će se, ipak, pokazati kao loš izbor, kao loše pripovedačko rešenje jer je neke *stvarne* okolnosti neće ići na ruku:

Tome su izgleda doprineli dobrim delom i engleski tredjunioni koji su podigli u evropskoj štampi isuviše veliku buku oko hapšenja Novskog i opovrgli kao sasvim neosnovane i besmislene neke optužbe koje su se u to vreme bile javile u zvaničnoj štampi: berlinski randevu sa izvesnim Ričardsom, koji je navodno potkupio Novskog za trideset zlatnika kao Judu, oboren je nedvosmislenim alibijem rečenog Ričardsa: on je tog dana bio na sednici tredjuniona u Halu. (105)

U „Kratkoj biografiji A. A. Darmolatova (1892-1968)“, poslednjem tekstu u zbirci, intertekstualna identifikacija junaka osloboda se diktata ideološkog, prinudnog scenarija, ali je, zbog nesklada između onoga što junak jeste i onoga sa čime se poredi, u najmanju ruku groteskna. U stalnom iščekivanju dolaska policije koja bi ga po nalogu partije mogla poslati u Sibir, uplašeni Darmolatov pakuje svoje kofere i zamišlja sebe kao „velikog“ izgnanika, kao novog Ovidija i Puškina:

¹²³ Ulozi u borbi između Novskog i Fedjukina su tekstualne, biografske matrice. Ideal Novskog jeste tekst savršene biografije, tj. priče o nepokolebljivom i ideološki doslednom revolucionaru. Fedjukina s druge strane interesuje priča u kojoj trijumfuje – i ni jednog trenutka ne biva dovedena u pitanje – opšta revolucionarna pravda.

Jednom je čak, ohrabren votkom, pokazao nekom pesniku-doušniku taj svoj kofer: iznad toplog pletenog džempera i flanelskih gaća, ležala je u kožu uvezena knjiga Ovidijevih *Elegija*, na latinskom. Mora da su mu tih dana stihovi slavnog izgnanika zazvučali kao puškinski moto nad njegovom sopstvenom pesničkom sudbinom. (143)

U *Grobnici*, za razliku od *Peščanika*, ne pronalazimo književnu paradigmu koja bi predstavljala alternativu svetu koji su oblikovali lažni dokumenti i njihovi narativi. Navodi filozofskih obrazaca (učenje o kružnom toku istorije u Napomeni priče „Psi i knjige“), pozivanje na običaje u digresiji o kenotafima, obrt na kraju poslednje priče koji istura figuru svedoka očevica, ukazuju na tendenciju da se istraga i smisao nove književne istine pronađu van prostora literature. Naravno, i taj iskorak, i taj pokušaj prevazilaženja literature koja se ideološki kompromitovala, ili se, u najmanju ruku, zloupotrebila, učinjen je, i ta činjenica daje Kišovoj knjizi jedan poseban značaj, sredstvima literature. Ishod dakle nije povratak realističkom mimezisu, već po-etički stvaralački kreda koja uspeva da iluzionizam totalitarnog društva prevladava i dekonstruiše njegovim sredstvima.

Enciklopedija mrtvih, Kišova poslednja zbirka polazi od uvida *Grobnice* u mehanizme istorije, i postojanje ideoloških konstrukta knjiga koje objavljuju lažne istine. Iz tumačenja jednog verskog fanatika rađa se knjiga koja seje smrt; pogubljenje jednog mađarkog plemića može se tumačiti na dva načina, koji su podjednako istiniti i pogrešni jer su po pravilu diktirani ideološkim predubeđenjima i tendencijama; učenje majstora potvrđuje se podvali učenika čiji je falsifikat gotovo nemoguće dokazati.¹²⁴

Međutim, u dve pripovetke ove zbirke, „Enciklopedija mrtvih“ i „Crvene marke sa likom Lenjina“, postoji protivteža: nasuprot igri falsifikata, brojnim tumačenjima koje nas vraćaju na početnu tačku, i demonstracijama intelektualne nadobudnosti, postoji vernost životnim činjenicama koje ostaju vredne same po sebi, zahvaljujući ljubavi i zahvaljujući Knjizi.¹²⁵ Kiš ovim pričama, naravno, nije želeo da kaže je biografska kritika rešenje u tumačenju jednog pesničkog dela, niti da je čin evidentiranja i zbrajanja životnih okolnosti

¹²⁴ Kompromitovan je isto tako i plan tumačenja književnog stvaralaštva. U pripovetci „Crvene marke sa likom Lenjina“ dubinska psihologija, zbog svoje hermeneutičke pretencioznosti i proizvoljnosti, doživljava zasluženu „blamažu“.

¹²⁵ U književnosti XX veka teško da ćemo naći ovakvu predstavu o svetosti knjige. Ona je, jasno je, nastala i kao razrada autorove opsesivne leksikografske paradigme, ali njena vizija, tačnije metaforičnost je u svojoj biti, bez obzira na sekularizovanu interpretaciju, srednjovekovno-religiozna.

nešto što može osmisliti čovekovo postojanje. Reč je samo o pokušaju literature da odbaci filozofske i ideološke konstrukte koji u svojim pretenzijama da kažu poslednju reč o svetu i želji da urede život u njemu, taj isti život zanemaruju.

VI. 3. Levijeve (ne)intertekstualne „potrage za korenima“

U mnogobrojnim oglecima, objavljenim u zbirkama *Tuđi zanat (L'altrui mestiere, 1985)* i *Pripovetke i eseji (Racconti e saggi, 1986)*, Primo Levi je objašnjavao svoja književnoteorijska načela, razmatrao neka od aktuelnih estetičkih pitanja i davao osvrte na sopstvena prevodilačka iskustva.¹²⁶ Četiri zapisa iz ovog korpusa tekstova, „Oldos Haksli“, „Fransoa Rable“, „Kenoova *Kosmogonija*“ i „Rencova pesnica“ već svojim naslovima ukazuju na Leviju posebno drage i inspirativne autore, odnosno njihova dela.¹²⁷

Ovoj mini galeriji portreta omiljenih autora i omažu književnim autoritetima treba dodati i zbirku *Potruga za korenima*, iz 1981. Ideja o objavljivanju knjige pojavila se godinu dana ranije u uredništvu izdavačke kuće „Einaudi“ koje je predložilo Leviju da načini izbor iz svoje lektire i da odabrane tekstove zaokruži u antologijsku celinu. Zbirka, za koju su autor i njegov dugogodišnji prijatelj i saradnik Italo Kalvino napisali propratne napomene, sadrži odlomke iz tekstova različite žanrovske provenijencije: od popularne, beletrističke produkcije do eminentnih, klasičnih ostvarenja i spisa koji su izvršili epohalan uticaj na buduće generacije mislilaca i stvaralaca, od usko stručnih monografija iz oblasti fizike, biologije i hemije koji se na prvi pogled nalaze daleko od rejonu umetnosti, do popularnonaučnih tekstova koji se mogu čitati i kao dela zabavne književnosti.

U tumačenju Levijeve poetike i stvaralačke evolucije ova zbirka bez sumnje nudi značajan materijal i predstavlja važan oslonac u jednakoj meri kao i navedeni eseji. S druge strane, u analizi autorove intertekstualnosti njen sadržaj ne može biti od velike pomoći. Za to postoje dva razloga. Prvo, kriterijumi odabira tekstova koje je autor čitao i koji su na neki način formirali njegov *weltanschauung*, razlikuju se od kriterijuma stvaralačkog izbora i transformacijâ raspoloživog materijala iz književne tradicije u sopstvenim delima. Uporedimo li Levijev izbor u ovoj antologiji sa njegovom stvaralačkom produkcijom na

¹²⁶ Tekstovi u ovim zbirkama prvobitno su bili objavljeni kao članci u periodici i dnevnim listovima (*Il giorno* i *La stampa*) u vremenskom rasponu od 1964. do 1985. Članci koje autor nije uvrstio u ove zbirke Marko Belpoliti, priređivač Levijevih sabranih dela, objedinio je u celinu *Pagine sparse*.

¹²⁷ „Aldous Huxley“ (II, 637- 640), „François Rabelais“ (II, 644-647), „La *Cosmogonia* di Queneau“ (II, 766-769), „Il pugno di Renzo“ (II, 699-703)

U poslednje pomenutom tekstu Levi ukazuje na manirističke scene iz Manconijevog proslavljenog romana, koje izgledaju smešne i neuverljive poput prizora iz prvih, nemih filmova u kojima je gestikulacija morala da nadomesti odsutnu jezičku komunikaciju.

mikro-planu, odnosno sa delovima tekstova u kojima se najlakše da uočiti transformativna veza sa tradicijom (metatekstualni komentari, autopoetičke digresije, aluzije i citati), naći ćemo mnoštvo odstupanja. *Potruga za korenima* sadrži izvode iz Levijeve lektire, tj. iz tekstova koji su ocrnali njegova književna i naučna interesovanja, ali ne i odlomke iz tekstova (bar ne većine) koji su ugrađeni u stvaralačku produkciju i koji su utemeljili njegovu imanentnu poetiku. Nećemo ovde naći ni Dantea, ni Leopardija, ni Kolridža, ni Lukijanove dijaloge, iako se ovi pisci, tačnije tematska rešenja, idejni stavovi ili postupci oblikovanja koji su obeležili njihova dela, ne mogu mimoći u istraživanju intertekstualne poetike italijanskog autora. Drugi, važniji razlog tiče se razlike između antologijske rekonstrukcije formiranja čitalačkog ukusa i metodologije intertekstualne analize. Levijeva antologija je zahvalan materijal za tradicionalnu analizu izvora i uticaja, a takvi interpretativni postupci su, blago rečeno, nespojivi sa pojmom intertekstualnih veza. Čak i kada bismo prihvatili tezu da su svi autori koji su uvršćeni u Levijev tekst relevantni u njegovom stvaralačkom dijalogu, time još ništa ne bismo rekli o njihovoj intertekstualnoj vrednosti. Otkrivanje identiteta pisca koji je uključen u stvaralački dijalog u intertekstualnoj analizi potpuno je beznačajno dok se ne pokaže i ne istraži tip imitacijsko-varijacijskih i transformativnih veza između novog i starog teksta.

VI. 3. 1. Intertekstualni razgovori sa Danteom i Kolridžovim starim mornarom

Roman *Zar je to čovek*, po priznanju svog autora, nekoliko godina posle njegovog objavljivanja, ispunjen je književnošću. O kakvoj književnosti je reč, nije bilo govora: naglasak je ostao na odricanju od naivnog stava o pisanju kao neposrednom izrazu iskustva i doživljaja. No, da je želeo da nastavi, tj. precizira, Levi bi bez sumnje rekao, ispunjen Danteom, ispunjen *Paklom*.

Prisustvo proslavljenog speva italijanske srednjovekovne književnosti u tekstu Levijevog romana naglašeno je na nekoliko mesta: u drugom poglavlju se citiraju stihovi iz

XXI pevanja; XI poglavlje, inspirisano razgovorom Vergilija i Dantea sa Odisejom, i prepuno navoda iz XXVI pevanja *Pakla*, čak i svojim nazivom, „Spev o Odiseju“, ukazuje na konkretnu scenu iz ovog dela.

Na drugim mestima nailazimo na nešto diskretnije signale: u prvom poglavlju, u kome se opisuje putovanje iz Fosolija u Aušvic, putnici već pre ulaska u drugi svet, ili da se izazimo u stilu naziva drugog poglavlja, pre dolaska na dno, bivaju svesni da su napustili ovaj svet:

Mora da je bila neka sporedna priga, stanice su bile male i gotovo puste. Za vreme tih zaustavljanja niko više nije pokušavao da saobraća sa spoljnim svetom: već smo se osećali kao neko „s druge strane“. (14)

Slika ulaska u logor je takođe danteovska. Nemački vojnik koji krade novac od pridošlih i šalje ih u kamion ka logoru upoređen je sa Haronom; u sceni tetoviranja broja na koži čime se označava prelazak u nov svet, u kome se čovekov individualizam i norme civilizacije poništavaju, nazire se slika predvorja pakla u kome Minos dušama umrlih izriče presudu.

Čezare Segre u svom članku „Čitanje romana *Zar je to čovek*“ pokazuje da je Levijev tekst upućen na Dantea ne samo izborom slika, motiva i topografije *Pakla* (dolazak u logor je opisan kao dolazak na dno), već i svojim kompozicionim sklopom, tj. prstenastom strukturom: prvo i poslednje poglavlje prikazuju spoljni prostor, ljudski svet (zarobljenici u ovom delovima teksta nisu na slobodi, ali su bar izvan logora: u prvom poglavlju doslovno, u poslednjem, koje opisuje iščekivanje oslobodilaca nakon povlačenja Nemaca, figurativno), a između njih, ograđen bodljikavom žicom, smešten je neljudski svet Lagera.¹²⁸ Segre pri tom pokazuje kako se i na stilskom planu, signaliziraju veze sa Danteovim delom: na primer, u opisu transporta u prvom poglavlju „Put“, upadljivo prisustvo davno prošlog vremena koje tekstu daje arhaični ton, potvrđuje, na gramatičkom planu, pomenutu mitopoetsku matricu o putovanju u drugi svet.¹²⁹

¹²⁸ Cesare Segre: «Lettura di *Se questo è un uomo*», Ernesto Ferrero (a cura di), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 66-67

¹²⁹ Isto, 65

No poređenja ne ističu identičnost, već ukazuju na okvirne sličnosti na čijoj osnovi će čitalac lakše uoči bitne razlike. Patnje koje preživljavaju žrtve nacističkog pakla izgledaju nam bar za jedan stepen teže od onih koje trpe duše prokletnika u Danteovom spevu: dok kažnjenici u krugovima pakla mogu bar da evociraju svoj život i da se sete, ma koliko i to evociranje bilo deo kazne, svog greha koji večno okajavaju, *Häftlingen* (zatvorenici) su obezličeni i poništeni kao ljudska bića. Borba za održanje golog života, izloženost surovom režimu rada, i stalna pretnja smrti, teško da su ostavljali prostor za sadržaje koji su bili deo prethodnog, „zemaljskog“ života.

Upravo iz tog razloga, trenutku u kome degradirano biće, pored svih otežavajućih okolnosti, uspeva da pronađe neki znak dostojanstva i ljudskosti, Levi posvećuje posebnu pažnju u romanu i pridaje mu značenje lirskog, metafizičkog otkrovenja. Taj trenutak i sam stoji u znaku Dantea. U XI poglavlju, „Spev o Odiseju“, narator pokušava da izrecituje, interpretira i prevede svom drugu Žanu stihove iz XXVI pevanja *Pakla*. Evociranje i kazivanje reči kojima se legendarni starogrčki junak obraća Danteu i Vergiliju koji prolaze osmim krugom pakla, i govori im o svom udesu s one strane Herkulovih stubova, otežano je najpre samim kontekstom, tj. situacijom u kojoj se zbiva razgovor. Sagovornici se nalaze na mestu u kome se praktično sve ljudske potrebe svode na održavanje biološkog života; takvim okolnostima, koje, očigledno, ne ostavljaju mnogo ni povoda ni prilike za pomen književnosti, pridružuju se i problemi pamćenja i međujezičke barijere. Pripovedač je svestan da svom sagovorniku, koji želi da nauči italijanski jezik, može u najboljem slučaju prenesti samo sadržaj Danteovih stihova, pošto se reči koje izbiju na površinu njegove svesti neminovno obezvrede, izgube umetničku snagu i ekspresivnost u procesu prenošenja u drugi jezički medij:

Žan se pretvorio u uvo i ja počinjem, polako i pažljivo (...). Tu prekidam i pokušavam da prevedem. Očajno: jadan Dante i jadan francuski! Ipak, izgleda da ovaj pokušaj obećava: Žan se divi suludoj srodnosti jezika i predlaže mi bolji izraz za „drevne“.

A posle „Kad“? Ništa. Rupa u sećanju. „Prije no Enej to joj ime dade“. Još jedna rupa. Ispliva po neki neupotrebljiv delić: „... ni obveze svete spram starog oca, niti ljubav stara, Penelopine kadra smanjit sjete ...“ da li uopšte glasi tako?“ (97)¹³⁰

¹³⁰ Citirani stihovi iz XXVI pevanja, br. 93, odnosno 94-96, dati su, kao i svi ostali u ovom poglavlju, u prevodu Mihovila Kombola.

Želja pripovedača da se seti svih stihova (u tom prisećanju mu je od pomoći konvencionalni metod oblikovanja tipičan za tradicionalnu poeziju: rima,) i da ih prenese Žanu (njegov nadimak Pikolo, pomaže mu da se seti stiha „quella compagna picciola“), dobija uprkos ovoj nesavršenosti, ovom vavilonskom prokletstvu, viši, simbolički smisao istrajnosti i duhovne snage čoveka da u stradanju sačuva svoju ljudskost i dostojanstvo, i da tu sačuvanu, ponovo pronađenu ljudskost podeli i potvrdi sa drugim. Odatle i izbor pevanja u kome je kažnjenikov greh dobio smisao pobune i prkosa svemu što čoveku postavlja granice.¹³¹ Stihovi koji završavaju Odisejevu besedu, „Dok se vrhu nas ne sklopiše vali“,¹³² zatvoriće i ovaj intertekstualni intermeco i vratiće nas u pripovedačku stvarnost iz koje je otpočelo ovo putovanje.

No nije reč samo o podudarnosti na planu sadržaja. Odnos između konteksta i citiranih stihova dopunjuje i produbljuje veza sa piscima, prevodiocima, junacima i njihovim začuđujuće sličnim sudbinama. Erik Grifits u svom tekstu „Dante, Primo Levi i intertekstualisti“ analizira u tom pravcu ovaj složeni, višeslojni dijalog, i tom prilikom ukazuje na neprimenljivost metafore preseka, koju je Julija Kristeva koristila u originalnoj definiciji pojma intertekstualnosti, u ovom kontekstu:

Kada Levi opisuje rečima iz Diodatijske verzije Svetog pisma svoj odgovor Danteu, neverujući jevrejsko-pijemontski pisac (prognan u Poljsku), odgajan na rečima iz prevoda Biblije, koji je napravio jedan pobožan toskanski protestant (proteran u Švajcarsku), oživljava na zvuk svojih sopstvenih reči kojima odgovara na ono što je firentinsko-katolički pesnik (Dante, prognan na neko mesto koje još nije bilo poznato kao „Italija“) rekao povodom onoga što je grčki paganin (Odisej, samo-prognan dok se nije izgubio u antipodima) odgovorio rimskom paganinu (tj. Vergiliju). Nisam siguran da je „presek“ (*intersection*) dobra reč za ono što se ovde dešava; „mešoviti brak“ (*intermarriage*) bi bilo bolje.¹³³

¹³¹ Preobražaj se zbiva i u samom predlošku, odnosno Danteovom delu, imamo li u vidu detalj na koji ukazuje Darko Suvin, a to je razlika između antičkog, izvornog Odiseja i njegove srednjovekovne verzije: „Ovaj gotički Odisej, za razliku od antičkog, svjesno krši božanske zabrane: realistička mudrost prerasla je u prometejski prkos. Odisej-pripovjedač iz osme jaruge Pakla (gdje se kažnjavaju lukavi savjetnici u obliku živih plamena, a on je zajedno sa Diomedom zbog propasti Troje u velikom plamenu sa dva vrška) od početka ovih svojih riječi, kojima odgovara Vergiliju na pitanje o svojoj pogibiji, ustupa mjesto Odiseju-utopisti, razbijaču granica. Pred našim se očima dešava čudesni preobražaj: naslućeni horizonti opisanog zbivanja poništavaju religiozno utvrđene okvire slike svijeta u *Komediji*; oni svojom renesansnom atmosferom izravno nagovještavaju Kolumba, koji je takođe maštao o Zemaljskom raju onkraj oceana.“

Od Lukijana do Lunjika: povijesni pregled i antologija naučnofantastične literature, prir. Darko Suvin, Zagreb, Epoha, 1965, str. 54

¹³² Str. 98, stih br. 142

¹³³ Erik Grifits, „Dante, Primo Levi i intertekstualisti“, *Zlatna greda*, 89, 2009, prevela sa engleskog Olivera Miok, str.19.

Levijev stvaralački dijalog sa izabranim delima tradicije nastavlja se i u narednim delima i prilagođava se poetičkoj koncepciji pisanja kao svedočanstva. U epigrafu *Potonulih i spasenih*, nalazimo stihove iz Kolridžove *Sage o starom mornaru*: „Otađ, u neki čudan čas,/Taj bol se javlja hud,/I tek kad priču kažem svu,/Tad lakša mi je grud“.¹³⁴ Veza sa spevom engleskog romantičara – za razliku od citatâ Dantea koji su, uklopljeni u sižejnu ravan teksta, bili u prvom romanu razvijeni na pripovedačkom mikro-planu i odnosili su se na položaj lika o kome se govori – određuje sada smisao teksta kao svedočanstva i definiše položaj pisca i njegovu potrebu za čitaocem. Ovaj detalj je, kao što znamo, u priči „Hrom“ bio deo motiva nastanka *Čoveka*: narator upoređuje sebe sa Kolridžovim starim mornarom koji u uvodnoj sceni sage zaustavlja ljude koji pristižu na svetkovinu i započinje priču o putovanju i strašnom iskustvu koje mu je ono donelo. Čin pričanja dobija na taj način antropološku dimenziju, tj. značenje rituala preobražaja preživljene nesreće u simboličku predstavu koja stradalnikovoj patnji vraća meru ljudskog i daje mu kratkotrajnu utehu.

Intersubjektivna dimenzija susreta i pripovedačkog čina koji se u njemu odvija, kod Levija je uvek pretpostavljena njegovoj saznajnoj moći i uvidima. Iako je do kraja ostao veran jasnoći, preciznosti i jednom reklo bi se prosvetiteljskom otklonu od svakog oblika iracionalnog, hermetičkog i nerazumljivog, Levi zastaje pred objašnjenjem postojanja logora. Objasniti neki događaj, u ovom slučaju holokaust, podrazumeva njegovo smeštanje u određene kategorije i otkriće njegovog uzroka, a to već implicira neku vrstu opravdanja.¹³⁵

¹³⁴ S. T. Kolridž: *Pesma o starom mornaru*, stihovi 582-585, *Antologija engleske romantičarske poezije*, prevod Ranka Kuić

¹³⁵ v. Primo Levi, *Appendice*, I, 197

Cesare Cases: «L'ordine delle cose e l'ordine delle parole», Ernesto Ferrero (a cura di), *Un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, 1997, p. 18.

Stav o međusubjektivnom odnosu kao jedinoj mogućnosti prevazilaženja zla i problema kraja teodijeje, razrađuje u svojoj kritici zapadne filozofije kao egologije, Emanuel Levinas: „Ali zar taj kraj teodijeje koji se nameće pred prekomernim stradanjem našeg veka ne otkriva, u isti mah, na jedan opštiji način, neopravdivi karakter patnje u drugom čoveku, sablazan koja bi došla preko mene ako bih opravdavao patnju bližnjeg? Na taj način je sam fenomen patnje u njenoj beskorisnosti, u načelu, bol drugog čoveka. Za jedan etički senzibilitet – koji se potvrđuje u nečovečnosti našeg vremena, protiv te nečovečnosti – opravdanje patnje bližnjeg zacemento je izvor svekolike nemoralnosti.“

Levi je temu neobjašnjivosti nasilja koje žrtvi ne ostavlja nikakvu mogućnost tumačenja, spoznajne i simboličke utehe, razvio u priči „Viša sila“ (*Forza maggiore*).¹³⁶ Napisan 1986, tekst deluje kao izdvojena prozna skica, kao delo koje stoji na margini stvaralaštva italijanskog autora i njegovih glavnih tokova. Izostanak jasnih vremensko-prostornih koordinata i prisustvo kafkinski redukovano imena glavnog junaka (M.), udaljuje ga, s jedne strane, od logorske proze, tj. romana *Zar je to čovek* i *Primirje*, ali ga, s druge strane, odsustvo fantastičnih motiva i nezainteresovanost za probleme odnosa čoveka i sveta nauke i tehnike, isto tako udaljuje i od zbirki *Prirodopisi*, *Greška u izvođenju*, *Lilit* i *ostale pripovetke*.

Levijeva kratka priča priziva Kolridžovu poemu uvodnim motivom iznenadnog susreta sa čovekom u mornarskoj majici i završnom konstatacijom glavnog junaka o promeni koju mu je susret doneo. Pripovedačka razrada pri tome uspostavlja kontrastni odnos sa paradigmatiskim tekstom: Kolridžov mornar je izmučeni starac, čovek sa koji nosi teret uspomene na kobno putovanje, dok je Levijev prolaznik-napadač plećati mladić koji je samo obučen kao mornar. Kod engleskog pisca susret je obeležen starčevom željom da ispričava svoju nesreću i time, bar na trenutak, povraća vezu sa svetom u koji se samo fizički vratio, dok je kod Levija obeležen nasiljem i mimičkom komunikacijom: razlog da se susret produži i „obeleži“ nasiljem ostaje nejasan. Neznamac, stiče se utisak, može, ali ne želi da govori.¹³⁷ Dalje, patnja Kolridžovog junaka ima svoj smisao u njenom prihvatanju, u priznanju krivice i svesti o nužnosti ispaštanja za učinjeni greh, dok za M.-ovu patnju, odnosno poniženje nema nikavog objašnjenja — ona je prosto, posledica, „mornarevog“ slučajnog izbora i nerazumljivog hira (to je mogla da bude i devojka koja je kasnije prošla istom ulicom).¹³⁸ Levijev kratkovidni junak na kraju stavlja naočare, koje mu je skinuo napadač pre nego što ga je položio u horizontalni položaj kako bi mogao da hoda po njemu,

Emanuel Levinas: *Među nama: misliti-na-drugog*, Sremski Karlovci / Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, prevela sa francuskog Ana Moralić, str. 133-134.

¹³⁶ „Forza maggiore“, II, 906-908

¹³⁷ Razlog ćutanja je, može se pretpostaviti, sledeći: upotrebom jezika, kao obostrano razumljivog sistema znakova – pa makar se sve svodilo na uzvikivanje pretnji i vređanje – izgubio bi nešto od autoriteta nadređenog koji postavlja uslove i traži bespogovorno potčinjavanje.

¹³⁸ I kod Kolridža, doduše, postoji neobjašnjivost, tj. odsustvo motivacije, ali ona je povezana sa samim grehom: ne zna se zašto je mornar ubio albatrosa, koji je znamenje sreće i povoljnog vetra za moreplovce; kod Levija, pak, ova neobjašnjivost obezvređuje i osujećuje promišljanje samog junaka: nema ni književnog ni ideološkog modela koji bi poniženom obezbedio neki moralni oslonac i pružio smisaoni orijetnir.

ali za razliku od Kolridžovog slušaoca u spevu, on nakon opisanog susreta, definitivno neće biti umniji. Problem koji stoji pred njim, pitanje porekla sile koja ga je ponizila, ne tiče se, drugim rečima, pretrpljenog fizičkog, duševnog bola, već nemogućnosti razumevanja, opravdanja, svođenja tog istog nasilja i njegovog trpljenja na poznate kulturne obrasce i modele.¹³⁹ Viša sila i logika nasilja ne samo da nemaju metafizičko opravdanje već su i nemerljivi sa raspoloživim sazajnim modelima i umetničkim predstavama. Junak na kraju postaje svestan jednog novog iskustva koje će obeležiti njegov dalji život i iz osnova promeniti, bolje rečeno, obezvređiti sva dotadašnja razmišljanja o njemu.

VI. 3. 2. Levijevi menipejski simpozijumi i intertekstualna putovanja

Levijev pripovedački opus iz druge etape stvaralaštva zahvata, gledano u odnosu na ratne, autobiografske romane *Zar je to čovek*, *Primirje* i zbirku *Potonuli i spaseni*, raznovrsniji tematski prostor i otvara jednu širu perspektivu prikazivanja. Pitanje univerzalnosti tradicionalnih antropoloških vrednosti u svetu novih tehnoloških dostignuća, mesto i uloga literature u klimi skepse i antiutopijskog pesimizma i njen odnos prema nauci, neke su od tema kojima se torinski pisac bavi u *Prirodopisima* i *Grešci u izvođenju*. Prisustvo većeg broja autora i odgovarajućih tekstualnih predložaka u odnosu na intertekstualno svedeniji ratni opus, iz tog razloga ne predstavlja nikakvo iznenađenje. Pronaći ćemo u ovim zbirkama, uz Dantea, pisce poput Leopardija, Konrada, Pavezea, Melvila, Rablea, Prusta, kao i autore koji stoje na granici književnosti i nauke, poput Lukrecija, Plinija Starijeg i Darvina.

¹³⁹ U ovom slučaju to su slike i motivi iz sveta književnosti i kinematografije, što je naznačeno digresijom o pročitanim knjigama i odgledanim filmovima, i podatkom o biblioteci kao destinaciji, tj. mestu ka kome se junak uputio.

Tip intertekstualnih referenci u *Prirodopisa i Greške u izvođenju* više je sistematski nego tekstualni. Levi se, konkretno, oslanja na prikazivačke obrasce i sadržinske jedinice menipejske satire kao što su motivi o putovanjima u nepoznatu zemlju, boravku na drugoj planeti, ili silasku u donji svet, i postupci prenošenja mitoloških bića i poznatih književnih likova na novu scenu. Leviju je izbor ovog obrasca, koji se zbog svojih postupaka rekontekstualizacije likova, izokretanja sadržaja i idejnih rešenja iz tradicionalne književnosti, svrstava u intertekstualni žanr (po analogiji sa citatima i aluzijama koje se ubrajaju u intertekstualne figure), omogućio da pitanja antropoloških univerzalija u perspektivi novih tehnoloških otkrića, obradi u jednom humorističkom ključu.¹⁴⁰

Najbliži tradiciji izvorne, lukijanovske menipeje je dramski tekst *Dan šesti* u kome se na duhovit način prizemljuje uzvišena tematika stvaranja čoveka (naznačena već u naslovu), koja je obeležila najstarija razdoblja književnosti.¹⁴¹ Savetnik za anatomiju, ekonom, Ahriman, Ormuz, ministar voda (u didaskaliji opisan kao starčić sa trozupcem) i ostali stručnjaci, koji svojim imenima i izgledom, i stvaralačkim moćima upućuju na politeističke bogove, dobili su zadatak da načine čoveka, tj. novo biće koje bi trebalo da se zahvaljujući svojim sposobnostima izdigne od ostatka dotad stvorenog sveta. Nakon čitanja radnog naloga, u kome su najpre pohvaljena ostvarenja pojedinih stručnjaka koja su pripremila teren za stvaranje viših oblika života na planeti Zemlji, a potom precizirani uslovi i konkretni zadaci, prelazi se na razgovor, odnosno razmenu gledišta.¹⁴² Predmet

¹⁴⁰ U zavisnosti od izbora teme, ali i razmaka između autobiografskog materijala i fikcionalne nadogradnje, Levi će birati različite motive i oslanjati se na različite podžanrove i istorijske oblike menipeje. U nekim tekstovima naglasak će biti na dijaloškoj formi i karikaturnim zahvatima, u drugima na (anti)utopijskom i naučno-fantastičnom, u trećima na očuđavajućem, pustolovno-egzotičnom.

¹⁴¹ «Il sesto giorno», I, 529-548

Kada je reč o *Danu šestom*, i istraživanju njegovih intertekstualnih slojeva i značenja, treba imati na umu i delo koje je u Levijevoj vezi sa lukijanovskim dijalogima odigralo ulogu posrednika. Reč je o Leopardijevim *Malim moralnim delima*, koja su prisutna i priči *Dijalog između pesnika i lekara* (II, 114-116). Većina čitalaca će ovaj tekst pre povezati sa pesmom *Beskonačnost*: u pojedinim izrazima koje neimenovani pesnik, objašnjavajući psihijatru svoj pesimistički stav i odnos prema životu, izgovori u nekoliko navrata, lako se prepoznaju odlomci iz proslavljene Leopardijeve pesme. No sam naslov Levijevog teksta i postupak ukrštanja različitih pogleda na svet (s jedne strane, lekar koji veruje u efikasnost svoje terapije i delotvornost antidepresiva i s druge, pesnik koji na kraju zgužva recept i shvata da je jedini način da se izbori sa svojim kosmičkim pesimizmom jeste da ga stvaralački preoblikuje), upućuje na *Mala moralna dela*, pisana, kako je i sam Leopardi govorio, *alla maniera di Luciano*.

¹⁴² Dramski oblik teksta je, treba napomenuti, samo spoljašnja karakteristika: govornici su lišeni emocionalne i psihološke dubine – autor ih ocrtava kao nosioce određenih ideoloških i filozofskih pogleda na svet koji pretenduju na totalitet, a koji u praksi, što tekst treba da prikaže, otkrivaju niz protivrečnosti.

diskusije je izbor životinjske vrste, pitanja ambijenta, moguće perspektive u razvoju ovog bića, otklanjanja određenih smetnji i mogućih nesavršenstava, ali isto tako i problem usklađivanja stvaralačkih želja i raspoloživih sredstava. Na kraju, kada se učinilo da je dogovor postignut (čovjek će, tako je odlučeno, biti ptica), pojavljuje se glasnik koji saopštava razočaravajuću vest da je posao već urađen: više instance su od gline napravile stvorenje o kome se diskutovalo i uključile ga u prirodne cikluse na Zemlji.

Komičan spoj mitološkog predteksta i registra protokolarne konverzacije, karnevalsko izvrtnje antropoloških, filozofskih, socioloških, bioloških pitanja i njihovo postavljanje na poslovnu scenu izgrađivanja i razrade platforme (na osnovu budžeta kojim se raspolaže), konkretizuju brojni alegorični detalji: u podatku da je radni nalog o stvaranju novog bića izglasan na sednici Upravnog odbora, lako se prepoznaje karikatura biblijske predstave o božjem stvaranju i postupak njenog prevođenja u popularne motive i aktuelne teme kloniranja i genetskog inženjeringa:

Dozvoliću sebi da vam ponovim da baš zbog ovakvih neuspeha Uprava stoji čvrsto iza svog projekta i nalaže da se bez odlaganja, sa ozbiljnošću i stručnošću, (*ponavlja s namerom*) sa ozbiljnošću i stručnošću, rekao sam, odlučno pristupi rešavanju ovog odveć starog problema; da se okončaju pripreme za doček gosta (*lirski*), vladaoaca, koji zna što je dobro, što li zlo; onoga koga Upravni odbor elegantno opisao kao biće stvoreno po meri i naličju svoga tvorca. (*Pristojan i zvaničan aplauz*).¹⁴³

Biblijski mit i daleka prošlost, kao što vidimo, prevode se u futuristički ambijent popularne naučne fantastike; mitologija i reperetoar njenih predstava prilagođavaju se registru nauke: božanstva se profanizuju i njihove moći se sada pokazuju na terenu stručne ekspertize i poslovno-administrativnog sveta; sve to praćeno je jezičko-stilskom travestijom: uzvišeni ton mita o stvaranju života pretvara se u kancelarijski žargon finansijskih izveštaja i naučni stil filozofskih i ideoloških debata.¹⁴⁴

Radnja drugog dramskog teksta iz ove zbirke, „Versifikator“, smešta se u blisku budućnost – premda je namera autora da tu budućnost vidimo kao sadašnjost koje još uvek

¹⁴³ Primo Levi: „Dan šesti“, *Polja*, br. 487, 2014, str. 157, preveo Aleksandar Kostić

¹⁴⁴ Taj prelaz Levi izvodi i pomoću registra dvorske, ceremonijalne konverzacije, koji pojačava efekat komike jezika.

nismo svesni – u kojoj će zadatak pisanja pesama biti poveren posebnom aparatu, versifikatoru.¹⁴⁵ Glavni junak drame je prigodničarski pesnik koji, zatrpan narudžbinama za stihovane tekstove, odlučuje, uprkos protivljenju svoje sekretarice koja se plaši gubitka radnog mesta, da posao poveri aparatu. Izbor je, ispostaviće se, bio odgovarajući, jer mašina uprkos određenim teškoćama, zadovoljava postavljene kriterijume: u stanju je, uveriće se i pesnik i sekretarica, da na zadate komande ispiše sasvim solidnu poeziju.

Preobražaj ideje o pesničkom stvaranju, u čijem središtu je predstava autora i slobodnog nadahnuća, u viziju književnosti koju će, po meri konzumentskog mentaliteta, pisati automat, motivisana je pozicijom glavnog junaka, stihoklepca koji ne može pisati poeziju po svome nadahnuću, već mora sklapati prigodne tekstove po zahtevima tržišta, tačnije po naružbini svojih mušterija (za tu potrebu ima čak i rimarijum). Od takvog zanata, od takve poezije do „pomoći“ mašine koja će ovaj već obezvređeni posao raditi umesto čoveka, put svakako nije dugačak.

Pojava versifikatora i pozicija junaka upućuju, ovaj segment otkriva novu dimenziju Levijevog humora, i na opštu, intelektualnu klimu, tj. duh vremena. U opisu mogućnosti i scenama isprobavanja aparata ne možemo a da ne primetimo odjeke književne istorije, jednu ironičnu, menipejsku interpretaciju XX-vekovnih estetičkih koncepcija, poput ruskog formalizma, koje su, odbacivši ideje ekspresivističkog pristupa stvaralaštvu, pisanje poezije videle kao neku vrstu kombinatorike, tj. načina da se od ograničenog broja elemenata načini bezbroj kombinacija. Tako, mašina koju naručuje pesnik ima tastere za izbor teme (ironično je što se prilikom testiranja aparata uzima tema „granice ljudskih moći“, koja se sada ne obrađuje u metafizičkom ključu već se nameće kao dokaz pobede tehnike, njene superiornosti nad čovekom), potom za stil, tj. registar i za ritmički obrazac, odnosno metar. Ona jednako efikasno piše petparačku, prigodnu pesmicu-čestitku za bogate naručioce, uverljivu imitaciju stihova iz baroknog, manirističkog razdoblja, ali i razuzdanu, modernu liriku neočekivanih asocijacija, ulipoovske palindrome i, po potrebi, i metapoeziju.

¹⁴⁵ «Il versificatore», I, 413-433

Mnogi kritičari su odmah povezali tekstove iz *Prirodopisa* i *Greške u izvođenju* sa SF žanrom. Ovaj prikazivački obrazac, treba imati na umu, ipak je samo deo, tačnije najmlađi izdanak duge tradicije utopijske literature koja vodi poreklo iz najstarijih mitova o palingenezi, kao i tradicije menipeje, koja je nastala u helenističkom razdoblju. Levi, očito, svojim humornim tonom pripovedanja stoji bliže starijim oblicima, tj. pretečama ovog žanra.

Efikasnost Levijevog *novuma* potvrđuje i sam kraj drame. Metatekstualnom poentom u epilogu (aparati ne samo da je uspješno ispisao nekoliko navedenih pesama, mada se u jednom trenutku pregrejao, već je isto tako uspeo da napiše, tako nam otkriva njegov korisnik, i ovaj tekst o samom sebi, o svojim prvim trenucima u društvu tada još opreznih i nepoverljivih mušterija) autor „velikodušno“ prepušta svoje ostvarenje aparatu o kome je pisao.

Posebnu grupu menipejskih tekstova u Levijevom opusu čine pripovetke sa motivim puta u drugu, nepoznatu zemlju, i toposom izokrenutog sveta. U pripovetci „Nikl“ u *Periodnom sistemu*, motiv mitskih putovanja i priča o silasku junaka u donji svet osvetljava jedan autorov doživljaj. Glasnik koji na početku priče dolazi po naratora da mu ponudi posao upoređen je sa Merkurom, bogom glasnikom iz mitologije koji odvodi duše u svet mrtvih. No novi podzemni svet u koji dolazi narator-junak nije donji svet senki ili metafizički prostor ispaštanja i kazne, već rudnik u kome kasnije zbiva njegov prvi, poetičan susret sa tajanstvom i bogatstvom zemlje.¹⁴⁶ Tu poetičnost doživljaja upravo treba da dočara intertekstualni eho, tj. poređenje sa svetom *Božanstvene komedije*. Nalazište azbesta i nikla pripovedač najpre direktno dovodi u vezu sa izgledom, tj. sinoptičkim tablicama Danteovog pakla, da bi na kraju opisa rečju „zvezde“, kojom se završavaju sva tri pevanja popularnog speva, napravio jednu diskretniju aluziju na ovo delo:

I ovaj kamenolom imao je svoju magiju, neku svoju divnu čaroliju. Na zdepastom i ogolelom brežuljku, prepunom kamnih ocepaka i suvaraka, zjapio je kiklopski bezdan u obliku kupe, veštački krater prečnika četiri stotine metara: bio je po svemu sličan šematskim prikazima *Pakla*, na sinoptičkim tablicama *Božanstvene komedije*. Po krugovima su se, dan za danom, dizali u vazduh

¹⁴⁶ Obrasci antiutopijske i popularne naučne književnosti nalazimo i u priči *Memagozi* (*I mnemagoghi*, I, 401-408), koja kao i *Nikl* prevodi neke od poetičnih motiva iz visoke književnosti, koji se ovde vezuju za Prusta, u registar nauke i tehnologije. Priča govori o ekscentričnom doktoru Montesantiju i njegovom katalogu mirisa, hermetički zatvorenih u uredno poredanim epruvetama, koje čuvaju sećanja na važne trenutke njegovog života. Montesantiju je dovoljno da otvori epruvetu da se udahom mirisa koji je pohranjen u nju vrati u prošlost koja bi, bez pomoći ovih podstrekača pamćenja, ostala nesačuvana.

Levijev postupak svođenja sofisticiranih psiholoških pojava, i bogatstva čovekovog emocionalnog sveta na cerebralne mehanizme i fiziološke (u ovom slučaju olfaktivne) reakcije, što će isprva delovati kao uprošćavanje Prusta, tipičan je postupak u popularnoj načnoj književnosti, ali on ovde ima jasnu idejnu pozadinu: priča govori o čoveku savremenog doba koji pomognut dostignućima nauke odbija da shvati da je njegov emotivni svet i odnos prema prošlosti jedna složena dijalektička igra između procesa prisećanja i zaboravljanja. U eri veštačke memorije i razvoja mehanizma simulacije više nema mesta za spontana prustovska otkrovenja, za neočekivane lirske epifanije nevoljnog pamćenja, jer se, proizvodnjom odgovarajućih „izazivača“, psihološki sadržaji katalogizuju i ostavljaju na raspolaganju konzumentu.

slojevi zemlje u nizovima praskavih eksplozija: nagib zidova kupe bio je tek toliki da se odronjeni materijal otkotrlja do dna, ali da ne dobije preveliki zalet. Na dnu, umesto Lucifera, nalazila se teška ploča sa sistemom ventila: ispod nje, kratko vertilano okno koje je izbijalo na dugačak horizontalni tunel; on je pak izlazio prao na svež vazduh, na obronak brežuljka, iznad fabričke hale. U tunelu je saobraćao blindirani voz: mala ali snažna lokomotiva postavljala je jedan po jedan vagon ispod ploče da se napuni, a onda ih je izvlačila na svetlost zvezda. (*Periodni sistem*, 51-52)

Motiv putovanja u nepoznatu zemlju, preuzet iz popularne književnosti, Levi će iskoristiti u pomenutim pričama „Kreativan posao“ i „U parku“ iz zbirke *Greška u izvođenju*.¹⁴⁷ Menipejski postupak preuzimanja likova iz drugih dela i njihove selidbe u drugi ontološki prostor, Levi prevodi u duhovitu priču, iz dva dela, o saživotu svih književnih junaka, od najstarijih vremena pa sve do savremenog doba. U taj čudesni prostor će nas uvesti pisac Antonio Kazela koji je upoznao, u trenucima stvaralačke krize i gubitka inspiracije, Džejmisa Kolinsa, protagonistu svoje naučnofantastične proze. Ovaj lik, koji u mnogo čemu podseća na Levijevog gospodina Simpsona, distributera različitih izuma (između ostalog versifikatora) iz *Prirodopisa*, živi, ispostaviće se, svoj „zagrobni“ život među ostalim protagonistima svetske književnosti (Kazela ga je „ubio“ u jednoj priči, i tako ga eliminisao iz svoje proze). I pošto je u trenucima dokolice u novom svetu počeo da piše, između ostalog i o svom stvaraocu, stekli su se uslovi da i sâm Kazela zakorači u svet književnih likova o kome je već čuo od svojih kolega. U želji da preduhitri svog junaka, stvarni pisac počinje da piše autobiografsku prozu, kako bi samog sebe načinio, iliti preobrazio u fiktionalnu ličnost po svojoj meri.

U nastavku, priči „U parku“, Kazela se sreće, pošto je uspeo u svom naumu, ponovo sa svojim junakom, ali ovoga puta ne u radnoj sobi, već u svetu književnih likova i proslavljenih opisa iz literature. Dva lika, nekadašnji pisac i nekadašnji junak sada se šetaju velikim parkom: Kolins, poput Vergilija koji vodi Dantea kroz krugove pakla, pokazuje svom stvaraocu (tačnije, njegovom fiktionalnom alter egu), znamenite likove iz svetske književnosti, govori mu o njihovim navikama, vezama koje sklapaju, pokazuje im njihove kuće, i objašnjava specifičnost ambijenta. No likovi, bar većina njih, nisu večni: autor na kraju iščezava i tako doživljava sudbinu većine stanovnika parka koji nisu imali sreću

¹⁴⁷ Ova dva teksta (*Lavoro creativo*, I, 651-660; *Nel parco*, I, 671-680) inače čine neku vrstu razdvojenog diptiha, pošto je između njih umetnuta „strana“ pripovetka, u tematsko-sadržajnskom pogledu, *Le nostre belle specificazioni* (I, 661-670).

(bolje rečeno, umešne autore) da večno traju u ovom svetu kao npr. Don Kihot, Hamlet, ili Beatriče.

Među književnim likovima u ovom svetu našao se i Mordo Nahum iz *Primirja*. Taj naoko sporedni detalj, o kojem je već bilo reči, nije jedina veza, nije jedni most sa ratnim autobiografskim opusom, ma koliko nam Levijeva neobična ideja o književnom, drugom svetu izgledala nespojiva sa konceptom književnosti kao svedočanstva. U osnovi Levijeve slike logora i ovih priča nalazi se, jasno je, topos izokrenutog sveta. Ukazivanjem na ovu sličnost, naravno ne želimo da sugerišemo ideju – tako nešto bi bilo logički neutemeljeno i etički izopačeno – da je Levi pisao *Čoveka* jer je nesvesno imitirao stil menipeje. Svet koji prikazuje autor u ovom delu pre ulaska u njegov tekstualni prostor je (bio) dovoljno izokrenut i preobražen. Intertekstualne veze u tom smislu trebalo je kod čitaoca da pojačaju taj utisak. Drugim rečima, ako je prisustvo Dantea, koji je radnju svog speva utemeljio na lukijanovskom motivu puta u drugi svet i razgovora sa njegovim stanovnicima, trebalo u prvom romanu da naglasi izopačenost sveta koji je nažalost bio stvaran, prisustvo menipeje u fantastičnim „prirodopisima“ trebalo je, obrnuto, da pokaže iluzornost sveta u kome živimo i predstava koje o njemu gajimo.

VII Preobražaj kao književni motiv i metafora, topos izokrenutog sveta u delima Kiša i Levija

VII.1. Kišov put od metaliterarne do ideološke pozornice

VII.1.1 Lautanovi preobražaji na metaliterarnoj pozornici *Mansarde*. Andreasovi i očevi preobražaji u *Porodičnom cirkusu*

Prva decenija Kišovog stvaralaštva (1962-1972), započeta *Mansardom* i okončana *Peščanicom* koji je zaokružio porodični ciklus, obeležena je autobiografskim temama odrastanja i detinjstva, i poetičkim motivom susreta života i literature. Literatura oblikuje život, ali se život, kako je i sam Kiš često isticao, ne može svesti na knjige. Ishod njihovog susreta, i neminovnog sukoba, u prvom romanu je komičan: spoljašnje okolnosti i prostorno okruženje sprečavaju glavnog junaka da ostane u simboličkom vidokrugu klasične literature i njenih mitopoetskih matrica. Lautan može da se identifikuje sa legendarnim pevačem Orfejem samo kao negativna, komična i groteskna ličnost pošto živi kao klošar u potkrovlju jedne stare periferijske zgrade i uopšte ne zna da svira, a kada to pokuša, postaje krotitelj – miševa i bubašvaba.

Težište sukoba u većem delu *Mansarde*, ipak, ostaje na unutrašnjem, duhovnom iskustvu i problemu njegove neusklađenosti sa nasleđenim kategorijama mišljenja. U perspektivi Kišovog junaka, kao individue koja pokušava da se suoči sa protivrečnostima sveta koji je okružuje, nizovi latinskih i grčkih sentenci, velikih tema literature, liče na riznicu neupotrebljivog znanja:

Kišov junak u *Mansardi* ne može pronaći mir građanskog sveta. Racionalizacija života predstavljena je u romanu dugim nizom latinskih sentenci. One će pokazati da „životne mudrosti“ koje se kao niz opštih pravila prihvataju i prenose ne otvaraju prostor za ispoljavanje autentične individualnosti: opšte iskustvo potvrđeno i sentenciozno izraženo ne odgovara osnovnom duhovnom

nemiru i individualnom osećanju postojanja u kome subjektivnost i društveno biće Kišovog junaka staju jedno spram drugog.¹⁴⁸

Lautanu preostaje jedino da protrčava kroz uloge koje je sebi dodelio u romanu koji ne uspeva da napiše, i da brzo odbacuje, poput deteta, njihov odavno poznat scenario. Duhovni nemir i želja za autentičnim, dovedeni do krajnosti, ostaju na paradoksalan način lišeni subjektivnog uporišta: naratorski glas umesto da artikuliše iskustvo postaje eksponent književnoteorijske svesti koja kontroliše priču i ne dozvoljava joj da se duže zadrži na nekim mogućnostima oblikovanja i topike (ona ih neminovno prepoznaje kao poznate i „izgustirane“ motive). Lautanov roman ostaje, čak i nakon sudbinskog susreta sa spiskom stanara u prizemlju, jedino moguć u kategorijama, tj. okvirima pisanja o pisanju, a predmetni svet priče ostaje metaliterarna pozornica na kojoj se istražuju i isprobavaju različite mogućnosti književnog oblikovanja. Otklon od postojećih poetičkih modela i pokušaj da se napravi stvaralački iskorak moguć je samo u obliku pisanja koje neprestano sebe komentariše i dekonstruiše.

Naredna dela, zbirka *Rani jadi* i roman *Bašta, pepeo*, nadovezuju se na *Mansardinu* temu odrastanja i susreta života i literature, ali se odnos naratora prema sadržinskoj građi koja stoji ispred njega, ovoga puta artikuliše na drugačiji način. Razmak između vremena priče i vremena pripovedanja dozvoljavaju, da tako kažemo, temi odrastanja da se, uprkos poetičkim intervencijama i postupcima osveščivanja pisanja, lakše artikuliše. Eksperimenti sa formom i transformativne operacije podređuju se autorovoj potrazi za vremenom detinjstva, tj. prikazu susreta dečjeg sveta i sveta odraslih. Susret poetike i priče, literature i života sada je projektovan, epski konkretizovan na sižejnu ravan.

Pomak u odnosu na *Mansardu* se pokazuje u značenju preobražajnih slika i razradi motiva igre, tj. sveta kao pozornice. U prvom Kišovom romanu izmene uloga kroz koje prolazi junak i procesi transformacije slika koje se nižu, utemeljeni su na književnom iskustvu i identifikaciji sa literarnim motivima i likovima. U *Ranim jadima*, ovi sadržaji su motivisani Andreasovim senzibilitetom i čulnom imaginacijom. Navešćemo nekoliko

¹⁴⁸ Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Priština, Jedinstvo / Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991, str. 95.

primera. Kada se u drugoj pripoveci iz *Baršunastog albuma* opisuje cic koji stric Andej otkopava iz zemlje, narator s vremena na vreme, u želji da održi perspektivu deteta, pretvara sliku ruža koja postoji na ovoj tkanini, u stvaran prizor. Na pojedinim mestima ruže se pominju kao ilustracija, da bi u sledećoj rečenici ili sintagmi, sam cic i prikaz onoga što je ostalo od njega, bio imenovan kao cvet, i, dalje, s obzirom da je reč o iskopavnju koje podseća na vađenje ribe iz mora, kao ulov. Čitalac zna da je i na tim mestima reč o poređenju, pa će biti u mogućnosti da oživljenu metaforu prevede na realistički plan: kada se kaže ruža, ne misli se na cvet, već na cic koji je ukrašen motivom ruža, kada se kaže ulov, ili mreža sa ribama, misli se na materijal koji, izvađen iz zemlje, samo liči na nju; s druge strane, čitaocu je ostavljena mogućnosti da ostane i na ovom planu doslovnog značenja, da pristane na dečju suspenziju poređenja:

Na moje ogromno zaprepašćenje, nemalo ugledah strinu Rebeku kako izvlači iz tog smrdljivog bunara svitak cica išaranog buktecim ružama, crvenim i plavim! Slagala je kraj nogu tu svoju lovinu, te ruže što se behu upetljale u mrežu cica kao sjajne dubinske ribe. Kakav ulov! Ugledavši prve ruže, još retke i sitne, tek u pupoljku, tu sitnež plave ribe upetljanu u okca mreže, gde su ležale dugo te behu već počele da zaudaraju i da blede, moja strina poče da grabi cic nervozno, povlačeći ga s grozničavim naporom. O, nesreće! Ta ogromna bala, zakopana stavljena u tvrd sanduk, beše sasvim razjedena kiselim rastvorom konjske mokraće, koja je sve pretvorila u prah i pepeo – ruže su zaudarale kao trule crknute ribe. Sutradan je strina Rebeka pokušala da spase što se spasti može: svoju je goelmu mrežu razastrla po plotu, u petostrukom sloju, računajući zacelo na blagotvorni uticaj sunca. Oko kuće bejaše, dakle, prekonoc nikla živica od ruža-puzavica, kao oko starinskih zamkova, ali dvorište je zaudaralo na mokraču. (...) Svu noć su ona i stric Andrej, krišom od seljaka, bacali te bofl-ruže na đubrište, vilama. (90-91)

Sličan primer nalazimo u „Eolskoj harfi“, poslednjoj, i naknadno uvršćenoj pripoveci u knjizi. U većem delu teksta narator održava paralelizam između slike drvene električne bandere kao konkretnog objekta, i harfe kao Andijeve predstave, i amblemskog simbola njegovog umetničkog senzibiliteta i preobražajne imaginacije. Taj paralelizam se pri tome ne artikuliše poređenjem (ne kaže se: bandera koja izgleda / koja je zamišljena kao harfa). Pripovedač se dosledno drži koncepta stvarne metafore: predmet o kome se pripoveda *jeste* harfa koja je postala od bandere:

Kada se dakle bandere spoje žicama i namesti im se na glavu, umesto zelenih grana, taj kinski komplet za čaj (šest pari prevrnutih šolja iz kojih neće moći piti ni ptice), tada će propevati, tada će početi da sviraju u svoje žice. Treba samo nasloniti uvo na banderu; no to nije više nikakva bandera, to je sad harfa. (114)

U *Ranim jadima* se, u skladu sa značenjem naslova, uvodi i perspektiva odraslog koja nagoveštava kraj Andijevog detinjstva i koja neke od njegovih slika prevodi na realistički plan: drugim rečima, ono što Andi *jeste* u svojoj igri u kojoj preobražava i sebe i predmete koji ga okružuju, perspektiva odraslog prevodi u poređenje: Andi / Andijevo izgleda *kao*. Na ovom sukobu između metaforičkog prenosa koji konstituiše stvarnost i poređenja koje ga raščlanjuje, počiva radnja pripovetke „Igra“ koja obrađuje motiv junaka na pozornici koji će biti prisutan i u narednom romanu.¹⁴⁹ Andreas Sam u bezazlenoj igri prodavca jastuka otkriva svoje jevrejsko poreklo i naslućuje sudbinu predaka koja ni njega neće mimoići. Idući od slike do slike i nudeći ženskim figurama, između ostalog i Mona Lizi pred kojom se najviše zadržava, jastuke sa labudovim perjem na prodaju, Andreas „se pretvara“ u svog dedu Maksa Ahašveroša. Kišov junak ovog značenja, ove pozadine svoje igre nije, niti može biti svestan (rečeno je samo da oseća kako ima nečeg grešnog u toj igri). Onaj ko pridaje to značenje, onaj koji posmatrajući igru, iščitava njen smisao jeste otac, koji je u pripovetku uveden neodređeno (rečeno je: čovek, čime se čitalac uvodi u fiktionalni svet priče bez predznanja o junacima). Bezazlena igra malog deteta koje nudi svoje jastuke mušterijama-slikama za oca, ali i za čitaoca koji sledi, tačnije biva prinuđen da sledi očevu perspektivu, jeste predstava naslućivanja porekla, predosećaja neraskidive veze sa precima, i vraćanja arhetipskoj slici Jevrejina trgovca, večitog lutalice i prognanika.

No perspektiva tumačenja se projektuje u sliku koja prikazuje protagoniste priče. Andreas i Eduard su i doslovno i simbolički razdvojeni. Andijeva soba predstavljena je kao izmešteni, zatvoreni prostor igre u kome glumac-protagonista hoda kroz vekove i slobodno bira svoju ulogu, pozorišne rekvizite (pored Andreasa leže igračke koje su mu u ovoj igri nepotrebne) i pravila: Andi se igra trgovca koji ne ume da trguje pošto je spreman da bankrotira zbog jednog zagonetnog i dvosmislenog osmeha. Očev svet s druge strane predstavljen je kao prostor u kome se, kao u obrnutom ogledalu, posmatrani prizor, tj. slika iz sobe izokreće: videvši u sinovoj igri sliku sopstvenog oca, Eduard uspostavlja izgubljenju vezu sa precima.

¹⁴⁹ *Rani jadi*, str. 25-30.

Ali tumačenje i igra se isključuju. Andi, rečeno je u priči, nikada svoju igru ne bi mogao da igra kada bi znao da ga posmatraju. Interpretaciju pri tome kompromituje čin gledanja: očevo posmatranje igre je uhođenje, neka vrsta nedopuštenog ulaska u tuđi prostor. Njegovi motivi posmatranja i želja da se u nju učita željeno značenje su, sem toga, krajnje banalni: za Eduarda, Andijeva igra je dokaz njegove (očeve) genealoške moći, tj. neraskidive veze sina sa njegovim precima i prevlasti nad ženom, što je krajnje trivijalno u odnosu na ono što Andi demonstrira u igri: maštovitost, osećaj za lepotu, umeće preobražaja i boemsko-umetnički nehaj prema zaradi i novcu.

Druga figura, umešana u tumačenje Andijeve igre jeste majka. Na prvi pogled ona je suprotstavljena ocu, pošto, kako se kaže u tekstu, želi da joj sin ostane princ, tj. Plavi Dečko. No u odnosu na Andija i njegovu igru, ova želja nije bitno drugačija od očeve: iako želi da sačuva Andija od očevog sveta, banalnost njene bajkovite želje, konretizovane ritualom večernjih iščitavanja priča pred spavanje, približava je muževljevom „naturalističkom” čitanju igre.

Očeva i majčina želja, odnosno predstava o sinu počiva, očigledno je, na epskim motivima, tj. mitopoetskim matricama: otac iz igre iščitava, tj. rekonstruiše lik Ahasvera, biblijski arhetip lualice, dok majka želi da joj sin ostane junak bajke, tj. princ. Detalji iz Andreasove igre pri tom podjednako dotiču i očevu i majčinu poetiku; oni se prilikom interpretacije, da tako kažemo, iščitavaju i tumače u skladu sa roditeljskim horizontom očekivanja. E.S. će poziv, obraćanje mušteriji, prevesti na očev originalan, nemački jezik; čak će i ono klanjanje slici protumačiti kao gest lukavog trgovca, a ne kao klanjanje lepoti i spremnost da se za tu istu lepotu žrtvuje zarada (drugi put, kada se pripovedanje približi Andijevoj perspektivi, ove reči će biti navedene na srpskom). Sem toga, labudovo perje iz Andijeve igre, detalj koji približava dečaka bajkovitom, majčinom svetu, u očevoj interpretaciji postaje gušćje, čime se motiv, tj. pomen životinje koja asociira na čistotu i prefinjenost, srozava, seli na prostor društvene margine, sa direktnim asocijacijama na bedu i nemaštinu, i sudbinu prokletog i prognanog naroda.

Završetak „Igre“ preokrenuće odnos protagonista i tumača predstave. Čitanje bajke pred spavanje stavlja ovoga puta majku u središte igre i dovodi je u poziciju u kojoj je bio Andi. Sada je ona ta koja improvizuje i bira nastavak svoje priče, odnosno narativne igre.

Prostor je ovoga puta ograničen: priča će imati, uprkos njenoj želji da ispriča običnu bajku, sve elemente Andijeve igre, tj. očevo iščitavanje. Princ koji stoji pred ogledalom i igra se prosjaka, otkrivajući tom prilikom svoje skriveno poreklo, dolazi iz Andijeve igre i prenosi u novu priču njena neprijatna značenja od kojih bi trebalo, barem za trenutak, pobeći. S druge strane, sada se Andi, čija je igra bila iščitavana iz perspektive odraslog čoveka, seli na poziciju tumača: bajka koju majka priča prilagođava se njegovim očekivanjima i pitanjima: majčinu priču pokreće i usmerava, setimo se, Andijev zahtev i pitanje „a onda?“, njegovo očekivanje, kako je naglašeno u tekstu, preokreta na koje je već navikao. Majka će, ovako nepripremljena, bajku ispričati nevoljno, pošto je Andijeva radoznalost i brzina njegovih pitanja primoravaju da spontano i „iz prve“ smišlja nastavke. Na taj način ona će, kao i njen sin koji je prekšio pravila igre, igrajući se trgovca koji ne ume da trguje, ispričati jednu anti-bajku koja obrađuje motiv skrivenog i nesrećnog porekla (princ prosi pred ogledalom i otkriva svoje zabranjeno, cigansko poreklo koje otac pokušava da sakrije od njega). Majka dakle priznaje da neće uspeli da sačuva svog princa tj. Plavog Dečka od ulaska u svet u kome, između ostalog, poreklo i rasna pripadnost određuju čovekovu sudbinu i predodređuju ga za tragediju. Pitanjem da li je kralj ubio sina, Andreas pokazuje da je shvatio ne samo majčinu priču, već i očevo i majčino iščitavanje svoje igre.¹⁵⁰

Kontasni spoj koji daje glavno značenje „Igru“, njen raskol između poetičnih predstava, umetničkog senzibiliteta glavnog junaka i spoljašnjeg sveta, odnosno ratnih okolnosti koje te predstave rastaču, Kiš zadržava i u *Bašti, pepelu*. Ovoga puta, asocijativno povezivanje slika i lirsku naraciju, obogaćuje vremenska dimenzija, koju konkretizuju tri modaliteta promena i transformacija (sa regresivnim učinkom) Andijevih predstava, slika, uverenja, uloga. Prvi način, odnosno modalitet preobražajnih stanja jeste istorija. Ona motiviše, tj. objašnjava promene koji će zadesiti Andija i njegovu porodicu, ali njena pripovedačka konkretizacija je svedena na minimum. Držeći se perspektive deteta i njegovog intuitivnog doživljaja sveta, Kiš će istorijske okolnosti i ratne događaje

¹⁵⁰ Majčin negativan odgovor u tom smislu predstavlja neku vrstu prinudnog srećnog kraja, tj. pribegavanja obrascu klasične bajke, koja služi za uspavljivanje. On je, drugim rečima, birano pripovedačko rešenje koji ne sme uznemiriti čitaoca Andija, nego ga mora uljuljkati u predstavama o uređenom i harmoničnom svetu i lakše ga uvesti u san. Ne treba, međutim, zaboraviti da Andi postavlja pitanje nakon gašenja svetla, što otvara opet novu perspektivu čitanja i sugerise jedan iskorak: ulaskom u san sa neprijatnim pitanjem, Andi pokazuje da već sluti ono što će doći nakon buđenja.

transponovati na simbolički plan i predočiti ih u obliku metaforičnih aluzija. Tako, već na prvim stranicama, u opisu Andijevih šetnji sa majkom, lirski detalji nagoveštavaju skorašnji kraj idile detinjstva, tj. početak rata:

Međutim, dok smo stajali na mostu, majka je imala neko čudno osećanje o predstojećoj ofanzivi jeseni i, zaista, voda Dunava bila je promenjena, mutnozeleno, puna nekog sumnjivog taloga koji je samo svedočio o pljuskovima negde u Švarcvaldu. (14)

Očeva sudbina i pogrom se takođe daju u metaforičkim nagoveštajima. O ocu, na primer, saznajemo da je isključen iz društva, no istorijske uzroke narator ne navodi kako bi izbegao stilske disonance. Eduard, kaže se, sledi svoju zvezdu, koja postaje vodič i njegovoj porodici u selidbama¹⁵¹. Popularna romantičarska predstava i simbolika zvezde kao tradicionalnog obeležja boema, maštara, ekscentrika, ne gubi, međutim, vezu sa konkretnim okolnostima koji se tiču progona Jevreja u ratu, tj. obaveze nošenja Davidove zvezde, sa čim je čitalac upoznat (tačnije rečeno, sa čijim poznavanjem računa sam autor).

Drugi modalitet preobražaja i odrastanja mogao bi se okarakterisati kao metafizički: konkretizovan je motivom smrti, razrađenim u opisima Andijeve borbe sa svešću o svojoj prolaznosti.¹⁵² Ovaj narativni tok, koji otvara pomen ujakovog nestanka, razvija se u epizodama o borbi sa anđelom sna, i u motivu uspomena, pred kraj romana, koje najavljuju novu perspektivu pisanja u *Peščaniku*. On u isto vreme potkrepljuje digresiju o Andijevom melanholičnom temperamentu, koji „okamenjuje“ doživljaje i pretvara ih vrlo brzo u uspomenu:

Jer ja sam još od detinjstva imao neku bolesnu preosetljivost i moja je mašta brzo pretvarala sve u uspomenu, čak suviše brzo: katkada je bio dovoljan jedan dan, razmak od nekoliko sati, obična promena mesta, pa da jedan svakidašnji događaj, čiju lirsku vrednost nisam osećao sve dok sam živio s njim, postane odjednom ovenčan sjajnim ehom, kakvim se krunišu samo uspomene koje su dugo godina stajale u snažnom fiksiru lirskog zaborava. (76-77)

Treći modalitet preobražaja Andijevog sveta i procesa njegovog odrastanja jeste lektira, tj. repertoar književnih okvira kroz koje se sagledavaju spoljašnji događaji i

¹⁵¹ V. Bašta, *pepeo*, str. 66, 126.

¹⁵² Tu pre svega mislimo na borbu sa anđelom sna, na uvide u nemogućnost transcendiranja svoje pozicije i sagledavanja svog života iz neke spoljašnje perspektive.

emocionalna stanja. Lirski, impresionistički dnevnik čitanja školske Biblije, koji beleži uloge sa kojima se Andi poistovećuje, proteže se na nekoliko poglavlja Kišovog romana. U njemu se već otvara prostor za motiv koji će razraditi u drugom delu romana, a to je očeva igra i praćenje njegovih preobražaja na pozornici:

Na dvadeset i sedmoj strani moja josifovska uloga već je odigrana, već je doživela punu svoju satisfakciju (...). Meni je pak dodeljena nova uloga u biblijskoj farsii, vrlo pasivna, ako hoćete sporedna, čak beznačajna uloga Mojsija, i ja doživljam svoju svakako najćudesniju metamorfozu, neko kvaziantropozofsko vraćanje unazad, u najranije detinjstvo, no naravno, i to nikad ne može izostati, postajem opet žrtva, najnevinija na svetu, žrtva nad žrtvama (kao moj otac): jedno od muške dece Izrailja bačenih u vodu Nila po naredbi okrutnog i svemoćnog kralja. (107-108)

Slike iz lektire projektuju se na događaje koji prate sudbinu Eduarda Sama. U nizanju očevih uloga i slikanju scenskih preobražaja Kiš ponovo poseže za dvostrukom perspektivom iz pripovetke „Igra“. Ovoga puta pozicije su izmenjene: otac igra na pozornici a sin čita njegove uloge. Međutim Andijevo tumačenje odstupa od spoljašnjeg, koje nije eksplicitno navedeno, ali koje je uključeno u receptivni horizont dela. Čitalac zna da očevo pretvaranje nije nikakva teatarska poza, već način da se pobegne od sveta koji ga je, kao pripadnika jednog naroda, osudio na smrt. Andi, s druge strane, ove okolnosti ne može racionalizovati: nesposoban, s obzirom na uzrast u kome ga je rat zatekao, da pronikne u pozadinu ove igre, on očevu tragediju doživljava i posmatra kao igru na pozornici.

Istorijski (čitaočev) i književnoscenski (Andijev) modalitet ostaju, uprkos ovoj razdvojenosti perspektiva, komplementarni: nemogućnost jasnog, racionalnog uvida u istorijske tokove Andi, može se reći, nadomešta svojim književnim iskustvom, na primer, mitopetskim matricama o žrtvovanju nedužnog, koje daje oblik njegovoj intuitivnoj spoznaji o ocu i onome što se dešava sa njim. Istorijskoj dimenziji koju oblikuje čitaočevo znanje, Andijeva mašta pridaje simboličko univerzalno značenje, pozamljeno iz lektire. Ono u čemu Andi odstupa od čitaočeve perspektive tiče se dakle pre motivacije očevih postupka i tendencije da se oni protumače u duhu scenske estetike. Očevi nastupi se pripisuju njegovom glumačkom daru, inteligenciji. Otac, čak i kada je izgnan i napušten,

ostaje glavni glumac na pozornici. Uloge mu mogu biti nametnute, ali ne i način na koji će ih improvizovati.

Andijeva heroizacija očevog lika ima jedno šire značenje i ne može se svesti na infantilnu želju da u liku roditelja sačuva predstavu i autoritet za koji će se trajno vezati. Mučeničko-proročka poza oca uopšte nema religioznu dimenziju; ona ne ukazuje na bilo kakvo moralno svojstvo. Takav scensko-estetski koncept herojstva je, pokazuje u svojoj studiji Lajonel Triling, deo antičkog nasleđa.

Danas naš govorni jezik čini da se ideja heroja manje-više poklapa sa jednim od moralnih svojstava za koja se prvobitno mislilo da su za nj suštinska: „heroj“ je naša reč za čoveka koji izvede jedan potvrđen čin neobične hrabrosti. Ali, u drevnom književnom poimanju heroja, hrabrost je samo jedan element, i mada je suštinski, nije po sebi određujući. On se praktično uzima za gotovo u čoveku koji je miljenik bogova, kao što se za heroja pretpostavljalo da jeste, i čak je obdaren izvesnim nasleđenim crtama božanskog. Ova milost, ili nasleđe božanskog ispoljava se u potpunosti. (...) Heroj je onaj ko izgleda kao heroj; heroj je glumac – on glumi vlastito uzvišeno osećanje sebe samog.

Ne razvijaju sve kulture ideju herojskog. (...) Govoreći o vrlini, rabini nikad ne pominju vrlinu hrabrosti, koju je Aristotel smatrao osnovnom za herojski karakter. Ravnodušnost rabina prema ideji hrabrosti utoliko je upadljivija što su znali da će mnogi od njih umreti za svoju veru. Ono što se posebno odnosi na našu stvar jeste da rabini, kao etička bića, *nikad ne vide sebe* – kao da je zapovest koja je zabranjivala građenje likova i rezanih slika obuhvatala i njihov način poimanja ličnog moralnog postojanja. Oni ne zamišljaju borbe, dileme, teške izbore, nikave ironije, sudbine, ništa *zanimljivo*; ne pomišljaju na moral kao dramu. (...) 'Igrati svoju ulogu' – ta govorna figura kojom se stoička filozofija toliko bavi – nehotice razotkriva lažni element konstrukcije.¹⁵³

Kako se trenutak očevog konačnog nestanka bliži, pretnja demistifikacije i kraja pozorišne iluzije je sve izvesnija: Andi naslućuje da će čin izlaska sa pozornice biti obeležen očevim ulaskom u obličje koje mu je namenio spoljni svet. Ipak dešava se obrnuto. Otac upravo zato što je nestao, može da bude svako. Posmrtno ahasfersko lutanje, umnožava njegove metamorfoze, otvara mogućnosti ulaska novih likova na scenu:

No on je jednako terao svoj prkos prema svetlu, 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. (172)

¹⁵³ Lajonel Triling, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd, Nolit, 1990, preveo sa engleskog Branko Vučićević, str. 116-117.

Kiš može da završi svoj roman, ali ne i priču o ocu, iako je njegov narator nekoliko starnica ranije najavio taj trenutak. Ahasferska lutanja oca se mogu prekinuti samo ako se pitanje sadržaja pretpostavi istraživanju načina da se izvesnost smrti, tj. njegovog nestanka prenese u svet priče, da se drama očevog nestanka preobrazi u dramu ispisivanja koja će taj događaj ozvaničiti. Ovaj obrt je bio prvi korak u napuštanju teme detinjstva i odrastanja *Ranih jada* i *Bašte, pepela* i okretanju temi smrti, kojoj će Kiš i nakon *Peščanika* ostati veran.

U *Peščaniku* se ukrštanje različitih perspektiva, iz kojih se sagledavao proces izmena slika, preobražaja likova i uloga, interiorizuje: ono što je u slikama „Igre“ i *Bašte, pepela*, bio intersubjektivni događaj sada se u „Beleškama jednog ludaka“, predočava kao šizofrenični raskol glavnog junaka. E.S. govori o svojoj podvojenosti, o želji da u isti mah bude posmatrani i posmatrač, da posmatra sebe iz perspektive smrti. Dijahronijska dimenzija koja se, uprkos asocijativno-lirskoj naraciji, pomaljalo u tekstu i koja je iz drugog plana ocrtavala sled očevih igara i uloga sa kojima ga je Andi poistovećivao, sada je zamenjena jednim kružnim kretanjem. Vremenska dimenzija se prevodi u prostorne odnose blizine i daljine, velikog i malog, neba i zemlje. Tako u zapisu koji otvara prvi ciklus „Beležaka“ čitamo:

TEŠKO JE PODIĆI svoju nesreću u visinu. Biti posmatrač i posmatran istovremeno. Onaj koji je gore i onaj koji je dole. Onaj dole to je mrlja, senka ... Posmatrati svoje biće iz aspekta večnosti (čitaj: iz aspekta smrti). Vinuti se u visine! Svet iz ptičje perspektive.

Ideja za moju letelicu stara je koliko i čovečanstvo. Ona je samo nastavak Ikarove zamisli. Jer i moj planer je nastao posmatranjem leta ptica. Za njega, dakle, nije potrebna čak ni snaga jednog veslača. Ni ja sâm nisam sportaš. Niti čovek izuzetne snage: moji bicepsi deluju gotovo ženstveno. Možete li da zamislite scenu: obučen svečano, s leptir-mašnom na bobice, stavljam ruke u kaiševe i polećem poput goluba, strmoglavivši se sa desetog sprata kao kamen, da bih se zatim, jednim jednim pokretom krila izvukao iz lupinga i poleteo u visokom luku iznad gomile. Puštam se na volju vazдушnim strujama i ateriram na livadu kraj svog rodnog sela. („*Natio borgo selvaggio*“; divlja rodna selendra!) Zatim svijam svoja krila u aktentašnu i stupam u svoje selo sasvim neprimećen, anonimno ako hoćete.

Gledano iz vaše perspektive, čak i da ste na terasi nebodera, uskoro vam ličim na lastavicu, zatim na šišmiša, zatim na leptira (ili leptir-mašnu), zatim na zunzaru, zatim na pčelu, zatim na muvu i, najzad, na muvlji ispljuvak. Nestao sam iz vašeg vidokruga, nestao sasvim. Vinuo sam se u nebo, draga moja gospodo. Da, u nebo čiste apstrakcije. (29)

Ikarovski san gubi u E.S.-ovoj viziji svoj futurističko-revolucionarni naboj i pretvara se u gilgamešovsku potragu za tajnom smrti. U pomeranju slika, od celine ka dela, od nepreglednih prostranstava do uskog prostora rodnog sela (sa aluzijom na Leopardija), od onoga gore ka onome dole, od onog koji posmatra do onog koji je posmatran, nema proticanja vremena. Unutrašnja dinamika, tempo menjanja slika i njihovih transformacija, doprinose još više utisku statičnog sveta, kao u međugledajućim opisima u „Slikama s putovanja“: prizori se reflektuju svojim delovima, ono što je izgledalo kao stvarnost pokazuje se kao san, kao deo zapisa, priče, reprodukcije, i obrnuto.¹⁵⁴ Detalj ilustracije sa tapeta koji se ponavlja uvodi stvaran prizor žene koja silazi sa saonica¹⁵⁵, natpis marke guma iz prizora sa putovanja ulazi u časopis koji lista E.S.,¹⁵⁶ razglednica ponavlja sliku ambijenta u kome se nalazi, itd.¹⁵⁷ Bolna spoznaja o smrtnosti, koja je u *Bašti* otvorila prostor samosvesti i samosaznavanja, u *Peščaniku* je progovorila kroz samu formu u nizanju transformativnih slika i inventarisanja postupaka oblikovanja koji sebe neprestano isprobavaju i komentrišu. Igra koja zabavlja, koja razigrava našu imaginaciju, i u isto vreme ostavlja utisak mučnog i bezizlaznog: kontrastni spoj koji *Peščanik* čini jedinstvenim romanom u književnosti druge polovine XX veka.

VII.1.2. Stvarnost ideološkog pozorja i koncept zadatih likova-uloga u *Grobnici za Borisa Davidoviča*

Umetnički stav i karakter prustovskog osvajanja iščezlog vremena u porodičnom ciklusu, u *Grobnici za Borisa Davidoviča*, uprkos njenom kontinuitetu sa dokumentarističkom poetikom prethodnih dela, u potpunosti se gubi. Estetika, kao deo procesa falsifikovanja, prevare, brisanja iz istorije, montiranih procesa i fabrikovanja

¹⁵⁴ Više o ovome u članku Marijane D. Birnbaum: „Danilo Kiš čarobnjak ogledala i druge veštine u *Peščaniku*“, *Gradac*, 13-14, 1987, prevela Gordana Stojković, str. 56-62.

¹⁵⁵ str. 20.

¹⁵⁶ str. 28.

¹⁵⁷ str. 27.

biografija bivših revolucionara, koji se kao u žrtvenom obredu pretvaraju u izdajnike, jeste deo priče, i kao takva postaje predmet kritike.

Ni uloge koje preuzimaju likovi više ne mogu biti tako raznovrsne kao u prethodnim tekstovima: svet *Grobnice* je svet bivših heroja koji moraju istinu svoje borbe žrtvovati laži održavanja poretka kome su potrebni izdajnici, odnosno priče o njima. Mikša, junak prve pripovetke, u zanosu vere potpisuje priznanje da je bio agent gestapoa i pri tom daje imena 12 saučesnika.¹⁵⁸ Novski mora, po scenariju Fedjukina, odigrati ulogu Jude koji izdaje ideale revolucije za 30 srebrnika. Psihološka motivacija i bilo kakav oblik pokazivanja karakterne transformacije postaje izlišan. U ovakvom svetu postoje samo jednodimenzionalni likovi-ideje, koji ostaju i moraju biti verni svojoj ideji-ulozi.¹⁵⁹

Koliko je ideološki teatar romaneskne stvarnosti *Grobnice za Borisa Davidoviča*, monolitan i uniformisan pokazuje i izgled njegovog donjeg sveta, njegove zatvorske pozornice iz priče „Magijsko kruženje karata“. Kišova varijanta toposa utopijske literature, slike izvrnutog sveta, samo spolja podseća na saturnalijska ukidanja hijerarhije i karnevalska lakrdijaška ustoličenja: ministri i sudije, sadašnji *politički*, postali su, objašnjava nam narator, sluge nekadašnjim kriminalcima. Međutim, za razliku od klasičnih varijanti izokrenutih svetova i prakse koja ih je određivala, promene koje nam je naveo narator ne remete logiku gornjeg sveta niti nude ikakvu mogućnosti za njegovo svrgavanje. Svet u kojem se sreću Taube i Koršunidze nije subverzivni, izokrenuti svet utopijske literature u kome se naziru neostvarene mogućnosti aktuelnog sveta; u njemu nema ni traga karnevalske afirmacije života koja poništava hijerarhijske međe i ruga se svakoj ideološkoj pretenziji na večno i apsolutno.¹⁶⁰ Svet u kome su se našli junaci ove priče samo je

¹⁵⁸ Intertekstualni echo izabranog broja jasno je, uspostavlja vezu sa Novim zavetom i naglašava izopačenost sveta u kome, tačnije za koga se Mikša i njegovi izabranici žrtvuju.

¹⁵⁹ „Iako se insistira na njihovim biografijama, u psihološkom i personalističkom smislu, u *Grobnici za Borisa Davidoviča* razvijenih karaktera nema, već je stvoren jednodimenzionalni lik-ideja, veran ulozi, bez unutrašnjih lomova, dilema, karakternih transformacija, lišen inicijative, „zadat“ i „pasivan“ iako nikada ne stoji na jednom mestu. Svako ispadanje iz uloge (...) zahteva naknadno vraćanje.“, Dragan Bošković, nav. delo, str. 199-200

¹⁶⁰ Motiv izvrnutog sveta i lakrdijaških ustoličenja Kiš će upotrebiti i u pripoveci „Posmrtno počasti“ u *Enciklopediji mrtvih*. Izvorna, subverzivna značenjska podloga iz karnevalske tradicije ovde je, za razliku od „Magijskog kruženja karata“, sačuvana: raskošna sahrana prostitutke Marijete izraz je revolucionarnog prkosa i borbe protiv društvene nejednakosti.

zatvorska imitacija jednog poretka u kome su smrt, izgnanstvo i prisilna uloga žrtve pravilo.

Poseban značaj u razvijanju ove slike i naznačavanju njene veze sa motivima negativne utopije, ima poglavlje „Traktat o hazardnim igrama“. Nasumično biranje žrtve, odsustvo bilo kakve logike u izboru budućeg izdajnika koji će u interesu revolucije morati da odigra nametnutu ulogu na sudu, ima svoju analogiju u hazardnim igrama, tačnije u zatvorskom tarotu kome narator posvećuje čitavo poglavlje:

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 istovremenog platonovskog i paklenog *imitatio*, oponašale veliki princip hazarda: bande zločinaca sa laskavim i privilegovanim imenom socijalno bliskih kockale su se za beskrajnih polarnih noći u sve u što se kockati može: u novac, u kapu-ušaru, u čizme, u porciju supe, u komad hleba, u kocku šećera, u smrznuti krompir, u parče tetovirane kože (svoje ili tuđe), u silovanje, u bodež, u mahorku, u život. (str. 68)

Otklon od klasične utopijske literature i etnografskog istraživanja koje u prikazu neobičnog nalazi podsticaj za objašnjenje bliskog i svakodnevnog, narator postiže oksimoronskim spojem *pakao ledenog ostrvlja*. Naglašavanjem epiteta ledeni, narator naglašava kontrast u odnosu na tipske predstave o idealnom svetu koji je u klasičnoj utopijskoj literaturi uglavnom bio smešten u tropskim oblastima.¹⁶¹

¹⁶¹ Pripremu čitaoca za ovu antropološki intoniranu digresiju predstavljaju detalji navedeni u prethodnom poglavlju, „Tupa sekira“. Govoreći o Taubeu i njegovom lekarskom pozivu, koji mu je doneo određene povlastice u logoru, mada ga je kasnije koštao života, narator nam kaže: „ (...) 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 opasnu i jeretičku misao koja bi iz ovog primera mogla da se izvede: da bolest i njena senka, smrt, jesu, pogotovo u očima tirana, samo vidovi ispoljavanja natprirodnog, a *vrača* svojevrсни čarobnjaci: logična konsekvenca jednog pogleda na svet.“ (str. 66-67) Antropološki detalji i stil etnografskog istraživanja obreda i tumačenje simbolike posebno će se istaći u poglavlju „Čotrik“. Karte kojima se služe zatvorenici i rituali igre sa njima ističu hijerarhiju sveta, koja se međutim u skladu sa tom lutrijom može uvek promeniti (kao što se i u gornjem svetu, iz koga su protagonisti ovih igara izgnani, lako može preći iz uloge heroja u ulogu izdajnika revolucije). U njihovoj ikonografiji pojavljuju se mnogi antički, zodijski, tarot simboli, koji teoretski imaju metafizička značenja, ali u samoj praksi su služili ciljevima nasilja i ubijanja.

Spoj motiva izokrenutog sveta i motiva sveta kao pozorišta potvrđuje i Kišov izbor zanimanja zločinca Koršunidzea (nekadašnji glumac iz kultur brigade), i podatak o sovjetskom teatru koji nam daje u poglavlju „Makarenkova kopilad“. Sa priče o zatvorenicima i scenom kartanja, kada se odlučuje ne samo ko će biti novi pahan, već i ko će od potčinjenih stradati, sa bizarne karikature odnosa gornjeg, olimpskog sveta bogova, i donjeg sveta koji ishod kartaške igre bogova prihvata kao fatum, narator prelazi u digresiju o „književnoj“ lakovernoj publici. Prikazani zatvorski ološ, koji ne ostavlja nikakve iluzije o duševnosti, dobroti, dobija drugačiji izgled napolju: u skladu sa kulturološkim stereotipima, karakterističnim za opštepupularnu recepciju sovjetske revolucionarne literature (pre svega Majakovskog), pripadnik ovog sveta preobražava se, kao u novozavetnom mitu o iskupljenju grešnika, u pitomo jagnje:

Tako se, eto, pomalja iz plavičastog polumraka slika tih zločinaca, Makarenkove kopiladi, koji se pod mitskim imenom *socijalno bliskih* prikazuju, evo već nekih pedeset godina, po pozorištima evropskih metropola sa proleterskom kapom mangupski nakrivljenom na čelo i sa crvenim karanfilom među zubima, ološi koji će u baletu *Dama i huligan* izvesti svoju čuvenu piruetu preobraženja razbojnika u trubadura i ovcu koja pitomo pije vodu iz dlana. (str. 72)

Motive izokrenutog sveta, stvarnosti teksta kao pozorišnog scenarija, nalazimo i u priči „Mehanički lavovi“. Kompromitovanje klasične iluzionističke estetike, kao metoda koji je totalitarizam umeo kreativnije da iskoristi od najmaštovitijih pisaca, zadire i u domen čitaočevog doživljaja pripovedačkog sveta, tj. toka priče koja se razvija. Gi Skarpeta, koji je u svojoj analizi neobaroknih aspekata Kišovog proznog stvaralaštva, najviše pažnje poklonio ovom delu, objašnjava na koji način se u čitaočevom doživljaju fikcionog sveta *Grobnice* projektuju neki od mehanizama autorove iluzionističke igre sa stvarnim i apokrifnim dokumentima, s jedne, i određeni motivi unutar same priče koji te iste mehanizme tematizuju, tj. prevode na epski plan, s druge strane. Čitalac – primer je uzet iz scene bogoslužjenja u kijevskoj crkvi iz „Mehaničkih lavova“ – uživa u tekstu ne samo zbog uspeha autorovih trikova (oni su uslov njegovog čitanja, tj. zainteresovanosti za celu knjigu), već i zbog uspeha predstave koju je, recimo, Čeljustnikov priredio Eriou (ovaj *ispričani* trik i, uopšte, čitav svet ideoloških simulakrura sada se posmatraju sa bezbedne, kritičke distance). Upravo takva veza između mehanizama prevare prikazanih u priči, s

jedne strane, i autorove iluzionističke poetike, tj. baratanja dokumentima, s druge, kompromituje i sam čin čitanja, ukazuje na svojevrsnu pocepanost čitaoca između radosti zbog uspeha tih podvala i nelagodnosti što je samo njegovo praćenje priče uslovljeno prevarom:

Takve priče su uznemirujuće, gotovo vrtoglave: one kod čitaoca istovremeno pokreću racionalne i intelektualne mehanizme (uočiti „naličje dekora“, otkriti zatrpanu i skrivenu istinu) i jednu vrstu otkrića njegovog položaja kao čitaoca (pošto nema čitanja u kojem čitalac takođe nije naveden da učestvuje u iluziji, da veruje u ono što mu se priča, da znake vidi kao realnost – ukratko da pristaje da bude uveden u klopku).

(...) Otud obrt koji se nameće: ono što je ovde barokno (u smislu razvijene igre iluzijom) nije pisanje, već situacije (istorijski potvrđene). Paradoks je u sledećem: istorija je rezultat privida, a pisanje je rezultat istine.

Sledeća faza je da zbog svega toga ne možemo da ne budemo uznemireni: ako ne varamo sebe, podeljeni smo između zadovoljstva što nismo nasamareni i izvesnog divljenja, uprkos svemu, za uspeh tih mistifikacija ili podvala (tih dobro pripremljenih varki). Ukratko, mi smo pocepiani: kao da bismo u isto vreme mogli biti upozoreni na postupak izvođenja varke i žrtve njenog utiska. Ta pocepanost je, još jednom, ista ona koja nam se dešava pri čitanju koje, kad je tako izloženo, deli naše nesvesno „izjednačavanje“: možemo da se prepoznamo i kao *žrtve klopke* i kao oni *koji su je pripremili*.¹⁶²

Kišova iluzionistička poetika na taj način sugerise jedno kompleksno (anti)estetičko stanovište da se opsenarskom svetu ideoloških laži ne vredi suprotstavljati sa neke neutralne čiste umetničke pozicije. Literatura, baš suprotno, mora okrenuti laž protiv laži,¹⁶³ mora prikazati, kroz igru dokumenta i imaginacije, kompromitujuću vezu umetničke i ideološke manipulacije, splet moći Iluzije i iluzije Moći.¹⁶⁴

U *Grobnici* je na izvestan način sačuvan i preoblikovan Kišov poetički motiv iz *Peščanika*, motiv raskola između umetnosti kao područja primene openarske tehnike, na koju ukazuje Skarpeta, i njene komemoracijsko-humanističke dimenzije, koju naglašava napomena o kenotafima. U *Peščaniku* je ova tenzija dobila svoj intertekstualni izraz u

¹⁶² Gi Skarpeta, „Uvod u delo Danila Kiša“, *Povratak baroka*, Novi Sad, Svetovi, 2003, preveo Pavle Sekeruš, str. 280-281.

¹⁶³ isto, str. 293.

¹⁶⁴ Svetislav Jovanov, nav. članak, str. 322.

Ono što, treba napomenuti, sprečava radikalizaciju ovog stanovišta – u smislu teze da se sve, prosto, svodi na privid – jeste to što se kod Kiša u fizičko postojanje teksta i u njegovu referencijalnu istinu za koju jemči pripovedač ne može, niti sme sumnjati. Kišova iluzionistička poetika neodvojiva je od rekonstruktivističkog koncepta pripovedačkog govora i po-etičkog naloga literature za prevođenjem mrtvog jezika dokumenta u prozu života.

sukobu između parodijskih transformacija svih oblika pisanja i znanja, s jedne strane, i zavetne paradigme koja osmišljava odnos između oca i sina, prošlog i sadašnjeg, istorije i književnosti.

U narednoj zbirci, *Enciklopedija mrtvih* ovi polovi se razdvajaju i sadržinski konkretizuju, prevode na plan epskog sadržaja u dva nezavisna teksta. Zavetno-nekrološka paradigma ugrađuje se u pripovetku „Enciklopedija mrtvih“, a ideološko opsenarstvo i njegova kritika u „Knjigu kraljeva i budala“. U prvom slučaju imamo zamisao pisanja knjige kao borbe protiv metafizičke nepravde smrti, a u drugoj ideju o rađanju i putovanju jedne knjige koja širi ideologiju zla i opravdava zločine koji će se činiti u njeno ime.

VII.2. Tema i metafora preobražaja u Levijevom delu

VII.2.1 Metafora preobražaja u opisivanju i objašnjavanju logorskog izokrenutog sveta

U Levijevom oblikovanju slike logora i opisu doživljaja svog zatočeništva, veliki značaj dobijaju, pored danteovske matrice silaska u donji svet, o kojoj je bilo reči, i topus putovanja i metafora preobražaja. Prvopomenuti prikazivački obrazac, prisutan u velikoj meri u fikcionalnim pričama, Levi je iskoristio i u ostalim „poglavljima“ svog ratnog opusa: u *Primirju* će se u prvom planu naći odisejevski motiv povratka, a u romanu *Kad, ako ne sad?* biblijski motiv puta u obećanu zemlju. Izbor popularne sadržinske jedinice i odgovarajućeg prikazivačkog obrasca, inače prilično zastupljenog u literaturi koja je izvršila uticaj na torinskog pisca, o čemu i svedoči izbor tekstova u *Potrazi za korenima*, imao je između ostalog i konkretan kompozicioni učinak, odnosno ulogu.¹⁶⁵ Levijevom

¹⁶⁵ Među tekstovima koje je uvrstio u svoju antologiju nalaze se odlomci iz *Odiseje* (II, 1381-2), *Guliverovih putovanja* (1408-13), *Miliona Marka Pola* (146164), Konradove pripovetke „Mladost“, (1414-22), Egziperijevog romana *Zemlja ljudi* (1455-60) i Melvilovog *Mobi Dika* (1452-54).

stilu, njegovoj umešnosti u konstituisanju manjih narativnih, refleksivnih, hroničarskih i dijaloških sekvenci, bez sumnje je pogodio žanrovski obrazac priče o avanturama koji „toleriše“ razbijanje celine u relativno nezavisne epizode i fragmente.

Leviijevo svedočanstvo o nacističkom *mundus inversus*-u, trebalo je, u skladu sa naslovom i uvodnom beleškom, da ocrta jedan istraživački prostor i ponudi materijal za studije o čovekovoj prirodi i nekim aspektima njegove psihologije.¹⁶⁶ U taj antropološki program uklapala se, u svojstvu okvirne slike, i predloga za razmišljanje o fenomenu Lagera, metafora preobražaja koju autor eksplicitno koristi na nekoliko mesta, u različitim leksičkim oblicima (*metamorfosi, trasformazione, trasfigurazione, mutazione*). Nalazimo je, recimo, već u opisu prvog susreta sa zatočenicima i utisku koji je on ostavio kod novopridošlih, nakon višednevnog putovanja iz Fosolija. Stari zatvorenici koračaju u povorci i po uhodanoj proceduri dočekuju novajlije:

Zgledali smo se bez reči. Sve je bilo neshvatljivo i bezumno, ali jedno smo razumeli. To je bila metamorfoza koja nas je čekala. Sutra ćemo i mi postati takvi. (16)

Na ovaj prizor narator će se vratiti kada prođe ceremoniju ulaska i shvati da je, zajedno sa svojim saputnicima, ušao u svet u kome će svaki trag individualnosti čoveka i predistorije donete iz civilizacije biti izbrisani.¹⁶⁷ Svest novopridošlog da će se uskoro pretvoriti u ona stvorenja koja su njega i njegove saputnike dočekala na stanici, po iskrcavanju iz voza, vrlo brzo se objektivizuje, postaje predmet razmišljanja:

¹⁶⁶ Prvobitni, radni naslov Leviijeveg romana glasio je *Potonuli i spaseni (I sommersi e i salvati)*. Na nagovor urednika Franka Antoniçelija, Levi je odustao od ove danteovske sintagme, zadržavši je, doduše, unutar romana (deveto poglavlje nosi ovaj naslov), i odlučio se za predloženo retoričko pitanje *Se questo è un uomo* (prevedeno kod nas kao *Zar je to čovek*). Antoniçelijeva namera, bez sumnje, bila je da se istakne antropološki karakter Leviijeveg svedočanstva. Naslovno retoričko pitanje jeste sažetak autorovog šireg pitanja, jednog ako se tako može reći, predloga za razmišljanje upućenog čitaocu, koje provejava iz stihova u epigrafu knjige. To pitanje glasi: šta ostaje od čoveka kome se oduzme sve, od čoveka izloženog najgorem poniženju i ropskom, besmislenom radu u svetu u kome se sve tekovine civilizacije brišu i svode na primarne, biološke funkcije?

¹⁶⁷ U razgovoru sa starim logorašem Štajnlaufom (33-34), koji uprkos svemu veruje u snagu čovekove volje da se odupre degradaciji čoveka, pominje se opet ova reč, dok se u poglavlju „Poslednji“ gde narator, razočaran pasivnošću i bespomoćnošću svih zatvorenika koji posmatraju pogubljenje svog druga koji je jedini imao hrabrosti da se pobuni, upotrebljava blaži izraz, ali sa istim značenjem. Nemci su, konstatuje u tom trenutku narator, uspeli u svom naumu, i od svojih zatvorenika stvorili bespomoćna i pasivna stvorenja, nesposobna za bilo koji vid otpora (130).

Evo nas pretvorenih u sablasti koje smo sinoć nazreli.

Tada smo primetili da u našem jeziku ne postoje reči kojima bi se izrazila ova uvreda, ovo razaranje čoveka. Za tren oka, gotovo proročanskom intuicijom, pred nama se otkrila stvarnost: stigli smo do dna. Niže od toga ne može se pasti: ne postoji jadnije ljudsko stanje, ne može se ni zamisliti. Ništa više nije naše: oduzeli su nam odeću, obuću, čak i kosu; ako progovorimo, neće nas slušati, ako bi nas i čuli ne bi nas razumeli. Oduzeće nam i ime: a ako budemo hteli da ga sačuvamo, moraćemo u sebi da nađemo snage za to, da učinimo sve da iza tog imena ostane makar nešto od nas, od nas kakvi smo nekad bili.

Znamo da će biti teško razumeti ovako nešto, i dobro je što je tako. Ali nek se svako zamisli koliko je vrednosti, koliko značenja skriveno čak i u onim našim najsitnijim svakodnevnim navikama, u sto naših predmeta koje čak i najbedniji prosjak poseduje: maramica, neko staro pismo, fotografija drage osobe. Te stvari su deo nas, gotovo kao delovi našeg tela; i u našem svetu, nezamislivo je da ostanemo bez njih, jer bismo odmah našli druge da zamene one stare, druge predmete koji su naši, pošto čuvaju i prizivaju naše uspomene.

Zamislite sada čoveka kome, zajedno sa voljenim osobama, bivaju oduzeti njegova kuća, njegove navike, odeća, u krajnju ruku sve, doslovno sve ono što ima: biće prazan čovek, sveden na patnju i nuždu, zaboraviće na dostojanstvo i razboritost, jer lako se dešava, onome ko je izgubio sve, da izgubi sebe; biće dakle takav da će mirne duše bilo ko moći da odlučuje o njegovom životu ili smrti bez i trunke ljudskog saosećanja; u najboljem slučaju, na osnovu prostog suda o njegovoj upotrebljivosti. Tada će se razumeti dvostruko značenje iskaza „Logor za masovno uništavanje“ i biće jasno šta želimo da izrazimo kada kažemo: ležati na dnu. (21)

Istu metaforu (*trasformazione*) Levi zadržava i u *Potonulima i spasenima* kada pokušava da odgovori na pitanje da li su rituali ponižavanja zarobljenika u logorima, bili unapred planirani:

Ne verujem da je ovo preobraženje ikada bilo jasno smišljeno ili iskazano ni na jednom nivou nacističke hijerarhije, ni u jednom dokumentu, ni na jednom „radnom sastanku“. To je bila logična posledica sistema: jedan nečovečni režim raznosi i širi svoju nečovečnost u svim pravcima, pa i nadole, čak posebno nadole; osim otpornih i izuzetnih naravi, izopačuje i svoje žrtve i svoje protivnike. (105)

Učinak poniženja i degradacije čoveka mogao se opisati ovom metaforom, za razliku od smrti koja je za ovu figuru bila prijemčiva samo u svetu iz koga je prispeo zatvorenik. Zamisao smrti kao preobražaja (*trasfigurazione*, II, 1107) bila je u kulturnoj, književnoj tradiciji, tvrdi Levi, jedna apotropejska formula, koja je u izokrenutom svetu logora izgubila svaki smisao:

Kod nas, u Italiji, smrt je drugi pojam u paru „ljubav i smrt“; to je plemenito preobraženje Laure, Ermengarde i Klorinde; to je žrtvovanje vojnika u bici (...). U Aušvicu je (uostalom i danas, u bilo kojoj bolnici) ovaj nepregledan arhiv odbrambenih i apotropejskih formula bio kratkog veka: *Smrt u Aušvicu* bila je jeftina, birokratska i svakidašnja. Nije se tumačila, nije bila „plaćem utažena“.

Pred smrću, pred navikom na smrt, granica između kulture i nekulture je iščezavala. Ameri potvrđuje da više nismo razmišljali *da li* ćemo umreti, što je bilo očekivano, već pre *kako* ćemo umreti. (139)

Ista metafora se pojavljuje, ponovo u negativnom obliku, u vezi sa jednom drugom pojavom, tačnije sa stavom koji je za Levija ostao neprihvatljiv. U eseju „Intelektualac u Aušvicu“ slika koja je opisivala proces u kome ljudsko biće gubi svoju individualnost i biva svedeno na biološko postojanje, sada se dovodi u vezu sa izrazom koji opisuje prihvatanje jednog pogrešnog stanovišta. Levi kaže da čak ni u logoru nije podlegao iskušenju stava: uvek je bilo tako, ljudskih žrtava i masovnih stradanja bilo je u svim periodima istorije, prema tome zlo Hitlerove Nemačke nije ništa novo. Od ove metamorfoze (*metamorfosi*, II, 1105), tj. prihvatanja stava koji bi na jedan indirektan način negirao jedinstvenost holokausta, autora je sačuvalo upravo nepoznavanje istorije:

Ova predaja pred suštinskim užasom prošlosti mogla je da dovede obrazovanog čoveka do intelektualne abdikacije, dajući mu istovremeno odbrambeno oružje njegovog neukog druga: „Tako je uvek bilo, tako će uvek biti“. Možda me je nepoznavanje istorije zaštitilo od tog preobražaja (...) (136)

Sadržinsku funkciju metafore preobražaja u Levijevom prvom romanu dopunjuje, uz topos puta i mitopoetsku matricu silaska u donji svet, i njena kompoziciona uloga. Granična poglavlja govore o spoljašnjem svetu, u kome je proces preobraženja samo nagovešten (prvo), odnosno ukinut (poslednje). Prvo poglavlje, koje govori o putovanju, tj. napuštanju ovog sveta, naznačava proces degradacije ljudskog bića (Levi samo par rečenica posvećuje svom hapšenju, dok prikaz puta, uključujući i opis iščekivanja i priprema u logoru Fosoli, zauzima više od deset stranica); a poslednje poglavlje govori o iščekivanju oslobodilaca, i prvim znacima povratka u ljudska obličja: jedan od zatvorenika – ovaj detalj i njegovo simboličko značenje se posebno ističu – predlaže da se drugovima koji su doneli peć u baraku dâ hrana:

Samo dan ranije sličan događaj bio bi nezamisliv. Zakon Lagera kaže: „jedi svoj hleb, a ako možeš, i hleb svog suseda“, i nije ostavljao mesta za zahvalnost. Ovo je značilo da je Lager stvarno mrtav. Bio je to prvi ljudski gest koji se dogodio među nama. Mislim da bi se taj trenutak mogao

označiti kao početak procesa kojim smo mi, koji nismo mrtvi, od Häftlinge polako ponovo postajali ljudi. (139)

Zatvorenoj, prstenastoj kompoziciji Levijevog romana suprotstavljen je, međutim, specifičan izbor i raspored različitih žanrovskih okvira i načina pripovedanja. U većem delu romana, primetno je, refleksije i esejistička promišljanja smenjuju se sa beleženjem događaja, što podrazumeva vremensku udaljenost naratora od događaja koje opisuje; ovaj uslov omogućava ako ne svest o smislu i uzrocima, a ono barem svest o okončanju svega onoga što je svedok video, čuo, preživeo. Ovakvom implicitnom pretpostavkom o mogućnosti zaokružene slike u koji narator može, ili će barem pokušati da smesti događaj o kome će pisati, Levijev roman se približava više autobiografskom nego dnevničkom štivu.

Ali, zašto, postavlja se pitanje, Levi završava svoje delo dnevničkom formom? Poslednje poglavlje, naslovljeno „Dnevnik poslednjih deset dana“, koje obuhvata peroid od povlačenja Nemaca iz logora do dolaska Crvene armije, sastoji se, za razliku od ostatka romana gde su se prikazi događaja često smenjivali sa refleksijama o njima, od zapisa obeleženih i poredanih po hronološkom redosledu. Masimo Lolini u svom članku „Trauma i književnost kod Prima Levija“ posebno naglašava ovaj autorov izbor i pokušava da pronađe njegovu vezu sa porukom, stavom koji roman pokušava da prenese čitaocu.¹⁶⁸ U delu teksta koji se u klasičnoj teoriji pripovedne književnosti obično podvodi pod kategoriju raspleta, autor, primećuje Lolini, svesno odstupa od uspostavljenog pripovedačko-žanrovskog obrasca i dotadašnju zatvorenu, tj. zaokruženu formu zamenjuje fragmentarnim, dnevničkim zapisima koji, stiče se utisak, ostavljaju delo i njegovu poruku, otvorenim. Italijanski kritičar naglašava da izbor dnevničke forme ne treba shvatiti kao autorovo umetanje zapisa koji su nastali u trenutku odigravanja događaja, ili bar nekoliko sati ili dana, nakon njih. I ovde se, upozorava Lolini, uočava jasna vremenska distanca autora u odnosu na događaje koje opisuje. Levi, drugim rečima ovde ne piše, tj. nije pisao nikakav dnevnik, već samo preuzima dnevničku formu kako bi naglasio diskontinuitet sa prethodnim delom romana, i posebno izdvojio proces vraćanja poniženog čoveka u

¹⁶⁸ Massimo Lolini: «Trauma e letteratura in Primo Levi», Peter Kuon (Ed), *Trauma et texte*, Volume IV of KZ, Memoria scripta. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, pp. 255-271

pređašnje obličje, koji, ispostaviće se, neće nikada biti okončan.¹⁶⁹ Izbor dnevničke forme je, paradoksalno, raskid sa istorijskim vremenom: iako datirani, dani u ovim zapisima deluju kao izvučeni iz toka istorije shvaćene kao nizanje događaja kojima se retroaktivno može pridati nekakav smisao. Autobiografsko pripovedanja se transformiše u dnevničko beleženje i postaje svedočanstvo jedne traume i sramote koja ostaje nerazrešena.

VII.2.2. Motiv preobražaja i topos izvnutog sveta u Levijevoj naučnofantastičnoj književnosti

Motiv transformacije živog i neživog sveta, postupci antropomorfizacije, tj. pridavanja ljudskih osobina životinjama, biljkama i predmetima (prepoznatljiva obeležja fantastične i naučnofantastične književnosti) zauzimaju važno mesto u Levijevim zbirkama *Prirodopisi* i *Greška u izvođenju*. Prilagođeni razradi tadašnjih aktuelnih problema ekoloških promena, genetskih mutacija, hladnoratnovskog straha od nuklearne katastrofe, pitanjima otuđujućeg učinka razvoja tehnike i pojave tzv. virtuelne stvarnosti, i potkrepljeni autorovom bogatom erudicijom i uvidima u naučna otkrića, motivi preobražaja poslužili su Leviju kao sredstvo oblikovanja antiutopijske slike sveta. Mutacije i biološki eksperimenti, faustovska želja za osvajanjem novih prostora moći, s jedne strane, i konformistička odanost tehničkim pomagalima koji kvantifikuju ljudske emocionalne i duhovne kvalitete, s druge, imaju u ovim tekstovima uvek regresivan ishod.

U pripovesti „Leptirica anđeo“¹⁷⁰ Levi koristi motiv metamorfoze u naučnom značenju i pridružuje mu, u maniru pripovedaka crnog romantizma i SF literature H. Dž. Velsa, antropološku dimenziju: protagonisti priče pokušavaju, po završetku Drugog svetskog rata, da rekonstruišu na osnovu fizičkih tragova, iskaza svedoka i svog naučnog

¹⁶⁹ Događaj, kao što je oslobođenje preostalih logoraša, ne može, drugim rečima, biti završetak priče koju želi da ispriča autor.

¹⁷⁰ «Angelica farfalla», I, 434-441

znanja, tok istraživanja jednog nemačkog evolucionističkog biologa. Povod za njegova istraživanja bilo je otkriće neotenijske pojave ostajanja organizma asekseloksa u larvalnom stadijumu, a cilj njegova primena (ubrizgavanjem ekstrakta tiroidne žlezde) na samog čoveka: eksperimentima se pokušalo pokazati može li se određenim režimom života, kojim bi upravljala biopolitika, od čoveka napraviti drugačije biće. Čovekove pretenzije da prevaziđe svoju prirodu i ograničenja, paradoksalno, vođene su idejom regresije; biološki superiorno biće trebalo bi da bude rezultat zaustavljenih evolutivnih procesa koji su vodili današnjem *homo sapiens*-u, i njegovim „ograničenim“ moćima.

Vezu između Levijevog antropološkog teksta, u kome se filozofski mit o *Übermensch*-u prevodi u milje biohemijske i biopolitičke problematike, s jedne strane, i logorskog opusa, s druge, svakako da nije teško pronaći. Ostaje ipak utisak da je vremenski okvir radnje, tj. istorijski kontekst poslužio autoru ne toliko da kaže nešto o morbidnim eksperimentima koji su na čoveku sprovodili Hitlerovi lekari, već da dodatno diskvalifikuje neke od pretenzija nauke i moguće katastrofalne posledice njenih ambicija.

U većini pripovedaka *Prirodopisa* i *Greške u izvodenju* predmet prikazivanja su tehnološke inovacije i pojave koje su u posleratnom periodu bile nagoveštene, a u današnjim svetu su deo svakodnevice, poput interneta i virtuelne stvarnosti. I u ovim tekstovima pripovedačka i idejna rešenja antiutopijske literature i želja da se *novum* prikaže kao sopstvena karikatura, da se pokaže put od *homo fabber*-a do *homo demens*-a istaknuti su u prvi plan: u priči „U najboljoj nameri“¹⁷¹ govori se o telefonskoj mreži koja preuzima kontrolu nad komunikacijom svojih korisnika; u priči „Mera lepote“¹⁷² u središtu zbivanja je „kalometar“ koji bi trebalo da izmeri lepotu po objektivnim kriterijumima, što se u praksi pokazuje kao nemoguće (od aparata koji bi trebalo da očita prave vrednosti pretvara se u uređaj koji se podešava po zahtevima trenutnog ukusa, i u spravu koja podilazi taštini svojih korisnika); u priči „Isplata penzije“¹⁷³ govori se o razarajućim efektima simulacije iskustva i virtuelne stvarnosti.

¹⁷¹ «A fin di bene», I, 636-646

¹⁷² «La misura della bellezza», I, 495-504

¹⁷³ «Trattamento di quiescenza», I 548-567

U drugoj grupi tekstova, na kojima ćemo se posebno zadržati, Levi isto tako koristi neke od motiva antiutopijske litarature, i na njihovom tragu i obrađuje motiv regresivne metamorfoze i topos izokrenutog sveta, ali značenjski učinak ovih tekstova nadilazi okvire proročanskog pisanja i opominjućih poruka u stilu: kuda ide ovaj svet! Od tog jednosmernog moralizatorskog alegorizma ga, i u ovom slučaju, štiti humoristički potencijal menipejske satire. U priči „*Cladonia rapida*“¹⁷⁴ koja govori o neobičnom lišaju koji napada automobile, pripovedač koristi masku autora novinskog članka koji vodi svoje čitaoce kroz granične pojave koje su, kako nas on uverava, već odavno deo naše svakidašnjice. On nas podseća na otkrića različitih polova automobila i njihove veze sa polovima korisnika (ovde se citiraju rezultati istraživanja raznih instituta i navode svedočanstva korisnika).¹⁷⁵

Postupkom očuđavanja (bizarnost koja je postala svakodnevna), i distanciranjem od problema o kome se govori, u prvi plan, umesto antiutopijske vizije saživota čoveka i mašine u kome se uloge i raspodela moći obrću, izbija problem čovekovog stava prema svetu i načina na koji ga prihvata: nije reč toliko o opasnom parazitu, već o fami koji se širi, o temi koju nameće poseban medijski obrazac. Apokaliptični tonovi i razrada poznatog motiva sukoba čoveka i mašine i preteće budućnosti mehanicističkog sveta ustupaju mesto narativnoj igri sa statističarsko-senzacionalističkom poetikom medija i industrijom ubijanja dokolice. Priču završava sledeća napomena:

Radi se, očito je, o temama koje oduševljavaju svet i koje su obnovile interes za aktuelna pitanja simbioze živog i neživog. One su usledila samo nekoliko dana nakon Belštajnovih izučavanja, njegovih dokaza i fotografija evidentnog prisustva nervnih vlakana na volanu Opel Kapitana; tema kojoj ćemo posvetiti više prostora, obećavamo, u narednom broju. (I, 446)

Postoji još nekoliko pripovedaka u kojima se tema prožimanja, simbioze živog i neživog, i motiv transformacije različitih modaliteta postojanja, razrađuje postupkom

¹⁷⁴ «*Cladonia rapida*», I, 442-446

¹⁷⁵ Treba napomenuti da je digresija o muškim i ženskim automobilima na jednom mestu motivisana gramatičkim, tj. morfološko-sintaksičkim odlikama italijanskog jezika, tj. upotrebe određenog člana koji determiniše rod imenice ispred koje stoji (npr. tip kola). U priči će tako gramatički rod, razlikovanje imenica po morfološkoj strukturi, generisati prirodni rod. Ovaj postupak u velikoj meri podseća na avangardističke eksperimente sa dečjim doživljajem jezika, gde se logički odnosi među pojmovima pretvaraju u stvarne događaje, pa junaci, na primer, bukvalno shvataju i doživljavaju metaforične i idiomske iskaze.

obrnute perspektive (neobično postaje svakodnevno, blisko postaje daleko, intelektualno postaje biofizičko) i govora iz druge ruke. U pripoveci „Čovekov prijatelj“,¹⁷⁶ prisustvujemo karikaturalnoj degradaciji čovekovih duhovnih kvaliteta i motiva iz književnosti na plan biofizičkih manifestacija, a u tekstu „Viđeno izdaleka“¹⁷⁷ slika bliskog, živog sveta se transformiše u opis nepoznatnog krajolika nedovoljno istražene planete, koji nam ostavlja anonimni selenitski izveštač.

Prvopomenuta pripovetka, napisana u formi osvrta na jednu fiktivnu naučnu monografiju, manipuliše sadržajima molekularne i evolucionističke biologije. Bernard Losurdo, naučnik čije istraživanje pripovedač sumira i predočava čitaocima, došao je navodno do jednog neobičnog otkrića na polju biohemije. Proučavajući strukturu ćelijskih nizova epitela pantljičare, najpoznatijeg predstavnika crevnih parazita (naziv pripovetke ironično ukazuje na odnos sa čovekom), Losurdo je uočio bliskosti između organizma domaćina i parazita. Dešifrovanje mozaika ćelijskih nizova epitela parazita, sprovedeno nakon uočavanja određenih zakonitosti u ponavljanju njihovog rasporeda, koji podseća na organizaciju rime u stihovima, odvešće Losurda do hipoteze o podudarnosti strukture ovog primitivnog organizma, s jedne, i najvažnijih književnih, filozofskih i religioznih motiva kulture njegovog domaćina, s druge strane.

Pošto nam je naveo neke od „iščitanih“ poruka koje ukazuju na vezu između značenja biohemijskog sastava parazita i kulture domaćina, gde prepoznamo neke od motiva iz ljubavne i melanholično-meditativne poezije, naučnik će otići korak dalje: odnos parazita i domaćina projektuje se na metafizičku ravan. Poruke koje je Losurdo iščitao iz najsloženih ćelijskih nizova primeraka koji su preživeli dejstvo medikamenata, tj. tretmana za izbacivanje iz organizma domaćina, sadrže motiv želje da se u činu slepe vere barijera između parazita i domaćina koji je transcendentno, nedokučivo biće za nepoželjnog parazita, premosti. Sarkastičan završetak priče, neka vrsta antipoente, naznačena je jednim „usputnim” podatkom o nehaju boga-domaćina za poetske i religijske finese svog obožavatelja-parazita.

¹⁷⁶ «L'amico dell'uomo», I, 456-459

¹⁷⁷ «Visto di lontano», I, 600-608

Losurdo, treba imati na umu, nije ni histolog niti zoolog već orijentalista, tačnije asirolog. Radi se dakle o čoveku koji bi trebalo da se bavi dešifrovanjem mesopotamskog klinastog pisma a ne dekodiranjem ćelijskih nizova epitela crevnog parazita.¹⁷⁸ Levi ovim izborom zvanja junaka motiviše sve one bizarne rezultate analize sa kojima će upoznati čitaoca priče i s druge strane kontekstualizuje, u jednoj duhovitoj igri ukrštanja reklamnog jezika, naučnih formulacija, biblijskog uzvišenog stila, simbolističke poezije, svoj omiljeni poetički motiv tuđeg zanata, te čitaocu nudi jednu drugačiju perspektivu tumačenja celokupnog sadržaja priče: izvod iz istraživanja asirologa-histologa deluje kao članak iz magazina koji svojim senzacionalističkim i pitkim sadržajima popularizuje nauku i cilja na publiku koja nije raspoložena za stručne teme i „teške” sadržaje. Odatle i neka vrsta zatvorenog kruga, odatle i istraživanje koje funkcioniše kao čitanje već pročitano: naučnik otkriva, tj. dešifruje u nepoznatom ono što što je već konstatovano u starom.¹⁷⁹

Drugopomenuta priča, „Viđeno izdaleka“, objavljena u zbirci *Greška u izvođenju*, svojevrstni je odjek na popularne debate o mogućnosti života na drugim planetama i optimističke prognoze o čovekovom moćima u osvajanju kosmosa. Levi će u ovom tekstu, postupkom oneobičavanja i upotrebom toposa izokrenutog sveta, okrenuti durbin ka samoj Zemlji, i opisati nam određene manifestacije društvenog života na njoj iz udaljene,

¹⁷⁸ Doduše, pripovedač nam je motivisao ovaj neobičan izbor Losurdovog posla, njegovog „tuđeg zanata“ (*altrui mestiere*) podatkom da je ovog čoveka mučio rečeni parazit, pa mu je, prosto, u tom periodu bilo onemogućeno da se bavi svojim poslom, što će reći dešifrovanjem spomenika sumerske kulture.

¹⁷⁹ Losurdov pristup predstavlja neku vrstu povratka epistemologije nauke na staru paradigmu mišljenja, karakterističnu, po Fukou, za srednjovekovnu i renesansnu kulturu. Reč je o paradigmi u kome je spona između znaka i njegovog sadržaja bila sličnost i analogija, što je za sobom povlačilo i određene kategorije mišljenja i formulacije o uređenju prirode. Jedna od najčešćih figura tog mišljenja bila je tema jednakosti mikrokosmosa i makrokosmosa, tj. teza o međudražavanju velikog u malom i obrnuto:

„Stavljajući sličnost kao vezu između znaka i onoga što on označava, znanje XVI vijeka osudilo je sebe da uvijek saznaje istu stvar i da je sazna na nedokučivom stepenu beskrajnog procesa.

I upravo tu stupa u dejstvo veoma poznata kategorija mikrokozma. Taj stari pojam bio je, u srednjem vijeku i početkom renesanse, sigurno oživljen izvjesnom neoplatonističkom tradicijom. (...) U stvari, kategorija mikrokozma podrazumijeva dvije precizne funkcije u epistemološkoj konfiguraciji tog doba. Kao *kategorija mišljenja*, ona primjenjuje na sve oblasti prirode princip igre podvostručenih sličnosti; ona svakom istraživanju garantuje da stvari uvijek, na jednom višem stepenu, pronalaze svoj odraz i svoju makrokozmičku potvrdu; ona takođe tvrdi da se vidljivi poredak najviših sfera ogleda u najmračnijim dubinama zemlje. Ali shvaćena kao *opšta konfiguracija* prirode, ona postavlja realne i gotovo opipljive granice neumornom slijedu sličnosti koje se smjenjuju. Ona ukazuje da postoji jedan veliki svijet i da njegov prečnik obilježava granicu svih stvorenih stvari; da na drugom kraju postoji privilegovano stvorenje koje reprodukuje, u smanjenom obliku, nebeski poredak, zvijezde, planine, rijeke i oluje; i da se u stvarnim granicama te konstitutivne analogije odvija igra sličnosti.”

Mišel Fuko, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971, preveo Nikola Kovač

Mesečeve perspektive. Viđenje izdaleka najavljeno je i posredovano trima beleškama. Prva, tzv. dobronamerna (*nota in buona fede*) određuje priču kao ogled, studiju, esej (*saggio*) napisan 1967, u vreme najava čovekovog osvajanja Meseca i sve aktuelnijih pitanja premeštanja naše civilizacije na neko drugo nebesko telo. Priča se ovom beleškom najavljuje kao omaž, kao poslednji izraz poštovanja značajnim naučnicima, misticima, utopistima, satiričarima i SF piscima (i pretečama ovog žanra) koji su u svojim delima zamišljali druge svetove i život na njima.¹⁸⁰

Potom sledi tzv. zlonamerna beleška (*nota in mala fede*) koja učvršćuje iluziju postojanja ovog zapisa koji je do nas došao; ona uokviruje tekst ne kao priču, esej, studiju, kao što to čini dobronamerna beleška, već kao izveštaj sa Meseca (upravo joj zbog ove obmanjivačke uloge u priči autor joj daje epitet zlonamerna). I na kraju, čitaocu se podmeće i uvodna beleška pripovedača iz drugog sveta, selenitskog posmatrača koji nam garantuje za istinu i valjanost ovog izveštaja u kome se sistematizuju uočeni fenomeni na Zemlji i daju pretpostavke o postojanju života na ovoj planeti.

Selenitski pripovedač i posmatrač, saznajemo u glavnom delu teksta, uočio je svetlosna vlakna koja se javljaju u određenim regijama, potom kubusna tela koja pokazuju tendenciju rasta, kraterne koji se nalaze u blizini ovih oblasti; u izveštaju se pomno navode i ciklusi koji prate pojavu ovih fenomena, među kojima se izdvaja tzv. fenomen sedmog dana (*del settimo giorno*): svakog sedmog dana se primećuju promene na rubnim područjima kratera, kretanje svetlosnih vlakana u dva reda na prilaznim delovima površina koje se šire zrakasto i ortogonalno, itd.

Kako odmiče izveštaj, nabrojane i analizirane fenomene čitalac će, sa tim računa autor, prepoznavati, tj. prevoditi na zemaljski jezik. Kroz celu priču se provlači kontrast između viđenja izdaleka i naše zemaljske percepcije navedenih pojava. Međutim cilj Levijevog postupka oneobičavanja nije toliko razbijanje perceptivnog automatizma u kome je zarobljen Zemljanin koliko želja da se izlože podsmehu euforične najave istraživanja vasiona i života na drugim planetama, i njihove prognoze da književna mašta u eri istraživanja kosmosa, više neće imati čime da se hrani. Levi prihvata izazov i piše ovu

¹⁸⁰ Na spisku se nalaze Lukijan iz Samosate, Volter, Svedenborg, Rostan (autor je mislio na Sirana), E. A. Po, Flamarion i H. Dž. Vels.

kontra-priču u maniru Lukijana, Voltera i Sirana: okreće durbin i poziva čitaoca da kosmičku percepciju dosledno održi i da izdaleka osmotri naš svet. Ishod eksperimenta neće pri tome biti nimalo prijatan: viđenje izdaleka, što je logična konsekvenca naučnog pogleda, koji u svom istraživanju, ukoliko želi da dođe do valjanih rezultata mora da eliminiše svaki trag čoveka, živo pretvara u neživo, antropomorfno u artificijelno.¹⁸¹ No taj ishod, kao i u slučajevima prethodnih priča nije deo nikakve apokaliptične vizije, već jedan stvaralački odgovor književne reči na izazov, pretnju nauke iz uvodne, lažno dobronamerne napomene.

VII.2.3. Preobražaj kao stvaralačko-pokretački princip života u Levijevoj pripovesti „Ugljenik“

U romanu *Zar je to čovek* i tekstovima iz zbirki *Prirodnjačke priče* i *Formalni nedostatak* metafora preobražaja predstavljala je osnovu za danteovsku sliku izokrenutog, donjeg sveta, odnosno antiutopijske budućnosti. S druge strane, u hemičarskom delu opusa, pre svega u pripovesti „Ugljenik“ ova metafora postaje nosilac Levijeve prirodnjačkovitalsitičke filozofije. U završnom poglavlju *Periodnog sistema* pripovedač prati kretanje jedne hemijske čestice i prikazom transformacija supstanci kroz koje ona prolazi, afirmiše dinamičke i stvaralačke procese materijalnog sveta.

Za želju italijanskog pripovedača da prevede jednu neknjiževnu temu iz svog iskustva laboratorije u literarnu formu, i tako premosti barijeru između humanističkih i prirodnonaučnih oblasti, indikativna je, sem metatekstualnih komentara rasejanih po različitim poglavljima, i kompozicija zbirke, tj. izbor elemenata koji otvaraju i zatvaraju

¹⁸¹ Levi nam u svojoj priči pokazuje kranje konsekvence onoga o čemu je govorio Kasirer kada je objašnjavao razlike između istorije i nauke: „Max Planck opisao je proces znanstvene misli kao stalan napor da se isključe svi »antropološki« elementi. Da bismo proučili prirodu i otkrili i formulirali prirodne zakone, moramo zaboraviti čovjeka. U razvoju znanstvene misli antropomorfni element sve se više potiskivao u pozadinu dok nije u idealnoj strukturi fizike potpuno nestao. Povijest postupa sasvim drukčije. Ona može živjeti i disati samo u ljudskom svijetu. Poput jezika i umjetnosti, i povijest je u svojoj osnovi antropomorfna.“ Ernst Cassirer: *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*, Zagreb, Naprijed, 1978, s engleskog preveli Omer Lakomica i Zvonimir Sušić, str. 244

knjigu. Zbirku otvara priča „Argon“ čiji se sadržaj (život i običaji pijemontskih Jevreja) motiviše osobinama jednog inertnog elementa i njegovim položajem unutar periodnog sistema. Pripovedač, drugim rečima, polazi od statičkog motiva: sam materijal na koji se poziva došao je do njega u obliku uspomena, anegdota koje se prepričavaju i koje su na neki način fiksirale, kao u mitološkim pričama, likove njegovih predaka.¹⁸²

Na drugom kraju zbirke nalazimo priču o elementu bez koga bi naš svet i dinamički procesi koji se odvijaju u živim organizmima bili nezamislivi. Tekst prati putovanje jednog atoma ugljenika, od krečnjačke stene pa sve do nervne ćelije autora u trenutku kada stavlja tačku na poslednju rečenicu i time završava pripovetku, odnosno zbirku. Levijev neobični, lukrecijevski junak seli se neprestano iz mesta u mesto, nailazi na mnoštvo prepreka i sticajem raznih okolnosti izbegava smrt, tj. zarobljenost u jednoj supstanci: njegovo putešestvije postaje, kao u Ovidijevom pričama, povest o stalnim preobražajima bića u kojima se zadesio.¹⁸³

Iako često pribegava digresijama u kojima eksplicitno navodi i tumači neke od pojava u koje je kao hemičar bio itekako upućen, Levi svoju priču ne gradi kao ilustraciju naučne teze o kojoj na kraju krajeva možemo saznati iz udžbenika biologije i organske hemije. Za razliku od Lukrecija, koji mu je ovde bez sumnje bio glavni uzor, Levi svoju priču oblikuje zamisao a ne kao objašnjenje:

Ako razumeti znači zamisliti, mi nikad nećemo moći da zamislimo jedan hepeningu razmeri od milionitog dela milimetra, čiji je ritam milioniti deo sekunde i čiji su učesnici u suštini nevidljivi. Svaki opis rečima biće neprimeren i svaki će važiti koliko i onaj drugi: pređimo stoga na sledeći. (168)

Zamisao koju pominje narator, dodatno ističu metatekstualni komentari: pripovedač će u jednoj digresiji naglasiti analogiju između procesa preobražaja kroz koje prolaze supstance u kojima se nalazi praćena čestica, i logike priče i pričanja. Za život koji se

¹⁸² No kako priča odmiče čitaocu postaje jasno da je iza okamenjenih slika postojao jedan dinamičan svet, koji je izmakao pažnji posmatrača pre svega zbog malobrojnosti njegovih pripadnika i njegovog marginalnog položaja kako u odnosu na italijansko, domaće stanovništvo, tako i u odnosu na ostale, proslavljene i daleko brojnije jevrejske zajednice u Evropi.

¹⁸³ Pripovedač metonimijskim prenosom poistovećuje junaka priče sa njegovim bivšim domaćinima: „Oklop sa svojim sad već slepim očima, polagano se raspada, a bivši vinopija, bivši kedar, bivša strižibuba ponovo uzleće.“ (171)

odvija i priču koja treba da bude ispričana, neophodan uslov jeste pokret, tj. izlazak iz mirovanja:

Dakle, naš glavni lik već stotinama miliona godina tavori vezan za tri atoma kiseonika i jedan atom kalcijuma, kao krečnjačka stena: iza sebe već ima neverovatno dugačku kosmičku istoriju, ali nju ćemo preskočiti. Za njega vreme ne postoji, ili postoji samo u vidu lenjih promena temperatura, dnevnih i sezonskih, pod uslovom da njegovo stanište nije suviše daleko od zemljine površine, što je sreća za ovu priču. Njegovo postojanje, o čijoj se jednoličnosti ne može razmišljati bez užasa, zapravo je nemilosredno smenjivanje vrelog i hladnog, odnosno malo kraćih ili malo dužih oscilacija (uvek iste učestalosti): zaleđen u večnoj sadašnjosti, jedva okrnut blagih drhtajima termalne poduđenosti.

Ali, kao što rekoh, na sreću pripovedača, jer bi u suprotnom završio s pričom, krečnjačka ploča koja u sebi nosi taj atom nalazi se na površini. Nalazi se nadomak čoveka i njegovog pijuka (svaka čast pijuku i njegovoj savremenoj braći: oni su i dalje najvažniji posrednici u hiljadugodišnjem dijalogu između elemenata i čoveka): u nekom datom trenutku, koji ja kao pripovedač iz čistog hira smeštam u 1840. Godinu, jedan udarac pijuka ga je odvalio i poslao na put do peći za pečenje kreča, bacivši ga u svet stvari koje se menjaju. (167)

Signali samoreflektujućeg pisanja (pripovedač kaže „naš lik“) aktiviraju se i na mikro-planu, i uklopaju se u fabularni sloj teksta. Pripovedač će tako na još nekoliko mesta esplicitno naglasiti literarni identitet svog glavnog junaka, kao što će pomenom reči „pustolovina“ dati signal žanrovskog okvira u koji je smestio svoju „neknjiževnu“ temu:

(...) naš lik je izašao kroz dimnjak i krenuo put vazduha. Nekada statična, njegova priča je sada postala burna.

Uhvatio ga je vetar, oborio na zemlju, podigao deset kilometara uvid. Pošto ga je udahnuo jedan soko, uronio je u njegova pluća, ali nije prodro u njegovu bogatu krv, a onda je izbačen. Tri puta se rastvarao u morskoj vodi, jednom u slapovima žuboravog potoka, i opet je izbačen. Putovao je s vetrom osam godina: sad gore, sad dole, morima i oblacima, iznad šuma, pustinja i nepreglednih ledenih prostranstava; a onda je upao u lance i organsku pustolovinu. (167)¹⁸⁴

Kraj priče, trenutak kada simpatični lukrecijevski junak dolazi u mozak pripovedača, koji stavlja tačku na svoj tekst, ozvaničiće susret *homo sapiens*-a i *homo*

¹⁸⁴ Jezička inventivnost, postupci pastiširanja i prevođenja izraza u druge stilske i diskurzivne registre dopunjuju i potvrđuju, na formalnom planu, neobičnu i originalnu ideju praćenja pustolovina jedne čestice. Tako se na jednom mestu proces fotosinteze, koji upućuje na registar biologije, odnosno biohemije, prevodi na plan jednog religijskog teksta: „Priključuje se jednom velikom i složenom molekulu koji ga aktivira, a istovremeno dobija odlučujuću poruku s neba, u obliku blistave pošiljke sunčeve svetlosti (...)“ (168); kao što se stručni registar nauke prevodi na nivo svakodnevnog i familijarnog: „Naš je atom sada ubačen: čini deo jedne strukture, u arhitektonskom smislu; orodio se i povezao sa pet drugara (...)“ (171)

poeticus-a.¹⁸⁵ U *Zvezdastom ključu* na mestu prvopomenutog bio je *homo faber*. Sličnost sa romanom o Fausoneu utoliko je upadljivija s obzirom na zajedničke uslove koje su afirmativna antropologija rada i vitalistička filozofija morale da ispune da bi „zadobile“ književni dignitet. Uslov je bio apstrahovanje društvenih činilaca. Čim se oni uvedu u priču, Levijeva antropologija rada i stvaralačkog pokreta pretvara se u mračnu spoznaju o ljudskoj destruktivnosti. Taj pesimizam potvrđuju ne samo delovi ratnog opusa i navedeni antitopijski tekstovi, već i pripovetka „Kovač samog sebe“.¹⁸⁶ Ova na prvi pogled bezazlena, duhovita „antropokomička“ pripovetka, potvrđuje na najbolji način pomenuti raskol. Rad i transformativni procesi koji se odvijaju u areni prirode sa kojom se čovek nadmeće i u kojoj isprobava i usavršava svoje moći, postaje destruktivni čim se na scenu pojavi drugi čovek, tj društvena zajednica.

Priča je napisana u formi dnevnika jednog svepamtećeg stvorenja (Levi je od Kalvina pozajmio koncept junaka-pripovedača *Kosmikomika* Qfwfq-a), koje beleži tokove evolucije i sopstvenih preobražaja, od života u vodi pa sve do stadijuma *homo sapiensa*. Uz temu stvaralačkog preobražaja, koju naglašava sam naslov, ovu priču približava „Ugljeniku“ humoristički ton, duhovito ukrštanje naučne terminologije i svakodnevnog jezika, i otvorenost ka motivima popularne kulture. No njen kraj implicira jednu ideju koja je daleko od hemičarskog *elan vital*-a završne priče *Periodnog sistema*. Ispovest svepamtećeg junaka okončava jedan iskaz koji obesmišljava njegovu vitalističku filozofiju, i daje joj jedan potpuno drugačiji ton i smisao: nakon dostignutog oblika koji omogućava naratoru-samostvorenom biću daleko veće mogućnosti u borbi sa prirodnom sredinom, na dnevni red dolazi izum oružja kako bi se rešio problem sa drugim „ja“:

Ja uživam u komforu i inovacijama. Treba, na primer, pokidati grane i liske, i napraviti sebi sklonište i krov; zašiljiti školjku o pločicu škriljca, i sa zašiljenom školjkom izglačati jasenovu granu, i sa dobro izglačanom i zašiljenom granom ustreliti losa; i sa kožom losa napraviti sebi zimsku odeću i pokrivač za spavanje; i sa kostima izraditi češalj za ženu, šilo i amajliju za sebe, i

¹⁸⁵ U isto vreme Levi nas, kako zapaža Iva Grgić, vraća na motiv predaka kojim je započeo svoju zbirku: „Za Levija preci nisu samo pradedovi već i simpatični atom ugljika koji je krenuo od stijene vapnenca, a završio u njegovom mozgu, otkud upravlja njegovom rukom. (...) *Periodički sistem* nam svim tim govori i o pomirenju *homo poeticusa* i *homo sapiensa*, koje združuje zajednička žudnja za pravljenjem reda u kaosu. Oni to čine na dva prividno različita, ali zapravo bliska načina.“, Iva Grgić, Pogovor: „Primo Levi od iskustva do iskaza“, *Periodički sistem*, Zagreb, GZH, str. 324.

¹⁸⁶ «Il fabro di se stesso», I, 703-709

malog losa za sina, da se igra i da nauči da lovi. Primetio sam isto tako da, dok izrađuješ predmete, na pamet ti padaju mnogi drugi, i tako redom: često imam utisak da više razmišljam rukama nego mozgom.

Sa rukama, nije nimalo prosto, ali može se isto tesati vrba, i prikačiti iver na vrh štapa, i tako na kraju načiniti sekiru, i sa sekirom braniti svoju teritoriju, ili je čak proširiti; drugim rečima, razbiti glavu drugim „ja“, koji mi stanu na put, ili mi se udvaraju ženi, ili su prosto belji ili crnji od mene, ili govore drugačijim akcentom.

I ovde se moj dnevnik praktično završava. Sa ovim poslednjim preobražajima i izumima, sve je dostignuto: od tada, ništa bitno mi se više nije desilo, niti mislim da treba da mi se desi u vremenima koja dolaze. (I, 708-709)

Tačka koju na svoj višemilenijumski razvoj stavlja junak pripovetke, jasno je, obesmišljava sve prethodno opisane podvige i borbe koje je vodio sa sredinom kako bi usavršio svoju telesnu građu i osmislio svoj život na Zemlji. Onda gde se završava stvaralačka evolucija kalvinovskog svepamtećeg naratora, nažalost počinje krvava istorija. Levi i u svom fikcionalnom, „antropokomičkom“ opusu ostaje veran temi iracionalnog nasilja i motivu negativne metamorfoze.

VIII Figure preobražaja i obrisi Kišove i Levijeve književne antropologije

VIII.1. Antropološka kritika u širem smislu. Granični slučajevi i granice tumačenja

U književnoj misli druge polovine XX veka termin antropološki često se koristio kao oznaka za kritičke metode koji su negovali filozofski, sociološki i psihološki tip interpretacije. Ovakva vrsta istraživanja nastojala je da rekonstruiše, prvenstveno u analizi epskih i dramskih dela, karaktere likova i njihov pogled na svet, i da, uzimajući u obzir socijalni i psihološki kontekst njihovog položaja ili intelektualnog sazrevanja, ukaže na podudarnosti, odnosno razmimoilaženja između ideje dela i stvaraočevih nazora. Krajnji rezultat analize, izveden iz sinteze uočenih relacija između slike sveta u delu, autorovog senzibiliteta, društvenoistorijskog konteksta, odnosno repertoara aktuelnih tema i ideoloških predipozicija, trebalo je da predstavlja novo, autonomno književnoumetničko značenje teksta.¹⁸⁷

Sa pojavom novih pravaca tumačenja, poput strukturalizma i poststrukturalizma, antropološka metoda rekonstrukcije pogleda na svet i izdvajanja filozofskih, političko-društvenih i psiholoških pitanja čovekovog postojanja u umetničkom tekstu, sve više gubi na značaju, i ostaje ograničena na prikaze pojedinih dela, odnosno epoha iz književne istorije.¹⁸⁸ Ovaj način tumačenja će se, očigledno, pokazati neadekvatnim u analizi Džojsovog *Uliksa* i Borhesovih *Maštarija*; s druge strane, u osvrtima na dela Dostojevskog ili Kamija, njegova primena, i pored pojave novih, pomenutih metoda interpretacije koja su bacila novo svetlo na stvaralaštvo ovih autora, teško da se može dovesti u pitanje.

Tematski, problemski pristup, karakterističan za antropološku kritiku u ovom širem značenju, u našoj dosadašnjoj analizi bio je pretpostavljen zanimanju za formalne,

¹⁸⁷ Primer istraživanja koje ističe nepodudarnosti i latentne sukobe između autonomnog, književnoumetničkog značenja teksta i autorovih ideoloških stavova, nalazimo u antropološkim esejima Nikole Miloševića o delima Kamija, Dostojevskog, Tolstoja i Flobera.

v. Nikola Milošević, *Antropološki eseji*, Beograd, Nolit, 2007.

¹⁸⁸ Njegova najočiglednija slabost pokazuje se u apriorizmu hipotetičke, nedokazane veze između „gotovih“ pitanja iz drugih kulturnih oblasti i sadržaja književnog teksta, koji se koristi, uprkos zaklinjanju analitičara da će održati veru u autonomiju jezičke umetnosti, kao prostor na kome se manifestuje ili preispituje jedna antropološka istina, duh vremena i sl.

strukturne odlike književnih tekstova izabranih autora. U središtu pažnje bile su transformativne operacije, odnosno postupci oblikovanja koji ističu preobražajnu prirodu stvaralačkog procesa i odnosa prema autobiografskom književnom materijalu i književnom nasleđu. I u prethodnom poglavlju rada, u kome smo, uslovno rečeno, pokušali da interpretiramo, ili bar naznačimo obrise Kišovog i Levijevog pogleda na svet, naglasak je ostao na transformativnim operacijama i intertekstualnim vezama: osvrti na slike i metaforu preobražaja, topos izokrenutog sveta i motiv sveta kao pozornice jesu dotakli neke od Kišovih i Levijevih stavova prema društveno-istorijskim pitanjima, ali su uvidi u strukturu i evolutivne tokove njihove poetike i ovde ostali u prvom planu.

Ovakav unutrašnji pristup je, moglo bi se reći, prijemčiviji za Kišovu nego Levijevu stvaralačku produkciju. Formalna složenost Kišovih dela, potkrepljena mnoštvom izrečenih negativnih stavova autora prema književnim izrazima koji eksplicitno predočavaju istorijske istine i političke stavove (jedan od mnogobrojnih primera je Kišovo odbacivanje romana *Psalam 44*), deluju kao neka vrsta upozorenja istraživačima da u analizi dela poput *Peščanika* i *Grobnice*, zaobiđu spoljašnji, problemski pristup, karakterističan za predstrukturalističku kritiku. S druge strane, Levijeva formalno jednostavnija proza (mislimo pre svega na ratni opus) u kojoj se više ističe autobiografska podloga i eksplicitno formulisani stavovi i esejistička razmišljanja, otvara više mogućnosti za primenu metode spoljašnje kritike i pristupe istorijskih, društvenih ili antropoloških studija koje se bave konkretnim pitanjima poput totalitarizma, biopolitike i njihovih ideoloških pretpostavki.¹⁸⁹

Na Levijevu logorsku literaturu poziva se u svojoj studiji *Homo sacer* italijanski filozof Đorđo Agamben. Pokušavajući da sagleda fenomen „svetog“ čoveka u starom Rimu koga je bilo dozvoljeno ubiti, ali zabranjeno žrtvovati, i značenja njegovog položaja koji nam pomažu da shvatimo protivrečnosti kasnijih društvenih uređenja i prisustva organizovanog nasilja u državama koje se smatraju visoko civilizovanim, italijanski filozof posvećuje izvestan prostor i Levijevom delu. U poslednjem poglavlju svoje antropološke

¹⁸⁹ Italijanski pisac je svoj ratni autobiografski opus obogatio velikim brojem esejističkih tekstova u kojima je govorio o okolnostima koje su uslovile pojavu fašizma, o stavovima i predstavama savremenog sveta, neretko prilično iskrivljenim, o postojanju koncentracionih logora, kao i o zabrinjavajućim i sve izraženijim tendencijama istorijskog revizionizma, koji se kreću u rasponu od bojažljive relativizacije krivice Hilerove Nemačke za rat, pa sve do eksplicitnog negiranja postojanja holokausta.

studije on će pomenuti Levijev opis „muslimana“, obezličjenih i fizički potpuno iscrpljenih zatvorenika, čije se postojanje svodilo na biološki, goli život:

Pogledajmo sad onoga ko obitava u logoru, u njegovoj najekstremnijoj inkarnaciji. Primo Levi je svojevremeno dao opis osobe koja je, u tadašnjem logoraškom žargonu, bila nazivana „muslimanom“, biće kome su poniženje, užas i strah izbrisali svaki trag svesti i ličnosti, dovевši ga u najdublju moguću apatiju (otuda i njegov ironični naziv). Ne samo da je, kao i ostali zatvorenici, bio isključen iz političkog i društvenog konteksta kome je nekada pripadao, ne samo da je, kao jevrejski život koji ne zasluđuje da živi, on bio osuđen na smrt u bližoj ili nešto daljoj budućnosti – on je u potpunosti bio izopšten i iz sveta ljudi, čak i onog najnižeg i najnesrećnijeg u kome su živeli logoraši, koji su ga od samog početka prepustili zaboravu. Nem i potpuno sam, on je prešao u neki drugi svet, bez sećanja i bez žalosti. (...)

Šta predstavlja život muslimana? Da li je on čista *zoe*? Ali, u njemu više nema ničega „prirodnog“ ili „uobičajenog“, ničega instinktivnog ili životinjskog. Sa njegovim su razumom izbrisani i svi instinkti. Antleme nam govori da su logoraši prestajali biti sposobni da razlikuju bol od promrzlina i zlostavljanja SS-ovaca. (...) Upravo zbog toga se stražar ponekad, kada se nađe pred njim, na trenutak oseti nemoćnim, kao da na sekund više nije siguran da li je muslimanovo nerazlikovanje hladnoće i naredbe nekakav vid otpora. Zakon koji teži ka tome da u potpunosti postane život sada se nalazi pred životom koji je u svakoj svojoj tački pomešan sa normom, i upravo je ta nerazlučivost ono što podriva *lex animata logora*.¹⁹⁰

Agambenu, koji istražuje fenomene totalitarizma, i njihove korene iz perioda konstituisanja prvih građanskih država, Levijev opis, očito, služi kao ilustracija teze o ulogu tzv. golog života u sferi politike i ideologije.¹⁹¹ Antropologija se, drugim rečima, u ovakvom spoljašnjem, kritičkom metodu, dokazuje, ali ne i istražuje u Levijevom delu.¹⁹²

I kod Kiša se, naravno, može govoriti o temama koje su bile u prvom planu u Agambenovoj studiji, ali je metoda apstrahovanja slikâ društveno-istorijskih pojava ili autorskih stavova vezanih za konkretna filozofska, antropološka pitanja, u ovom slučaju

¹⁹⁰ Đorđo Agamben: *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Karpos, Loznica, 2013, prevela sa italijanskog Milana Babić, str. 268-269

¹⁹¹ U istom pasusu on će navesti još nekoliko primera koji na temelju razgraničavanja pojmova *zoe* i *bios*, ukazuju na paradoksalan položaj golog života koji se u modernom društvu uzima kao zalog prava i jednakosti ljudi, ali isto tako i nekontrolisane upotrebe sile.

¹⁹² Spoljašnji kritički pristup je, treba imati na umu, obeležio prve reakcije čitalačke publike na roman *Zar je to čovek*. U predgovoru pregledne antologije kritičkih tekstova svih Levijevih dela, koja nam daje prikaz načina na koji se torinski pisac čitao i tumačio u Italiji, Ernesto Ferrero naglašava da je u osnovi prvih osvrta na drugo, dopunjeno izdanje romana *Zar je to čovek* (prvo je prošlo gotovo nezapaženo) stajalo redukovano, pedagoško čitanje (izuzetak su, napominje Ferrero, predstavljali osvrti Itala Kalvina, Čezara Kazesza i Ariga Kajumija). *Zar je to čovek*, smatrali su aktivistički kritičari, je knjiga koja govori o zlu fašizmu i koja će savremenom čitaocu poslužiti da se bolje upozna sa pojavom koja uprkos svom porazu, tj. ishodu Drugog svetskog rata, svakog časa ponovo može ugroziti čovečanstvo. Tadašnja situacija u Alžiru, obeležena okršajima francuske vojske sa pobunjenicima u kojima je stradalo mnoštvo civila bila je ovakvim čitaocima dobrodošla da se naglasi aktuelnost Levijeve knjige. (v. *Primo Levi: Un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Einaudi, Torino, 1997, pp. VII-VIII)

teže izvodljiva. Ukoliko postoji ovakva tendencija, ona se mora na neki način uravnotežiti, zbog strukturne složenosti Kišovog dela, sa poetičko-formalnom analizom. U studiji Davora Beganovića *Kulturalno pamćenje u delu Danila Kiša*, fenomeni totalitarizma ispituju se uporedo sa istraživanjem odnosa književnog govora prema epistemologiji i narativnim matricama klasične istorije. U uvodu svog rada autor najavljuje istraživanje Kišove proze u antropološkoj perspektivi, i odmah nakon obrazloženja ovakvog izbora (Kiš je pišući o učinku totalitarnih sistema, pokušao, između ostalog, da odgovori na pitanje postojanja zla), on prelazi na neka od najznačajnijih otkrića naratologije i Fukoove filozofije, i definiše njihov metodološki smisao u svojoj analizi.

Glavni deo Beganovićevo rada bavi se načinima na koje Kišova poetika dekonstruiše predstave linearne i teleološke istorije koje su, naglašava autor, bile ideološka pretpostavka učenja nacizma i staljinizma i pojave, tj. koncepta koncentracionih logora. Na kraju studije predmet analize je dokumentarni film Aleksandra Mandića *Goli život* (premijerno emitovan 1989), načinjen u formi Kišovog razgovora sa Evom Nahir-Panić i Ženi Lebl o njihovim sećanjima na zatočeništvo u logoru Goli otok. Iako izlazi iz okvira književne produkcije, svedočanstvo bivših zatočenica jugoslovenskog komunističkog logora, temom totalitarizma i učinka njihove ideologije, održava kontinuitet sa glavnom linijom Kišove proze. Iz tog razloga autor ga uključuje u svoj rad.

Beganovićevo istraživanje, treba naglasiti, predstavlja prvu književnonaučnu studiju u kojoj su Kiš i Levi, kao dva predstavnika literature holokausta, pomenuti na istom mestu i dovedeni u blisku vezu. U zaključnom delu, gde se posebno zadržava na jednom detalju iz ispovesti Eve Panić, Beganović nas upućuje na Levija, tj. pomenutu Agambenovu studiju:

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 Auschwitzka kao apokaliptičkog mjesta uništenja s kojega više nema povratka u normalan život (...) Ukoliko sam ranije ukazao na razliku 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.¹⁹³

¹⁹³ Davor Beganović, *O kulturalnom pamćenju u djelu Danila Kiša*, dissertation, Zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie an der Universität Konstanz, 2005, 182-183

O pitanju mesta i značaja Beganovićeve studije u literaturi koja se bavila Kišom, i doprinosu koji je dala u proučavanju njegove proze, ne možemo govoriti jer ta tema izlazi iz okvira našeg istraživanja. Ono što ipak moramo naglasiti jeste da uprkos razrađenoj argumentaciji, pažljivo vođenim analizama na mikro planu, Beganovićeva studija odaje utisak rada koji, kao i Agambenov završni osvrt na Levijev opis, neguje spoljašnji kritički metod. Levijevo i Kišovo delo se u ovim radovima uzimaju kao ilustracije već razvijene teze, odnosno kao primeri prikazivanja jedne istorijske pojave. Za Beganovićevu tendenciju prilagođavanja istraživačkog materijala unapred zadatoj temi indikativan je odnos prema romanu *Psalam 44* čija analiza zauzima značajan prostor u radu. Delo koje se, zbog svojih početničkih slabosti i eksplicitnih prikaza scena nasilja, ne može po svojoj umetničkoj vrednosti porediti sa *Peščanicom* ili *Grobnicom*, tekstovima koji su isto tako govorili o politici, ali na jedan zreliji i kompleksniji način, pokazalo se kao zahvalan materijal u istraživanju ideološke pozadine i težine Kišove književne reči i misli.

VIII.2. Mitski i ahetski simboli u književnosti. Ritualni prelazi. Inicijastički sizeri i slike u Kišovoj i Levijevoj prozi

Pridev antropološki koristio se u književnoj nauci sredinom XX veka i u jednom užem značenju i bio je vezan, za razliku od gorepomenutih metoda analize, za strukturne odlike književnih tekstova, i istraživanja dubinskih, mitskih slika i arhetipskih simbola. „Naoružani“ znanjem iz uporedne religije, teorijâ mita i ritualne prakse u primitivnim društvima, antropološki kritičari u analizi književnog teksta tragali su često za osnovnim pripovedačkim modusima i njihovom okvirnom slikom sveta, obeleženom opozicijskim shemama: gore–dole, apokaliptičko–demonsko, rađanje–umiranje, ciklično–pravolinijsko. Norpdrop Fraj, najpoznatiji predstavnik ove kritike, izdvaja, na primer, tri osnovna sklopa mitova i arhetipskih simbola u književnosti:

Prvo, postoji nepremješteni mit, koji se mahom bavi bogovima ili zlodusima i koji uzima oblik dvaju oprečnih svjetova posvemašnjeg metaforičnog poistovjećenja, jednog poželjnog i drugog nepoželjnog. Ti se svjetovi često poistovjećuju s bivstvenim nebom i paklom iz religija što su suvremene takvoj književnoj organizaciji. Ta dva oblika metaforičke organizacije nazivamo apokaliptičkim i demonskim. Drugo, postoji opća tendencija koju smo nazvali romantičkom, tendencija da se sugeriraju implicitni mitski obrasci u svijetu koji je tešnje povezan s ljudskim iskustvom. Treće, postoji sklonost »realizma« (...) da se naglašuju sadržaj i prikazbe prije negoli oblik priče. Ironijska književnost počinje s realizmom i teži prema mitu; njezini mitski obrasci po pravilu više upućuju na demonsko negoli na apokaliptičko (...).¹⁹⁴

Motiv preobražaja, koji je još od Ovidijevog, proslavljenog speva nosio posebnu filozofsku, teološku i antropološku težinu, u ovom književnonaučnom sistemu uglavnom se objašnjavao kao deo nasleđa starih mitskih priповesti koje su bile u neposrednoj vezi sa ritualima obnavljanja prirode i sa tzv. inicijastičkim obredima. U studiji *Rituali prelaza*, koja se oslanja na bogatu etnografsku građu, i koja je nekoliko decenija nakon svog objavljivanja, izvršila epohalan uticaj na proučavanje književnih arhetipova, Arnold van Genep je analizirao obredne činove koji su obeležavali tzv. životne prekretnice, pratili i artikulisali procese izmena, ulaska pojedinca u nov socijalni ambijent, odnosno uzrasnu, profesionalnu kategoriju. U sklopovima ovih simboličkih radnji i izraza, francuski antropolog će otkriti postojanje jedne stabilne tročlane strukture koju čine faze odvajanja, međustanja i prijema.¹⁹⁵ Po analogiji sa pojmom praga preko koga se prelazi, on će ih imenovati kao preliminarne (prepražna), liminalna (pražna) i postliminalna (poslepražna). Poseban značaj u svojoj studiji Van Genep će pridati fenomenu liminalnog, tj. etapi međustanja.

Na koji način se u Van Genepovoj strukturi može otkriti veza između ritualne prakse i književnog govora? Veliki broj obreda prelaza o kojima govori francuski antropolog osmišljavao je i usmeravao inicijastičke procese uvođenja novaka u drugačiju društveno-uzrasnu sredinu, što je bio jedan od glavnih motiva najstarijih epskih dela. Drugim rečima, o putovanju glavnog junaka u drugi svet, njegovom sazrevanju i preprekama koje mora da savlada na tom putu, možemo govoriti kao o inicijastičkom sižeju, o matrici koja je predstavljala odraz same ritualne prakse bez koje bi bio nezamisliv

¹⁹⁴ Northroph Frye, *Anatomija kritike: četiri eseja*, Zagreb, Naprijed, 1979, prevela s engleskog Giga Gračan, str. 160

¹⁹⁵ Arnold Van Genep: *Obredi prelaza. Sistematsko izučavanje rituala*, Beograd, SKZ, 2005, sa francuskog prevela Jelena Loma

društveni život i simboličko ispoljavanje primitivnog čoveka.¹⁹⁶ Na osnovama ovih mitova izrasla su i prozna dela novijeg datuma koja motiv promene i procesa preobražaja pojedinca i njegovog društvenog statusa ističu u prvi plan. Takav je slučaj sa obrazovnim (Bildungs) romanom.

Kao što ističe Elijade (...), odrasli inicijanti učili bi mlade iskušeničke o „Pradobu“ (Temps Primordiali). U tim egzemplifikovanim poukama koje su činile sastavni deo inicijatičkih priprema nije teško prepoznati prvobitni vid kolektivnog pamćenja, koji će, posredstvom onoga što se naziva epskim predanjem, postati istorija. Odatle je samo jedan korak do zaključka da je upravo inicijacija, pre svega mladih ratnika – ne samo njeni verbalni sadržaji, nego i dramatski, tj. ritualne inscenacije – rodno mesto (ili jedno od rodničkih mesta) epskog pesništva. Takav nastanak epa, u jednom graničnom „liminarnom“ pojasu između dva stupnja životnog razvoja i društvenog uspona, na ničijoj zemlji, ne samo odvojenoj od svakodnevnog života društva nego u mnogo čemu i izuzetoj od njegovih zakona, odgovara, na spoljašnjem planu, onome što iz unutrašnje perspektive predstavlja suštinsku odliku epskog doživljaja sveta: za razliku od drugih tradicionalnih književnih vrsta koje se uglavnom kreću na jednoj egzistencijalnoj ravni, ljudskoj ili božanskoj (ovo drugo je slučaj mitološke i himničke poezije), i koje nazivamo uniplanarnim, kao i od multiplanarnih pesničkih tvorevina, gde se te ravni smenjuju skokovito, bez poslednosti i prelaza, epsko pesništvo odlikuje *interplanarnost*: njegova glavna radnja dešava se u prelaznoj zoni između stvarnog i onostranog, ljudske i božanske ravni, a sastoji se u uspešnim, neuspešnim ili promašenim pokušajima protagonista da prevaziđu ograničenja svoje vrste i učine korak nagore na „lestvici bića“ (...).¹⁹⁷

Primena Van Genepovog modela i otkriće veze između starih epskih priča i ritualnih ceremonija prelaza, dali su značajne rezultate pretežno u književnoj teoriji i istoriji. U analizi konkretnih, pojedinačnih ostvarenja njihov kritičko-interpretacijski domet ostao je ograničen. Nije, da se zadržimo na primerima iz naše analize, teško pronaći u Kišovoj i Levijevoj prozi, inicijastičke motive i slike (i jedan i drugi pisac, Kiš u *Mansardi*, Levi u *Periodnom sistemu* su se oprobali u formi Bildungs proze), ali je njihovo značenje preusmereno često na drugi, formalni plan i obeleženo jednim humornim tonom. U „Cinku“, jednom od uvodnih poglavlja *Periodnog sistema* u kojima narator govori o svojim prvim iskustvima u hemijskoj laboratoriji, pronaći ćemo ovu antropološku metaforu:

¹⁹⁶ Za razliku od Van Genepa koji u svojoj antropologiji stavlja naglasak na društveni život i daje prednost inicijastičkim obredima, Jung će u svojoj dubinskoj psihologiji motive preobražaja povezivati sa ritualima praćenja godišnjih ciklusa. Granične situacije i preobražajni procesi u etapama razvoja i sazrevanja individue, odražavaju se, po Jungu, u arhetipskim slikama rađanja, umiranja, vaskrsnuća iz mitskih priповesti koje su pratile svetkovine plodnosti i obnavljanja prirode.

¹⁹⁷ Aleksandar Loma: „Misterija praga: *Obredi prelaza* Arnolda van Genepa na pragu svoga drugog stoleća“, Arnold Van Genep: *Obredi prelaza. Sistematsko izučavanje rituala*, nav. izdanje, str. XXXII-XXXIII

Kazeli mi je uručio moj cink, vratio sam se za laboratorijski sto i bacio na posao: osećao sam se čudno, „nelagodno“, i neodređeno neprijatno, kao kada ti je trinaest godina i treba da ideš u Hram da pred rabinom na hebrejskom izgovoriš molitvu za Bar Micvu; taj toliko željeni i pomalo zastrašujući trenutak najzad je došao. Kucnuo je čas susreta sa Materijom, velikom supranicom Duha: Hile, koja je na čudnovat način balsamovana u završecima alkil radikala: metil, butil, itd. (29)

U pripoveci „Hrom“, o kojoj je bilo reči, inicijastički karakter borbe pripovedača sa problemom bojâ i njen srećan epilog, kao u detektivskoj priči, dobija šire značenje s obzirom da se paralelno sa rešavanjem ovog zadatka odigrava spisateljski rasplet, tj. završetak rada na svedočanstvu iz logora. U priči se, drugim rečima, odigrava, i uspešno okončava, dvostruka inicijacija, hemičarska i spisateljska. Pripovedač uspeva se reši problem bojâ i da teret svojih uspomena preoblikuje u zaokružen tekst (čitaocu je jasno da je reč o romanu *Zar je to čovek*).

Antropološka metaforičnost zapleta priče potvrđena je u naratorovom završnom, ironičnom komentaru. Pronađena formula se metaforički dovodi u vezu sa ritualom ne samo zbog veze sa naratorovim položenim testom inicijacije, već i zbog toga što će nakon gubitka svoje upotrebne vrednosti nastaviti, poput sakralnih jezika i tekstova, da se čita i poštuje:

Onda sam ja dao otkaz, prošle su desetine godina, završio se posleratni period, previše bazni štetni hromati nestali su sa tržišta, a moj izveštaj je završio kao i svako drugo telo: ali recepture su svete poput molitvi, uredbi i mrtvih jezika i u njima se ne može menjati ni jedno jedino slovo. I zato se na obali tog jezera moj Đavolji hlorid, bliznac jedne srećene ljubavi i jedne rasterećujuće knjige, sad već sasvim beskoristan i verovatno pomalo štetan, i dalje pobožno ubacuje u sredstvo protiv rđe na bazi hromata, i niko ne zna zašto. (119)

U Kišovoj *Mansardi*, koja u svom primarnom, fabularnom sloju priče, naznačava temu odrastanja čija se tipska rešenja potom dekonstruišu i samorazotkrivaju, humoristički otklon od inicijastičkih slika je još izraženiji. Lautanova *Mansarda* se u uvodnom delu prvom romana opisuje ironično kao Hram mudrosti:

Noktima smo svuda po zidu ispisali (kada to nije išlo na uštrb slika koje je iscrtala vlažna ruka) latinske i grčke sentence kojih smo se pridržavali kao deset božjih zapovesti i izgovarali ih u časovima intelektualnih kriza i oćajanja kao molitve oćišćenja. To su bili putokazi ka Istini, *lux in tenebris*, kako je rekao Jarac-Mudrijaš. Ko bi se drugi setio toga da se sentence moraju urezivati u zid *ad unguem*, „golim noktima, dok krv ne brizne!“

Evo nekih mudrosti iz hrama *Mansarda* (...) (21)

Prisustvo ironije sugerije čitaocu da se ovaj obrazac, tj. stav o sazrevanju kao otrežnjujućem prolasku kroz različita iskustva koji bi na kraju trebalo da potvrdi tradicionalne mudrosti, ne može primeniti na individualno iskustvo glavnog junaka i ne može artikulirati njegov duhovni nemir. Od tih obrazaca ostaje, reklo bi se, jedna prazna forma koja se, poput katalogizovanih motiva i pitanja literature, uvodi, jednako kao u *Peščaniku*, u jednu reciklirajuću igru na metapripovedačkoj i intertekstualnoj pozornici Lautanovog romana.¹⁹⁸

Izvorni inicijastički obrazac iz mitskih pripovesti, pretvoren u oblikovni motiv, moramo iz tog razloga u Kišovom i Levijevom delu analizirati najpre iz poetičke perspektive, preko uvida u sklop sistema formalnih odnosa u kojima se on upotrebljava. Ova istraživačka perspektiva nameće se i u analizi mesta antropologije, tj. antropoloških odrednica i značenja ove društvene nauke u celini u njihovim delima. Umesto/pre pitanja šta je antropološko kod Kiša i Levija, moramo se pozabaviti problemom šta se od antropologije, ugrađuje u njihov poetski jezik, pripovedačku gramatiku i značenje pojedinačnih tekstova.

VIII.3 Antropologija kao metafora i metod stvaralačkog oblikovanja

VIII.3.1 *Peščanik* kao antropološki roman

Teorije sinkretizma i otkrića zajedničke istorije ljudskog roda i porekla njegovih simboličkih ispoljavanja, ograničile su antropološka proučavanja književnosti i utvrđivanja

¹⁹⁸ Ako je antropološka slika u *Mansardi* preoblikovana humorom, u *Bašti, pepelu* je provučena kroz doživljaj idiličnog sveta detinjstva. Andijeve pripreme za putovanje nose u sebi, eho susreta sa nepoznatim svetom, i iz tog razloga njihovo značenje sadrži jednu ritualnu nijansu: „Kofer je vezan kaišima. Pored njega putna torba i termos. Kolači s makom ispunjavaju sobu svojim mirisom: iz njih se oslobađa njihova duša sastavljena od praha egzotičnog bilja, vanile, cimeta i maka, i ti začini, čije mi je poreklo sasvim nepoznato, svedoče svojim raskošnim umiranjem, sličnim balsamovanju, o svečanoj uzvišenosti putovanja kojemu su prineti na žrtvu kao tamjan.“ (27)

njenih opštih prikazivačkih modela na dijahronijsku perspektivu. Sa pojavom strukturalističkog metoda istraživanja Levi-Strosa, bliskost antropologije i književne reči pokazuje se i u domenu apstraktnih sistema odnosa na sinhronom planu. Odbacivši dijahronijsku perspektivu evolucionista, francuski antropolog će zasnovati svoju teoriju na istraživanju zajedničkih logičkih operacija koje povezuju kulturu primitivnog čoveka, različite narativne matrice njegovih mitskih priča, i umetničke tvorevine savremenog sveta.

Umetnički izraz, pokazivao je Levi-Stros, nije sekundarna delatnost koja preuzima ideje i sredstva oblikovanja od simboličkih izaza tzv. divlje misli, već polje savremene kulturne delatnosti u kome je ta misao na najbolji mogući način sačuvana. Ključni pojam u objašnjavanju ove bliskosti bila je metafora majstorisanja (*bricolage*), koje manipuliše – ovde je uticaj Sosirove lingvistike više nego očigledan – ograničenim brojem elementa koji se organizuju u različite opozicijske sheme, taksinomijske nizove, kosmogonijske obrasce:

Uostalom, kod nas se zadržao jedan oblik aktivnosti koji nam, na tehničkom planu, dosta dobro omogućava da zamislimo kakva je, na spekulativnom planu, mogla biti nauka koju ćemo radije zvati »prva« nego primitivna: to je aktivnost koja se obično označava rečju »domaće majstorisanje« (*bricolage*). (...) Osobenost mitske misli je u tome što je njen rečnik heteroklitan i, iako dosta širok, ipak ograničen. Međutim, ona se njime služi bilo kakav da je zadatak koji sebi postavlja, jer ne raspolaže ničim drugim. Tako nam ona izgleda kao neka vrsta intelektualnog domaće majstorisanja, što objašnjava među njima zapažene veze.

(...) Domaći majstor je sposoban da obavi velik broj različitih poslova; ali za razliku od inženjera, njemu za izvršenje tih zadataka nisu neophodne sirovine i odgovarajuće alatke nabavljene u skladu sa njegovim projektom: svet njegovih instumenata je zatvoren, i pravilo njegove igre je da se mora uvek snaći sa »priručnim sredstvima« (...). Skup sredstava kojima raspolaže domaći majstor ne može se, dakle, definisati polazeći od nekog projekta (što bi, uostalom, bar teorijski podrazumevalo, kao kod inženjera, postojanje onolikog broja skupina instumenata koliki je broj vrsta projekata); njega određuje samo njegova instrumentalnost. Drugim rečima, i da se poslužimo upravo jezikom domaće majstora, delovi se sakupljaju ili čuvaju po principu »to uvek može da posluži«.¹⁹⁹

Epistemološka istraživanja strukturalista i otkrića analoške logike koja dovodi u blisku vezu različite kulturne forme, u radovima naredne generacije antropoloških mislilaca prilagođavaju se sve više metodama tekstualne analize. Etnografski izveštaji o životu i običajima egzotičnih naroda služe se, ispostavlja se, jednako kao i književno delo različitim narativnim obrascima, koji se više ne mogu tretirati kao puko sredstvo izražavanja, već kao medijum koji oblikuje stav antropologa. Problem koji se nekada u pregovorima

¹⁹⁹ Klod Levi Stros: *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966, preveli Jelena i Branko Jelić, str. 53-54.

etnografskih studija formulisao kao epistemološki, u smislu kako upoznati i preneti iskustvo drugoga, sada se, pokazaće Kliford Gerc, pretvara u pitanje izbora i razrade tekstualnih obrazaca antropološkog pisca. Kako biti tamo? – klasično pitanje antropološkog metoda, sada, u izmenjenim društvenim okolnostima i intelektualnoj klimi obeleženim krajem imperijalizma i nestankom vere u postojanje nesituiranog znanja, ustupa mesto novom pitanju: kako biti u tekstu?²⁰⁰

Interdisciplinarni prostor veza između književnog govora i antropologije, očit je, nakon ovog obrta ne možemo više sagledavati kao prostor jednosmernih uticaja.²⁰¹ Kao što je tekstualna produkcija antropologa oslonjena, neminovno, na žanrovske konvencije književnog govora, tako se i unutar književnog teksta mogu pronaći, u metaforičnom obliku, neka od polazišta etnografskog istraživanja. *Peščanik* je, na primer, za Kiša antropološko štivo jer se u njemu na osnovu sačuvanog i pronađenog dokumenta, upoređenog sa kosti dinosaurusu, rekonstruiše život jednog čoveka u najrazličitijim manifestacijama.²⁰² Antropologija, drugim rečima, u završnom delu porodičnog ciklusa nije značenjski ishod koji bi nam mogao ponuditi ili potvrditi konkretnu teoriju o ljudskom životu, njegovim simboličkim formama, već sam stvaralački motiv, polazište u oblikovanju teksta i njegove rekonstruktivističke poetike.²⁰³

Kiš će arheološko-antropološku ideju i koncepciju, naznačenu u svom toliko citiranom esejističkom zapisu o Pismu kao kosti dinosaurusu, transformisati u jednu proširenu, poetsku metaforu i uključiti je u sam tekst romana:

Kad bi čovek prislonio glavu uz zemlju, u pogodnom trenutku, čovek sa sluhom psa, mogao bi čuti neko tiho, jedvačujno žuborenje, kao kad se preliva voda iz jednog suda u drugi ili pesak u peščaniku – tako bi se nešto moglo čuti, tako se nešto čuje kada se prisloni glava uz zemlju, sa uvom pribijenim uz tle, sa mislima koje svrdlaju u dubinu zemlje kroz geološke naslage, do mezozoika, do paleozoika, kroz naslage peska i guste ilovače, svrdlaju kao korenje nekog džinovskog stabla, kroz naslage mulja i kamenja, kroz naslage belutka i gipsa, kroz naslage ribljih krljušti i kostura, kroz

²⁰⁰ Kliford Gerc: *Antropolog kao pisac*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2010, prevele sa engleskog Gordana Gorunović i Ivana Spasić

²⁰¹ Ili, da navedemo primer, pitanje tipa u kojoj meri je Frejzerova antropologija prisutna u Eliotovoj *Pustoj zemlji* ne pogađa više suštinu odnosa između književnog i etnografskog.

²⁰² *Homo poeticus*, Sarajevo, Svjetlost, 1990, str. 198.

²⁰³ U tom smislu, termin etnografski bi možda više odgovarao Kišovom programu: roman nam opisuje jedan život i njegove manifestacije na isti način na koji nam etnografska studija registruje običaje, navike, religijski sistem jedne zajednice.

kosture kornjača i morskih zvezda, i morskih konjica, i morskih čudovišta, kroz naslage ćilibara i finog peska, kroz naslage morskih trava i humusa, kroz guste slojeve algi i sedefastih školjki, kroz naslage krečnjaka, kroz naslage uglja, kroz slojeve soli i lignita, kalaja i bakra, kroz naslage kosturova ljudskih i životinjskih, kroz naslage lobanja i lopatica, kroz naslage srebra i zlata, kroz slojeve cinka i pirita; jer tu negde, na dubini od nekoliko stotina metara, nalazi se lešina Panonskog mora, ne još sasvim mrtva nego samo pridavljena, pritisnuta sve novijim slojevima zemlje i kamenja, peska, gline i kalofonijuma, leševima životinja i leševima ljudi, leševima ljudi i leševima ljudskih dela, samo prikležena, jer još uvek diše, evo već nekoliko milenija, kroz slamku zatalasanih žitnih polja, kroz trsku močvara, kroz korenje krompira, ne još savim mrtva nego samo pritisnuta slojevima mezozoika i paleozoika, jer evo diše već nekoliko sati, nekoliko minuta (mereno vremenom Zemlje), diše sipljivo i teško, kao rudar koga su pritisle grede i potpornji i teški blokovi znojavog uglja; kad čovek prisloni glavu na tle, kad pripije uši uz vlažnu glinu, naročito za ovakvih tihih noći, može čuti njeno dahtanje, njen produžen ropac. (30)

U ovoj prustovski dugačkoj rečenici, koja se nalazi u ciklusu „Beleške jednog ludaka“, pripovedač rekonstruiše jedno od E.S.-ovih slikovitih razmišljanja nastalih na tragu iščekivanja smrti i psihotičnog, unutrašnjeg raskola. Sadržinska funkcija se dopunjuje sa autopoetičkom: rečenica konkretizuje, preslikava, na mikro-planu, ideju celokupnog romana u geološku metaforu, i kumulativnim efektom nabiranja prevodi vremenske odnose na prostorni plan: svet srednje Evrope i sve ono što je činilo svakodnevni život ljudi tog podneblja, nepovratna je prošlost, možda jednako daleka od savremenog čoveka koliko i dubinski slojevi zemlje od površine po kojoj koračamo.

Kišova geološko-arheološka slika čitaocu već na samom početku, dakle mnogo pre pojave Pisma, ocrta poetičke koordinate romana i pruža mu neku vrstu orijentacije i uputstva za praćenje teksta. Sadržaji zbunjujućih navoda, iscrpljujućih i rableovski opširnih nabiranja iz „Istražnog postupka“ i „Ispitivanja svedoka“, i međuogledajućih opisa iz „Slika sa putovanja“, pokazaće se, u svetlosti ove razvijene metafore, kao iskopine jednog nestalog sveta, kao dragocene relikvije koje svedoče o jednom drugačijem postojanju od našeg, savremenog. Slika u isto vreme i podvlači značaj nabrojanih tekstova i iskaza: na prvi pogled trivijalni i bezvredni, detalji iz života E.S.-a, koje autor često nabraja, dobiće upravo zahvaljujući vremenskoj perspektivi, tj. činjenici da je čitav svet u kojem se odvijao taj život nestao, vrednost neponovljog i dragocenog.²⁰⁴

²⁰⁴ Toj vrednosti posebno doprinosi jezgrovitost i ekonomičnost izraza koja sabija događaje na prostor od jednog fragmenta. Reč je o postupku od koga će Kiš napraviti siže naslovne pripovetke zbirke *Enciklopedija mrtvih*.

Međutim, i ti „iskopani“ predmeti u *Peščaniku* su već drugostepeni i artificijelni. Ta drugostepenost se ne odnosi samo na njihovu tekstualnu uobličenu, na formu zapisa, dokumenata, beleški, koje treba da upotpune sliku o poslednjim danima pisca, već na njihovu stilsku funkciju koja ostaje, i to ih odvaja od Pisma, nadređena mimetičko-referencijalnom značenju. U zapisu koji ćemo navesti razvija se, motiv gladi i predočava situacija u kojoj se nalazila E.S.-ova porodica, što je pomenuto u tekstu Pisma. Kiš će, međutim, tu sižejno-referencijalnu ulogu podrediti jezičko-artističkoj:

Na kraju krajeva, mleko jeste hrana. Majčino mleko, na primer. Mleko sisara. Isus, koji drži u ustima vime krave. Ili ovce. Ili deve. Umesto prebele dojke Presvete Deve. Marija je takođe sisar. I njene su dojke nekad lučile beli mlečni sok. Jer se Jehova u svojoj mudrosti pobrinuo za decu, za mladunčad. Neka bude žlezda, i žlezda bi. Neka poteče mleko, i mleko poteče na bubuljičava usta dojke. Spasavanje života sistemom usta-na-usta. Neka vrsta vojničkog obroka koji je naročitim postupkom obogaćen svim za organizam nužnim sastojcima (time se olakšava transport i uprošćuje problem ishrane). Mast, belančevine, ugljeni hidrati, encimi, vitamini, mineralni sastojci; sve ono, dakle, što su gozbenici za vreme uskršnje gozbe (*lulukovske*) unosili u svoj organizam, u čvrstom stanju, i bez mere. Sve se to nalazi u mleku, u vidu sitnih, mikroskopskih čestica. Došle su pobesnele krave i smazale u tren oka sve ono što je bilo na stolu, i prase pečeno, i kokošku, i šunku, i kolače, i voće, i orahe, sve, sve, ali bez reda, savim izvan bontona, to jest po nekom svom kravljem bontonu, tako da su prvo smazale kolače, a zatim odmah posrkale kokošju supu, da bi na kraju, kao melšpajz, smuvale batistani stolnjak natopljen mašću, vinom i šerbetom. Onda je fabrika u njihovom buragu sve to preradila, isitnila, skuvala, fermentirala, rafinovala, filtrirala, pasterizovala, kiselila, bučkala, pa opet filtrirala, te najzad izmešala sa kazeinom, albuminom i laktozom, da bi se, dakle, na kraju sve to našlo u vimenima, a zatim u limenim šoljama u rukama moje dece, tri puta uzastopce, kao u nekoj basni. (33-34)

Ovakvi zapisi iz „Beleški“, koji u prvi plan ističu artistističko-jezičku dimenziju slike, a realističku potporu, tj. motivaciju, ostavljaju u drugom planu, daju jedan poseban kvalitet fenomenologiji teksta, tj. čitaočevom doživljaju. E.S. u iščekivanju smrti, tj. dolaska žandara, koji se u jednoj belešci dovode u vezu sa jahačima apokalipse, sagledava svet i ono što je ostalo od njegovog života. Njegova pozicija, živeti i posmatrati svoj život iz aspekta smrti, tj. večnosti motiviše sadržaj ekscentričnih meditacija, skatoloških anegdota, bizarnih formulacija o čoveku, nauci, religiji, koji do pojave Pisma zbunjuju (onda kada pokušava da pronađe prostorno-vremenski orijentir), odnosno opčinjavaju (onda kada se prepušta njihovom artizmu) čitaoca romana.

Na ovom mestu može se postaviti pitanje da li i u E.S.-ovoj međupoziciji, koja je motivisala postupke izokretanja u „Beleškama“ i međuogledajućim prizorima u „Slikama s putovanja“, postoji jedna nova dimenzija romana, jedno značenje koje je možda Kiš imao u vidu kada je upotrebio termin „antropološki“? Da li se baš taj motiv prelaznog stanja i njegova poetička transpozicija može osvetliti iz antropološke perspektive? Pitanje utoliko značajnije za naše istraživanje, jer nam može otvoriti prostor i pružiti priliku da objasnimo smisao, tj. jedinstvo figura preobražaja ne samo u *Peščaniku* nego i u ostalim Kišovom tekstovima koji pribegavaju motivima graničnih situacija i postupcima izokretanja predstava sveta.

VIII.2.2 Levijev „Argon“: od hemije ka kulturnoj antropologiji

U prethodnim poglavlju analize bilo je govora o Levijevoj pripovesti „Argon“, koja otvara zbirku *Periodni sistem*. U središtu pažnje bio je način na koji italijanski pisac koristi naučne pojmove, i postupkom njihove metaforičke transpozicije konstituiše predmet pripovedanja. Tekst, rekli smo, otvara napomena o odlikama, položaju argona i ostalih plemenitih gasova unutar periodnog sistema. Navedene činjenice se potom dovode u vezu sa sudbinom, običajima i životom jevrejske zajednice u Pijemontu, koji su ostali sačuvani u mnogobrojnim – pripovedač insistira na ovoj metafori – okamenjenim sećanjima, usmenim predanjima i morfološkim odlikama njihovog, dijalekatskog jezika.

Postoji, sem inicijalne pozicije i sadržaja (za razliku od ostalih koje govore o autorovom životu, ovaj tekst pripoveda o njegovim precima), još jedna specifičnost „Argona“ koja ga izdvaja u odnosu na ostala poglavlja *Periodnog sistema*. Načinom na koji izlaže i raspoređuje sadržinski materijal, tekst se može okarakterisati kao književno-etnografska rekonstrukcija prošlosti. Ocrtavajući portrete svojih „barba“ i „manja“, od onih najstarijih koji su deo kolektivnog pamćenja do onih koje je kao dete upamtio, Levijev pripovedač nas uvodi u egzotični svet pijemontskih Jevreja, daje nam nekoliko izvoda iz kataloga njihovih života, obeleženih komičnim nesporazumima i grotesknim

protivrečnostima. Arheološki zahvat daje pečat kompoziciji pripovetke, sklopljene od mnoštva sažetih opisa, anegdota, izvoda. Pripovedač u nekoliko poteza ocrtava mini-biografiju, izdvaja ono što je dalo pečat „mitskom“ životu njegovog pretka: najčešće je reč o navici, poroku, komičnoj situaciji, ekscentričnom nastupu koji je zauvek odredio karakter, sliku po kojoj će pojedinac biti upamćen.²⁰⁵

Veliki značaj u „Argonu“ posvećen je jezičkom nasleđu: pripovedač analizira jezik, ukazuje na tokove njegove evolucije kako bi oživeo okamenjeni svet nekadašnjih govornika.²⁰⁶ Lingvistički sloj pripovetke obeležen je, između ostalog, etimološkim napomenama u uvodu teksta. Ukazivanje na grčko poreklo i izvorno značenje termina koji su dali imena plemenitim gasovima, anticipiraće neke od glavnih motiva pripovetke, tj. osobina pripadnika jevrejske zajednice u Pijemontu i njihovog društvenog položaja i jezika koji ga je odražavao. Argon upućuje na marginalni položaj, neon i kripton će anticipirati motiv novostvorenog, tj. zabranjenog i tajnog jezika, sa tzv. uniženim korenima (pripovedač kasnije, kada bude govorio o jeziku, naglašava da ne postoje reči za „dan“, „sunce“, „grad“, već samo za pojmove skrivenog, nedozvoljenog), a ksenon samu njegovu namenu: ovaj idiom služio je Jevrejima da kao stranci u tuđoj, neprijateljskoj sredini, komuniciraju među sobom bez opasnosti da ih zluradi i uvredljivi domaćini razumeju i prijave zakonu.²⁰⁷

Pripovedač se nakon toga zadržava na nadimcima dobijenim srastanjem ličnog imena sa rečju „barba“, svojevrsnom titulom koju je u ovom svetu valjalo zaslužiti, zatim na prezimenima, čija etimologija ocrtava geografske koordinate, tj. tokove migracija i vezu

²⁰⁵ Nemajući razumevanja za Levijevu *književnu* etnografiju, i razočaran što se istorijska i društvena dimenzija života u Pijemontu svela u ovom tekstu samo na scenski ukras, Alberto Kavaljon je kritikovao ovakvu minimalističku karakterizaciju, i njen navodni kalvinovski koncept predaka kao simpatičnih, aristokratski nespretnih kreatura.

v. Alberto Cavaglione, *Notizie su Argon: gli antenati di Primo Levi da Francesco Petrarca a Cesare Lombroso*, Instar Libri, Torino, 2006, p. 12.

²⁰⁶ Među Levijevim jezičkim ogledima, iz zbirke *Tudi zanat i Eseji*, koje je Belpoliti uvrstio u drugu knjigu sabranih dela, posebno mesto zauzimaju mini-etimološka istraživanja porekla pojedinih reči i idioma iz italijanskog književnog jezika i pijemontskog dijalekatskog govora: «L'aria congestionata», 663-8, «*Leggere la vita*», 682-4, «Lo scoiattolo», 716-9, «L'ispettore Silhouette», 770-3, «Le parole fossili», 819-22, «Bella come una fiore», 986-9.

²⁰⁷ Na kraju teksta, nakon slika kojim evocira uspomene na škrtu i eskcentričnu Nona Maliju, pripovedač će nas vratiti na motiv jezika: pripovetku zatvara mini rečnik sa fonetskim vrednostima grafema koji bi čitaocu trebalo da približi izgovor neobičnog, hibridnog idioma.

sa udaljenim gradovima. Toponimi-prezimana govore o poreklu, o francuskim i španskim gradovima odakle je došla ova jevrejska zajednica; pojedina imena svedoče o istorijskim okolnostima, o emotivnom odnosu čitave zajednice prema njima, kao što je slučaj sa imenom Barbapatrín, čija se popularnost sačuvala do današnjih dana, u znak sećanja na emancipaciju koju je ovom narodu podario Napoleon.

Istorijski, etimološki podaci, koji prate mini-biografije predaka, objašnjavaju u istom mah i poreklo ovog jezika kao ishoda neobične akulturacije, tj. susreta hebrejskog ritualnog, pisanog jezika i narodnog, dijalekatskog govora manjeg kulturnog značaja:

Njegov istorijski značaj jedva da postoji, jer ga nikada nije govorilo više od nekoliko hiljada ljudi: ali njegov ljudski značaj je veliki, kao što je veliki značaj svih pograničnih i prelaznih jezika. On zapravo u sebi nosi divljenja vrednu komičnu snagu koja nastaje iz protivrečnosti između osnovne govora, a to je pijemontski dijalekat, neuglađen, trezven i sažet, nikada pisan osim iz opklade, i jevrejskog umetka, izvučenog iz drevnog jezika otaca, svetog i uzvišenog, geološkog, brušenog hiljadama godina, poput korita glečera. Ali ta protivrečnost odražava još jednu: onu suštinsku protivrečnost jevrejstva u dijaspori, rasutog među „gentiles“ (odnosno gojima), razapetog između božanskog poziva i svakodnevnog bede izgnanstva; i još jednu, mnogo uopšteniju, protivrečnost svojstvenu ljudskom stanju, jer čovek je kentaur, splet mesa i duha, božanskog daha i prašine. Posle rasejanja, jevrejski narod je dugo i bolno preživljavao ovaj sukob i iz njega je, osim svoje mudrosti, izvukao svoj smisao za humor, kojeg u stvari nema u Bibliji i kod Proroka. Prepun ga je jidiš kao što ga je, u svojim skromnim okvirima, bilo prepuno i neobično narečje naših očeva u ovoj zemlji, na koje ovde želim da podsetim pre nego što iščezne: nepoverljiv i dobroćudan način govora, koji samo nepažljivima može da se učini bogohulnim, a u stvari je prepun nežne i ponosne bliskosti s Bogom (...). (11)

Važno mesto u ovoj digresiji dobija pomen smeha, tj. smisla za humor koji se proglašava najdragocenijim, hemijskim jezikom rečeno, jedinjenjem stare i nove kulture. Iz okamenjenih jezičkih i ljudskih figura iz kolektivnog i individualnog sećanja narator-etnograf rekonstruiše običaje i pogled na svet jednog naroda koji je u svom izgnanstvu, tačnije u svetu koji je doživeo kao izgnanstvo, izgradio specifičan i originalan smisao za humor, čega nije bilo u njegovoj izvornoj kulturi. U tom humoru, koji Levi konkretizuje i na planu svog jezičkog izraza i pripovedanja o čovekovom neskladu između metafizičkih predstava i ideala, s jedne strane, i istorijskih, društvenih ograničenja koji mu diktiraju sudbinu, s druge, nalazi se najdragocenije svedočanstvo o ovom zaboravljenom, potonulom svetu. Drugi, materijalni ostaci – na to će nas podsetiti završna slika opisa sobe Nona Malije, kao ilustracija neizlečivog poroka njene škrtosti – ostaju neupotrebljive i pohabane relikvije, nemoćne pred razornom moći vremena i istorije.

Temu humora i motiv njegove veze sa područjima kulture koje zbog svojih regulativnih uloga u društvu i odgovarajućih sadržaja izgledaju nespojive sa smehom, Levi je razradio i u esejističkoj formi. U članku *Ritual i smeh*, italijanski autor će iščitavati, tačnije pokazati kako je iščitavao jedan religiozni traktat kao zabavno štivo.²⁰⁸ *Shulkhàn Arùkh* („Postavljena trpeza“), tekst španskog rabina o različitim zabranama koje su obavezivale Jevreje da se drže svoje tradicije, Levi najpre tumači, u antropološkom ključu, kao svedočanstvo opšte čovekove želje da unese red u haotičnu, i kontingentnu prirodu sveta u kome živi. Na isti način na koji je u *Divljoj misli* Levi-Stros odao priznanje iscrpnim taksionomijskim katalogima, sofisticiranim totemističkim podelama i kosmogonijskim predstavama, demantujući tako evrocentričnu predrasudu o siromaštvu i odsustvu smisla za apstraktno kod primitivnih naroda, torinski pisac hvali anonimnog autora ovog traktata i njegova nastojanja da nepredviđene okolnosti i slučajne smetnje unapred predvidi i uvede u svoj sistem. Iza njegovih nastojanja da uredi život, i podvede njegove manifestacije pod određene kategorije ne krije se, kako bi se po automatizmu pomislilo, rigidno shvatanje i dogmatična misao, već jedna intelektualna fleksibilnost i duhovna širina. U borbi pravila sa slučajima i izuzecima, u tom herojskom nastojanju anonimnog španskog rabina (i njegovog aškenaskog prepisivača i priređivača) da predvidi sve okolnosti koje mogu srušiti autoritet vere predaka, u njegovoj ambiciji da te okolnosti reši poput šahovskog problema, narator oseća jedan smeh, koji mu pomaže da u analiziranom tekstu rekonstruiše jedan senzibilitet blizak savremenom čoveku:

Iza ovih čudnih stranica primećujem jedan starinski ukus za vatrenu raspravu, jednu intelektualnu fleksibilnost koja ne uzmiče od protivrečnosti, štaviše prihvata ih kao neizostavni deo života; život je pravilo, red koji nadvladava Haos, ali pravilo ima neravnine, neistražene šupljine izuzetaka, dozvola, popustljivosti i nereda. (...) Ali, iznad svega, tačnije, ispod plašta njene ozbiljnosti, osećam u ovoj *Trpezi* jedan smeh koji mi prija: to je onaj smeh iz jevrejskih priča u kojima se izvrću pravila, smeh nas „modernih“ koji čitamo. Ko je napisao da je biskanje kose lov, ili da je otvaranje knjige koja nosi natpis na margini u Subotu *po svemu sudeći* nelegitimno (jer se na taj način briše napisana poruka), smeja se pišući kao što se i mi smejemo čitajući: nije se razlikovao od nas, bez obzira što se on bavio razdvajanjem dopuštenih od nedopuštenih radnji, a mi mesečnim obračunima, armiranim betonom ili alfanumeričkim šiframa. (II, 789-799)

²⁰⁸ «Il rito e il riso», II, 795-799

U Levijevom čitanju jevrejskog religioznog traktata i obrtu koji nam pokazuje, vidimo, između ostalog, i odjek onog puta od pisanja kao načina da se zabeleži jedno iskustvo do pisanja koje se sve više okreće sopstvenim zakonima, i koje će svoj preobražaj od autobiografije do autopoetike, obeležiti novim susretima sa starim protagonistima. U isto vreme primećujemo odjek i onog karnevalskog, menipejskog humora koji uživa u izokretanju i koji ozbiljne sadržaje uspeva da prevede u milje vesele nauke koja slavi bogatstvo i raznolikost života.

VIII.4. Liminalnost kao antropološko uporište figura preobražaja u Kišovom i Levijevom delu

Van Genepova tročlana struktura rituala prelaza primenjivala se, rekli smo, u istraživanju ahetskih obrazaca epskog govora, od najstarijih dela usmene književnosti do modernih ostvarenja koji obrađuju temu odrastanja. U daljem razvoju antropologije, ovaj obrazac, pre svega njegov središnji pojam liminalnog, dobijao je šira značenja i prenosio se sve više na teren izučavanja formalnih odlika književnoumetničkog izraza i postupaka oblikovanja. Obredi prelaza iz primitivnih društava, i veliki značaj koji je u njima imao koncept liminalnog, drugim rečima, mogli su da objasne neke od stvaralačkih tendencija u kulturi savremenog sveta.

Prenos koncepta liminalnog iz miljea socijalne na teren kulturne antropologije obeležila je teorija Viktora Tarnera. Britanski antropolog na osnovu bogatog etnografskog materijala razrađuje Van Genepov pojam i ukazuje na neke od analogija između ritualne prakse primitivnih naroda i formi stvaralačkih izraza, igre i zabave u industrijskom društvu. Tarner pokazuje da je i u jednom i u drugom sistemu prisutan liminalni momenat, s tom razlikom što je u primitivnim zajednicama on kontrolisan i instrumentalizovan, a u industrijskom društvu, tj. estetičkim izrazima karakterističnim za njega, istaknut kao glavno oblikovno načelo, kao pokretač produkcijsko-transformativnog odnosa prema nasleđenim simboličkim izrazima. Igre preobražaja i izokretanja različitih kulturnih obrazaca i stilskih registara, tipični postupci oblikovanja u zapadnoj umetnosti, od romantizma preko

avangarde do postmodernizma sedamdesetih godina prošlog veka, u svojoj biti su, pokazuje Tarner, liminalni:

Držim da razmjerno »pozni« društveni procesi, gledano historijski, poput »revolucije«, »ustanka«, pa i »romantizma« u umjetnosti, koje odlukuje sloboda oblika i duha, isticanje osjećajnosti i izvornosti, predstavljaju inverziju odnosa normativnog i liminalnog u plemenskom i drugim bitno konzervativnim društvima. U tim modernim procesima i pokretima, zameci kulturnoga preobražaja, nezadovoljstvo s postojećim stanjem u kulturi, društvena kritika, inače sadržani u preindustrijskom liminalnom, premještaju se u središte, više nisu posljedica sučeljenosti »čvrstih struktura«, već stvar samog razvoja. Tako revolucije, bile one uspješne ili ne, postaju *limina*, puna podsticajnosti, između različitih glavnih strukturalnih oblika ili društvenih uređenja. Možda je to uporaba »liminalnog« u metaforičkom a ne u »primarnom« ili »doslovnom« smislu čemu je težio van Gennep, ali nam pomaže da mislimo o globalnom ljudskom društvu, kojemu će težiti sve specifične povijesne društvene formacije. Revolucije, burne ili mirne, mogu biti totalizirajućim liminalnim fazama, prema kojima *limina* plemenskih *rites de passage* bijahu tek nagovještajima i predznacima.²⁰⁹

Tarnerovo premeštanje pojma liminalnog sa terena socijalne na teren kulturne antropologije može nam pružiti određene smernice u tumačenju Kišovih i Levijevih figura preobražaja i veze između analiziranih postupaka oblikovanja i sadržinskih rešenja. U tekstovima koje smo analizirali, uočljivo je prisustvo motiva prelaznog stanja, međupoložaja koji pripovedačkom subjektu, odnosno junacima koje nam on predstavlja (u nekim slučajevima to je pripovedačev alter ego, u nekim, pak, lik koji je odvojen od instance koja nam razvija priču), otežava ulazak u nov svet, ili ga, prosto, sprečava da se u stari svet, iz koga je izašao, ponovo vrati. Kiš u *Mansardi* i u *Ranim jadima* i *Bašti, pepelu* govori o odrastanju i istražuje načine na koji se može razraditi ovaj Bildungs motiv. Odnos između poetičke nadogradnje i sižejnog sveta, pri tome je pratio odnos između vremena radnje i vremena zamišljenog pisanja. U prvom romanu vreme radnje koja se odvija u predmetnom svetu preklapa se sa vremenom pisanja, dok su u porodičnom ciklusu ove instance načelno razdvojene, da bi se na kraju, u *Peščaniku*, simbolički ukrstile kroz susret između E.S.-a, kao pisca svedočanstva o jednom svetu, i autora-sina koji drži konce rekonstruktivističkog pisanja i priređuje očevu zaostavštinu.

Kod Levija, motiv prelaznog modusa, kako u svojstvu stava prema životu i književnosti, tako i u svojstvu teme koja daje pečat stvaralaštvu, zauzima, da podsetimo,

²⁰⁹ Victor Turner: *Od rituala do teatra. Ozbilnost ljudske igre*, Zagreb, August Cesarec, 1989, prevela sa engleskog Gordana Slabinac, str. 90-91

posebno mesto u autokritičkoj produkciji. Raskol između hemičara i humaniste, autobiografa i stvaraoca fikcionalnih priča, rekli smo, u značajnoj je meri oblikovao stav kritike i čitalačke publike. Takva misao je na neki način implicirala jedan statični, manihejski obrazac o sukobu suprotnosti, blizak duhu klasicističke poetike, sa kojom se Levi – to je verovatno jedan od razloga ovog mešanja – često dovodio u vezu, pre svega zbog svog etosa jasnoće, odsustva avangardističkih i postmodernističkih ekseprimenata, i odbijanja da se svrsta među aktuelne pokrete i stilske formacije.

U Levijevom pisanju, međutim, ne može biti govora o nekakvoj potrazi za simetrijom između suprotnih polova, već pre o jednom međupoložaju koji ima ambivalentan prikazivački učinak i idejnu podlogu. Za liminalnost je kao fenomen koji prati dinamičke procese u društvu i psihologiji individue, ključno specifično stanje suspendovanog pokreta koje se, s druge strane, kako je pokazao Turner, pretvara u podsticaj za preoblikovanje predstava starog sveta i njegovih simboličkih predstava. Ovaj prvi, statični momenat je izraženiji u logorskoj, a drugi, transformativno-oblikovni u pripovetkama *Periodnog sistema*. Opsesivna slika, lajtmotiv poistovećivanja sa Kolridžovim starim mornarom koji nosi sa sobom teret uspomena na kobno putovanje, ukazuje na međustanje autora koji se tek u činu pripovedanja može povezati sa ljudima koji nastanjuju svet u koji se vratio. Čin pripovedanja je, u isto vreme, jedini odgovor na traumatičnu pretnju koju nagoveštava citirani odeljak iz prvog romana o priči koju niko ne sluša, a zaokružuje završetak romana *Primirje*: umesto optimističkog komentara koji bi objavio kraj svih patnji, povratak je ostao u senci pretnje i straha da se u jednom trenutku odnos sveta koji je viđen i sveta iz koga se taj stari sagledava, može izokrenuti.

U tekstovima koji, s druge strane, obrađuju motiv susreta *homo poeticus*-a i *homo fabber*-a stvaralačko-preobražajni potencijal liminalnosti se istura u prvi plan. Izbor lukrecijevske teme, postupci intertekstualnih transformacija (upotreba toposa pustolovne proze), autopoetička demonstracija načina na koji se priča o putešestviju jedne čestice završava u književnoj radionici, u pripovetci „Ugljenik“ potiču iz jednog kulturnog međuprostora i izraz su autorove želja da se on stvaralački prevlada. Levi zaključuje svoju *De rerum natura* tekstom u kome se, bartovski rečeno, figura pisca, koji bi mogao da nam datim podacima obogati naše znanje o svetu, pretvara u figuru autora koji sa lakoćom

prelazi preko različitih kulturnih oblasti i uspeva da premosti barijeru koju je tradicionalna estetika i teorija saznanja postavila između njih.

Na ovom mestu se, naravno, može javiti prigovor da je termin „liminalnost“ preširok i da se može proizvoljno primeniti na svaki opozicioni obrazac i stvaralački čin koji manipuliše kontrastnim identitetima. Moramo međutim imati u vidu da se značaj Tarnerove koncepcije ne iscrpljuje u postupku prevođenja jednog fenomena, koji bi mogao objasniti društveno poreklo određenih sličajnih matrica, u pojam koji objedinjuje različite stvaralačke tendencije u modernoj umetnosti, i uopšte u izrazima koji su, poput menipejske satire, anticipirali njihovu primenu. Tarner naglašava da umetnost više nije jedina kulturna forma u kojoj se koriste ove transformacijske operacije. Događaji, tačnije njihove predstave koje stižu do nas, već su strukturisani kao priče: liminalnost se kao kulturološki fenomen ne može, na primer, odvojiti od sfere politike, jer čak i novinske vesti koje oblikuju stav javnog mnjenja sadrže u sebi (i kombinuju njihove mogućnosti) različite narativne matrice.

Povratnu spregu između ritualnog, estetskog i političkog, koju Tarner naznačava kao jednu od manifestacija liminalnog u modernom društvu, na bizaran način je potvrdilo iskustvo totalitarnih sistema, pre svega staljinizma.²¹⁰ Događaji koji prikazuje Kišov narator u *Grobnici za Borisa Davidoviča* već su simboličke forme, odnosno entiteti koji već imaju svoj kulturni identitet, i ritualno-ideološku funkciju. U njihovim sklopovima vodeću ulogu igra upravo inicijastički sličaj: obrazac koji je nekad obeležavao obrede uvođenja kandidata u novu društvenu grupaciju i ozvaničavao početak novog modaliteta postojanja, sada se uklapa u ideološke ceremonije i u njih prenosi onu istu strukturu koju je uočio Van Genep.

U sledu događaja koji će Novskog izbrisati iz istorije i pretvoriti u ličnost bez lica, može se uočiti tročlana struktura rituala prelaza. Prva faza prelaza Novskog u novu ulogu, njegova prisilna transformacija od heroja revolucije do izdajnika, započinje hapšenjem, praćenim zaplenom dokumenata, knjiga, fotografija:

²¹⁰ Levi, za razliku od Kiša, nije bio zainteresovan za temu staljinizma jer je smatrao da se između Gulaga i Lagera ne može staviti znak jednakosti (v. I, 186-188).

Prilikom pretresa koji je potrajao do osam izjutra, odnesena su sva njegov adokumenta, fotografije, rukopisi, nacrti i planovi, kao i najveći deo njegovih knjiga. To je bio prvi korak ka likvidaciji Novskog. (96)

Druga, središnja faza kojoj narator posvećuje najviše prostora, obuhvata scene isleđivanja u kojima se Novski, kao inicijant koji treba da stupi u nov svet, priprema na sudu da ozvaniči, u skladu sa scenarijem Fedjukina, svoj nestanak iz istorije. U kojoj meri je Fedjugin sposoban da inicijanta pripremi za ovaj obred, Novski će se uveriti kad čuje Paresijana na suđenju:

Novski shvata po iskrenom besu Paresijana da je Fedjugin u svojoj umetnosti da se iscedi priznanje postigao u slučaju Paresijana onaj idealni nivo saradnje koji je cilj i svrha svake valjane istrage: Paresijan je, bez sumnje zahvaljujući stvaralačkom geniju Fedjukina, prihvatio uslovnosti kao živu realnost, stvaraniju od magle fakata, i te uslovnosti obojio emotivno: kajanjem i mržnjom. (109-110)

U Kišovoj slici totalitarnog društva i odvijanja montiranih procesa koji su služili njegovom održavanju i fabrikovanju istorije, vidimo jednu izokrenutu sliku izvornih oblika inicijastičkih rituala prelaza, njihove društvene funkcije i veze sa epskim oblicima. U osnovi čina epskog kazivanja o podvizima heroja, klasična etnografija i antropologija nalazi, rekli smo, ritual priprema inicijanta za ulazak u novu ulogu; u Kišovom tekstu, kao što vidimo, inicijastički put usmeren je u suprotnom pravcu: nekadašnji heroj mora da nauči priču o sebi kao izdajniku, i da je na sceni, poput Paresijana koji je uspešno savladao obuku, uverljivo odglumi.

Treći deo procesa, etapa odvajanja, obuhvata period sudski ozvaničene izolacije i izdržavanja kazne u logorima, okončanim smrću. Samoubilački skok Novskog, sa aluzijom na Empedokla, potvrđuje, bez obzira što je predstavljao čin naglašene individualnosti heroja koji mora izabrati svoj kraj, ono što je započeto hapšenjem i što je utemeljeno, nakon dugih pregovora sa Fedjukinom i mnogobrojnih proba, na suđenju. Prethodne etape procesa, drugim rečima, mogu se okarakterisati kao niz priprema za sahranu: smrt, koja se u primitivnim društvima i ritualnim obrascima koji je obeležavaju, shvata kao prelaz iz jedne dimenzije postojanja u drugu, ovde je transponovana, u jednom metaforičkom obliku, na ideološku pozornicu montiranih sudskih procesa. U tekstu nalazimo nekoliko detalja

koji signaliziraju tu vezu. Prvi je komentar Novskog o običaju pri jevrejskoj sahrani upućen Isaku Rabinoviču koji je zapanjen njegovim svedočenjem, načinom na koji je potvrdio izmišljenu optužbu koja ih obojicu tereti za učestvovanje u jednoj zaveri. Ono što Rabinović vidi kao požurivanje, za Novskog je samo ritualna potvrda smrti:

„Isaak Ilič, vi biste morali poznavati običaje pri jevrejskoj sahrani: u trenutku kada se spremaju da iznesu mrtvaca iz sinagoge da bi ga odneli na groblje, jedan se službenik Jahvin nagne nad pokojnikom, zovne ga po imenu i kaže mu glasno: *Znaj da si mrtav!*“ Onda je na trenutak zastao i dodao: „Odličan običaj!“ (114)

Drugi detalj, koji upućuje na čin sahrane je reč „grobница“ iz naslova, koja metonimijskim prenosom značenja ocrta osnovu ideju zbirke i definiše, u digresiji o kenotafima s početka priče, Kišovu nekrološku poetiku. Priča o Novskom kao oblik tekstualnog kenotafa, obrće smisao celokupnog rituala prelaza koji je izbrisao ovu ličnost iz istorije.²¹¹ Priča koja obnavlja sećanje na Novskog je u metaforičkom smislu čin podizanja spomenika koji bi trebalo da popuno ono prazno mesto koje je ostalo nakon njegovog života. Antopološko značenje metafore i vezu sa prastarim predstavama o smrti koje su osmišljavali rituale sahrane i čin podizanja spomenika, za koji se verovalo da će vezati dušu pokojnika za jedno mesto, nalazimo u komentaru o duhu Novskog na kraju priče:

Krajem juna 1956, londonski *Tajms*, koji po staroj dobroj tradiciji izgleda još uvek veruje u duhove, objavio je da je Novski viđen u Moskvi, u blizini Kremaljskih zidina. Očevici su ga prepoznali po čeličnim zubima. Ovu vest je prenela zapadna buržoaska štampa, željna spletke i senzacija. (117)

Osim kao parodija novinarskog senzacionalizma, u kojoj se nazire ironični stav spram recepcije ruske politike u zapadnoj štampi, i kao suptilni intertekstualni eho *Hamleta*, sa čijim glavnim likom je Novski upoređen nekoliko stranica ranije, detalj o duhu razvija antropološku metaforu, i šalje neku vrstu poruke o čitavom društvu koji je ovakvim ritualima učvršćivao sopstvene temelje: uprkos pažljivo biranom scenariju, i pedantno osmišljenim obredima brisanja svojih izmišljenih neprijatelja, koji u velikoj meri podsećaju

²¹¹ Pripovedačevu rekonstrukciju koja bi trebalo, u metaforičnom smislu, da podigne spomenik, i fiksira identitet ličnosti, otežavaju, pored učinka ovog rituala, i mnogobrojni pseudonimi kojima se služio Novski pre revolucije.

na rituale sahranjivanja, ovo društvo će ipak morati da se suoči sa vampirima.²¹² Poredak, drugim rečima, neće uspeti da sačuva svoje vernike od uznemirujućih poseta ličnosti bez lica i bez glasa.

U narednom delu, zbirci *Enciklopedija mrtvih*, koja u izboru žanrovskih obrazaca i tehnike pripovedanja, održava kontinuitet sa *Grobnicom*, antropološki karakter smrti je manje vezan za domen politike i ideologije. Antropološka značenja u ovom delu, tu pre svega mislimo na pripovetke „Enciklopedija mrtvih“, „Ogledalo nepoznatog“, i „Legenda o spavačima“, izvode se iz religijsko-metafizičkih predstava o smrti kao prelazu iz jednog oblika postojanja u drugi. Nakon priča o prisilnim žrtvama bivših revolucionara, čitalac se uvodi u zonu oniričnog, fantastičnog i iracionalnog. „I dok je smrt u *Grobnici* uglavnom svedena na svoju pojavnost, u *Enciklopediji mrtvih* književno se obrazlaže njen metafizički „kvalitet“. Drugim rečima tema žrtve u *Grobnici* uronjena je u stvarnost, njome motivisana i objašnjena, dok u *Enciklopediji* smrt takođe ima realne naznake, ali se u potrazi za njenom tajnom, za fenomenom smrti, ide tragom sna i podsvesti.“²¹³

Prenos sa terena političkog i ideološkog, na plan metafizike, obeležiće i drugačiju pripovedačku razradu liminalnog u tekstu „Legenda o spavačima“. Ono što je bio znak međustanja u kome se bivši revolucionar, poput Novskog, priprema za ulazak u novu ulogu i potom za nestanak iz istorije, sada se predočava kao jedan onirički interegnum, u kome je zarobljena svest glavnog junaka.

²¹² Verovanje u vampire je, u teoriji Meri Dagleas, kosmološki izraz zatvorenog društva u kome je grupni identitet čvrst, a individualna određenja prilično rastegljiva. Engleska antropološkinja ne pominje eksplicitno primere totalitarnih društva, ali jedan obrazac društvenog života i, u skladu sa njim, struktura kosmologijskih simboličkih izraza (po principu jak grupni identitet, a matrica oslabljena, što daje kosmologiju crne magije) potpuno je primenljiv na sliku koju je Kiš pokazao: uloge su izmenljive i proizvoljne, što omogućava u isto vreme i održavanje grupe. Ona se s vremena na vreme mora ritualno osloboditi izdajnika, koga treba izmisliti, kako bi ostala čista i pokazala da se razlikuje od drugih grupa. I upravo se u scenariju koje potpisuje Fedjukin, te druge grupe javljaju kao činilac koji regrutuje izdajnike u redovima *naše* zajednice. Uporedimo sa M. D: „Ukratko, ako imamo socijalne jedinice čije su spoljne granice jasno izražene, čije su unutrašnje relacije konfuzne, i koje ostaju male i na niskom nivou organizacije, onda bismo mogli da potražimo kosmologiju sa aktivnom crnom magijom. (...) Iznad svega veštica je obmanjivač, neko čiji spoljni izgled ne otkriva automatski unutrašnju prirodu. (...) Lojalnost veštice umesto da bude usmerena prema grupi, slobodno izleće napolje. Veštac odlazi da se sam takmiči sa tuđim personifikacijama požude i moći. On sam nema čvrsto ukotvljenje u društvenoj strukturi. Naizgled, on je prisutan, ali samo telesno; njegovo pravo unutrašnje jastvo je izmaklo društvenoj prinudi.“

Meri Dagleas: *Prirodni simboli: istraživanje o kosmologiji*, Novi Sad, Svetovi / Podgorica, Oktoih, 1994, preveo sa engleskog Dragan Monašević, str. 156-157

²¹³ Petar Pijanović, *Proza Danila Kiša*, Priština, Jedinstvo / Gornji Milanovac, Dečje novine / Podgorica, Oktoih, 1992, str. 191.

Kišova biblijski intonirana priča, sastavljena od dvadeset fragmenata nejednake dužine, prati, da podsetimo, tok svesti Dionisija, jednog od trojice efeških ranohrišćanskih mučenika.²¹⁴ Iako se sve vreme insistira na buđenju, narator nas zajedno sa svojim likom, održava u neizvesnosti, i onemogućava nas da pronađemo granicu između stvarnog i zamišljenog, sna i jave, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Dionisije ne može znati da li je trenutak u kome se budi samo trenutak koga se priseća, da li su predstave koje mu naviru u svest slike koje sada zamišlja ili pak vidi, da li je buđenje koje je usledilo nakon sećanja na Priskino ime, samo ulazak u nov san.

Ontološka nedoumica, nerazrešeno pitanje šta je stvarno a šta zamišljeno, prenosi se i na prizore, tj. opis ambijenta u kome se nalaze tri spavača. Dionisije vidi sebe i dvojicu prijatelja na nosilima i prati tok ceremonije koja se odigrava u pećini u kojoj se nekada sklonio, sa istim prijateljima, od rimskih progona. Ovoga puta ljudi koji ih okružuju nisu oni od kojih su strepeli i pobjegli, već masa koja ih obožava kao svece. No ishod procesije ostaje nepoznat. Narod, ispostavlja se, treba da ih odvede na nosilima pred cara: taj detalj, kao u slučaju Priske, kada Dionisije ne može da razabere pravi identitet žene koje se seća, unosi novu nedoumicu. Da li je reč o ceremoniji obožavanja ili ceremoniji bacanja zverima u gladijatorskoj areni? Da li je reč o ukazivanju počasti, ili likovanju mase koja će ih uskoro žrtvovati nekom od svojih bogova?

U načinu na koji narator ostavlja čitaoca u neizvesnosti, kako u pogledu vremena, tako i u pogledu značenja slike koje nam detaljno opisuje, od velikog značaja je okvirna fabula navedena u Pogovoru knjige. Tri spavača su pobjegli od rimskih progona u pećinu gde su po legendi i zaspali. Njihov san, uzimajući u obzir činjenicu da se radi o prvim hrišćanima, trebalo bi da predstavlja transpoziciju ideje večnosti, tj. duhovnog preobražaja koje donosi mučeništvo za veru. No ta večnost se u Kišovoj anti-legendi svodi na neprestanu patnju i ponavljanje jedne iste situacije, košmarne slike u kojoj se stapaju ubice i progonitelji, sa jedne strane, i narod koji Dionisija, Malhusa i Kitmira obožava kao svece

²¹⁴ Kiš je priču o efeškim hrišćanima koji su se prema legendi sakrili od rimskih progona u jednoj pećini u kojoj su ostali nekoliko stotina godina, u prvi mah želeo da razradi u formi romana. Tekst ove probne, nedovršene verzije, sa pratećim napomenama Mirjane Miočinović o jezičko-stilskim i tematsko-sadržajskim razlikama u odnosu na kasniju pripovetku iz *Enciklopedije mrtvih*, nalazi se u *Skladištu*, zbirci tekstova iz Kišove prozne zaostavštine (Beograd, BIGZ, 1995, str. 7-129, 347-349).

na drugoj strani, car kao krvnik pred koga će budući mučenici biti izvedeni i potom kažnjeni, s jedne strane, i car kao vladar koji će na zemlji ozvaničiti njihovu veru i omogućiti njeno širenje, s druge. Dionisije i njegova dva prijatelja ostaju u tom procepu, u vremenu u kome se meša obožavanje Lune i Sunca, klanjanje idolima i vera u jednog boga, odnosno u prostoru pećine sa skarednim crtežima na zidovima i svećama koje obasjavaju ikone na rukama vernika.²¹⁵

U unutrašnjem monologu glavnog junaka tako opstaje sumnja u mogućnost jasne predstave o onom što je proživljeno, i smrti koja bi trebalo da bude prelaz u novu dimenziju postojanja. Zarobljen u pećini, u trenutku kada tu istu smrt očekuje, Dionisije ne može videti trijumf vere a da u isto vreme ne vidi i zastrašujuću sliku svetine i nesrećnog obogaljenog naroda. Vera u moć duhovnog preobražaja izokreće se u sumnju u mogućnost preobražaja sveta koji su tri spavača hteli da prosvetle.

Uporedimo li istorijsku podlogu, tj. predtekst legende, sa ovom književnom vizijom, uočićemo da se između njih sve vreme održava alegorijski paralelizam. Dionisijeva zarobljenost odigrava se u prelaznom periodu istorije koji se nikada ne okončava u njegovoj svesti.²¹⁶ Period prelaska iz mnogoboštva u jednobojstvo, iz robovlasničkog društva u feudalno, projektuje se u slici Dionisijeve sumnje, koja ostavlja pitanje da li će veru koju je on propovedao uzurpirati oni koji su ga prineli na žrtvu. Da li je njegovo stradanje čin duhovnog preobražaja ili još jedan u nizu primera žrtvovanja koje učvršćuje autoritet tiranina i ojačava temelje njemu potčinjene zajednice?

Sumnju koja ostaje nerazrešena, Kiš će preneti na širi, opšteljudski plan u stihovima 19. fragmenta, koji variraju sadržaj Davidovih psalama iz Starog i Hristove besede na Gori

²¹⁵ Isti motiv nalazimo u *Grobnici za Borisa Davidoviča*, tačnije u fusnoti uz opis kijevske crkve i podatak iz hronike učenog Nestora o četiri bronzana konja (*četyre koni mediani*) koje je knez Vladimir doneo u ovu građevinu, u „Magijskom kruženju karata“: „Po svoj prilici trebalo bi ovo čitati, kako tvrde neki stručnjaci, »četiri ikoni mediani«. Mi u ovoj leksičkoj dvojnosti vidimo u prvom redu primer sudara i prožimanja dva idolopoklonstva: paganskog i hrišćanskog.“ (41, štampano kurzivom)

²¹⁶ Van Genepovo izvorno, prostorno značenje metafore liminalnog prisutno je u Kišovom tekstu. Dionisijeva vizija se završava u trenutku kada ga kola dovezu do kapije grada i na tom graničnom mestu ga ostave. Do njega samo dopiru reči: „O blaženi, izaći ćete pred cara!“, koje ne donose razrešenje. Izlazak iz međuprostora, odgovor na pitanje da li je reč o ruganju ili ukazivanju počasti izostaje: ovu sumnju naglašava detalj sa izokrenutim viđenjem: I vide, ležeći onako nepokretan, u kolima, riđu bradu i svetloplave oči mladca što se beše nagnuo nad njim, otpozadi, tako da mu lice bejaše obrnuto od njegova lica (...) Da li to bejaše podsmeh ili ruganje? Da li to bejaše glas njegova sopstvena sna i glas njegove tlapnje.“ (111)

iz Novog zaveta. Više se ne radi o sumnji koju projektuje ponavljajući san jednog mučenika koji ostaje zarobljen u vremenu u kome se vera u više bogova pretvara u veru u jednog, u vremenu kada se ubice pretvaraju u obožavaoce onih koje su ubili, već o sumnji koja dotiče suštinu čovekove bačenosti u svet i njegove nemogućnosti da njemu nađe neki smisaoni orijentir:

Ah, ko će omeđiti san od jave, dan od noći, noć od svitanja, uspomene od tlapnje?
Ko će staviti belegu jasnu između sna i smrti?
Ko će, o Gospode, staviti belegu jasnu između sadašnjosti, prošlosti i budućnosti?
Ko će, Gospode, odeliti radost ljubavi od tuge sećanja?
Blago onima, Gospode, koji imaju nadanja svojega, jer njihove će se nade ispuniti.
Blago onima, Gospode, koji znaju šta je dan a šta je noć, jer će se oni nauživati dana i nauživati noći i počinka noćnoga.
Blago onima Gospode, kojima je prošlost bila, sadašnjost jeste a budućnost biće, jer će im život proteći kao voda.
Blago onima koji obnoć sanjaju a obdan se sećaju sanja svojih, jer oni će se radovati.
Blago onima, Gospode, koji obdan znaju gde obnoć idahu, jer njihov je dan i njihova je noć.
Blago onima, Gospode, koji se obdan ne sećaju noćnoga puta svojega, jer njihova će biti svetlost dana. (114-115)

Sliku izlaska iz jednog stanja u drugo koji se odvija tako da se u istoj osobi, u stanju prelaza, integrišu oba modaliteta, naći ćemo u jednom Levijevom tekstu iz *Potonulih spasenih*, u eseju „Sramota“ koji se nadovezuje na tekst „Siva zona“ i istoimeni fenomen koji je obeležio logorski svet i njegovu hijerarhiju. U prvom romanu Levi je, videli smo, naglasak u oblikovanju svog doživljaja stavio na logoru kao biološkom eksperimentu: logorski mikrosvet bio je strukturisan prema opzijskom obrascu u kome nije bilo prelaznih oblika: s jedne strane je bio sistem koji rukovodi procesom, a s druge njegove žrtve, odnosno malobrojni preživeli. Ovoga puta slika je daleko komplikovanija: prostor između progonitelja i žrtava, pokazuje se, uopšte nije bio prazan:

Naivno je, besmisleno i istorijski netačno smatrati da jedan inferiorni sistem, kakav je bio nacionalsocijalizam, uzdiže svoje žrtve: naprotiv, on ih unižava, spušta ih na svoj nivo, i njihovo je utapanje utoliko veće ukoliko su one prijemčivije, bezbojnije, potpuno lišene političke ili moralne okosnice. Mnogi znaci nam govore da je izgleda došlo vreme da se istraži prostor koji odvaja (ne samo u nacističkim Lagerima!) žrtve od progonitelja, i da se to učini s više mere i razumevanja, i s manje uzburkanih duhova, nego što je to slučaj, na primer, u nekim filmovima. Samo neka okoštala retorika može da tvrdi da je taj prostor prazan: nikada nije prazan, prepun je nedostojnih ili patetičnih likova (ponekad s oba svojstva istovremeno), koje moramo upoznati ako hoćemo da upoznamo

ljudski rod, ako hoćemo da branimo svoje duše u slučaju da ponovo naiđemo na slično iskušenje, ili čak ako jednostavno hoćemo da shvatimo šta se odvija u nekom velikom industrijskom preduzeću. (34)

Problem postojanja sive zone povlačio je za sobom i promenu značenja metafore preobražaja i pitanja koje ona implicirala u prvom romanu.²¹⁷ Umesto pitanja: može li se ljudski identitet izvoditi iz golog biološkog postojanja lišenog civilizacijske nadogradnje i ambijenta, nametnuo se sledeći problem: da li je moguće zamisliti postojanje jednog represivnog društva bez graničnog pojasa u kome se njegova hijerarhija preslikava. Primer logora nam pokazuje da je tako nešto nemoguće:

Tako se unutar Lagera, u manjoj razmeri ali s proširenim svojstvima, preslikavala hijerarhijska struktura totalitarne Države u kojoj sva vlast stiže odozgo, dok je kontrola odozdo nemoguća. Ali ovo „gotovo“ je važno: nikada nije postojala Država koja je u tom smislu zaista totalitarna. Uvek je postojao neki oblik povratnog dejstva, neka korekcija potpune samovolje, čak i Trećem Rajhu, pa i u Staljinovom Sovjetskom Savezu: i u jednom i u drugom društvu ulogu kočnice imali su, u manjoj ili većoj meri, javno mnjenje, sudstvo, štampa, crkva, osećaj čovečnosti i pravde za čije iskorenjivanje nije dovoljno deset ili dvadeset godina tiranije. Jedino u Lageru nije postojala nikakva kontrola odozdo, a moć sitnih despota bila je bezuslovna.

(...) Tražili su je osujećeni, što je takođe jedna od osobenosti koja u mikrokosmosu Lagera preslikava makrokosmos totalitarnog društva: i u jednom i u drugom, nezavisno od sposobnosti i zasluga, moć se darežljivo daje onome ko je spreman da oda poštovanje hijerarhijskoj vlasti, omogućavajući mu na taj način inače nedostižno uzdizanje na društvenoj lestvici. I na kraju, tražili su je mnogi među samim žrtvama koje su ugnjetači zarazili i koji su nesvesno nastojali da se poistovete sa njima. (40-41)

Pitanje koje otvara Levijeva razrada fenomena sive zone tiče se, između ostalog, mogućnosti suđenja (o) pripadnicima ovog graničnog pojasa. U prvom romanu, tačnije u problematici koju je otvorio njegov prikaz logora, ostalo je otvoreno pitanje o uzrocima ovog zla i (ne)uporedivosti sa drugim događajima iz istorije, ali suđenje nije nailazilo na prepreke: opis jasno ukazuje na krivicu onoga ko rukovodi ovim procesom i na nevinost žrtve. U ovom drugom slučaju, pred nama je komplikovanija slika: zlo koje širi svoju hijerarhiju među žrtvama uspeva da iste uprlja. Kako suditi o žrtvama?

²¹⁷ Levi je temu postojanja logoraša kolaboracionista nagovestio u devetom poglavlju prvog romana gde je govorio o načinima na koji su neki od zatvorenika pokušavali da steknu određene privilegije i sebi na taj način produže život. Tematski kontinuitet ovog poglavlja, u kome se, možemo reći, nalazi jezgro budućih razmišljanja o problemu sive zone, sa zbirkom eseja koja će se pojaviti četiri decenije kasnije naglašava identičnost naslovâ.

Granični slučajevi – Levi navodi primere zarobljenika koji su bili uposledni u gasnim komorama i krematorijumima, tzv. zonderovaca, i Haima Rumkovskog, upravnika jevrejskog geta u Lođu –mogu nam pomoći da shvatimo neke od mehanizama ljudskog ponašanja, ali nam nažalost ne daju mogućnost da o njima sudimo.²¹⁸ Taj *impotentia judicandi* stav („tražim da razmišljanja o priči o „gavranovima krematorijuma“ budu puna samilosti i strogosti, ali da sud o njima ostane neizrečen“, 53), potkrepljen je opisom jednog neobičnog događaja i svedočanstva koje ga je zabeležilo. Reč je o fudbalskoj utakmici koji su odigrali pripadnici SS odreda i pomenute grupe logoraša koji su bili zaduženi za rad u gasnim komorama i krematorijumima. Dođadžaj, koji ima spoljašnju formu igre, otkriva svoju smišljenu ritualnu pozadinu, tj. značenje:

Njisli, dakle, priča da je u toku jedne „radne“ pauze prisustvovao fudbalskoj utakmici između pripadnika SS i SK odreda, odnosno između predstavnika esesovskih stražara iz krematorijuma i predstavnika specijalnog odreda (zonderovaca): susretu prisustvuju i ostali pripadnici esesovske jedinice i ostatak odreda (...).

Nikada se ništa slično nije dogodilo, niti bi bilo zamislivo, s ostalim kategorijama zatvorenika; ali sa njima s „gavranovima krematorijuma“, esesovci su mogli da izađu na megdan ravnopravno, ili gotovo ravnopravno. Iz ovog primirja krije se satanski osmeh: posao je obavljen, uspeli smo, niste više ona druga rasa, antirasa, glavni neprijatelj hiljadugodišnjeg Rajha: niste više narod koji odbacuje idole. Prihvatili smo vas, iskvarili, povukli na dno sa nama. Sad ste kao mi, vi, gordi: uprljani svojom krvlju poput nas. I vi ste, poput nas i Kaina, ubili brata. Dođite, možemo da se igramo zajedno. (48)

Opis, kome će se pridružiti priča o „kralju“ lođskog geta, Rumkovskom, pokazuje kako se žrtva može ritualno uvesti u jedan međuprostor u kome gubi status nevinog stradalnika, i u njemu se smišljeno zadržava.²¹⁹ Drugim rečima, ne prevodi se, za razliku od uobičajene prakse u obredima prelaza, u nov milje, tj. kategoriju kojoj pripadaju oni koji

²¹⁸ *Potonuli i spaseni*, 43-62. Drugi deo ovog pododeljka „Sive zone“, u kome se govori o Rumkovskog, Levi je godinu dana ranije objavio u obliku priče „Judejski kralj“ (II, 67-74). Tekstu priče, za razliku od teksta uklopljenog u esej, prethodi fotografija lica i naličja kovanice iz lođskog geta kao materijalnog dokaza koji potkrepljuje istinu o postojanju Rumkovskog i njegove tragikomične uloge.

²¹⁹ U pomenutoj studiji *Divlja misao*, Levi Stros na jednom mestu pokazuje kako događaj koji u jednom kulturnom ambijentu ima značenje igre, dobija u drugom ambijentu značenje rituala: „Svaka igra definiše se pomoću svojih pravila koja omogućavaju praktično neograničen broj partija; ali ritual, koji se takođe igra, pre liči na neku povlašćenu partiju odabranu među svim mogućnostima, jer jedino ona dovodi do uspostavljanja ravnoteže izvesnog tipa između dva tabora. To transponovanje lako se može proveriti kod urođenika Gahuku-Gama sa Nove Gvineje, koji su naučili da igraju fudbal, ali koji nekoliko dana uzastopce igraju onoliko utakmica koliko je potrebno da se postigne potpuna ravnoteža između dobijenih i izgubljenih utakmica svake strane (...) što znači da oni igru smatraju ritualom.“, *Divlja misao*, str. 66-67.

nadziru ritual. Odvojena od svojih susednih faza, liminalna situacija i sklop radnji koji je karakterišu, izdvaja se u ovom slučaju kao poseban obred koji služi zlu i daje izraz njegovoj težnji da se unižavanjem žrtve opravda.

Nemogućnost suđenja i izricanja jednostranih stavova o logorašima koji su obavljali posao u gasnim komorama i tragikomičnoj figuri kralja lođskog geta, opijenim vlašću koju su mu podarili nacisti, nije, naravno, značila relativizaciju koja bi mogla da dâ oprost onima koji su ovim eksperimentom rukovodili, niti delu nemačkog građanstva koje nije učestvovalo u ratu, ali je „mudro“ okretalo glavu; ona je znak zbunjenosti, zatečenosti pred nasiljem koje je išlo do te mere da je oduzelo dostojanstvo svojim žrtvama.²²⁰ Odatle, možemo reći, i jedna nerazrešivost, jedan paradoks koji obeležava Levijev logorski opus: testimonijalna poetika dovodi sebe u pitanje zbog nemogućnosti uvida u iskustvo postvarenog ljudskog bića svedenog na goli život, a etos jasnoće i potreba da sudi o učincima zla, zastaje pred pitanjem sramote, one iste koju, kako kaže Levi u osvrtu na svoj prevod *Procesa*, oseća Jozef K. u trenutku pogubljenja.²²¹ Logorski mirkokosmos, u Levijevoj umetničkoj transpoziciji, izgleda nam bez sumnje jednostavnije u odnosu na groteskni svet Kafkinih kancelarija i sudnica, ali su zamisli o njihovom učinku u suštini bile iste.

²²⁰ U svojim razmišljanjima o neizbrisivosti sramote koju je zlo nanelo žrtvi i stanju u kome se nalazio logorski zatočenik, Levi je ukazivao na stereotipe, mahom romantičarsko-avanturističke, o zatvoreniku kao pozitivnom liku, koji će uspelim činom bekstva da potvrdi svoju ispravnost.

²²¹ Levijev prevod *Procesa* objavljen je 1983, u Einaudijevoj ediciji „Pisce prevode pisci“ (*Scrittori tradotti da scrittori*). Iste godine objavljen je pomenuti esej «Tradurre Kafka», II, 939-941 v. „Prevoditi Kafku“, *Mostovi*, 100, 1994, str. 497-498, prevela Tanja Majstorović

ZAKLJUČAK

U uvodnom delu rada, u kome smo govorili o Kišovom i Levijevom stvaralaštvu u celini, i ocrtavali, u skladu sa uočenim tačkama preseka, horizont budućeg istraživanja, naveli smo dva zapisa u kojima se nazirao, uslovno rečeno, jedan pogled na svet. Uzorak iz Kišovog opusa bila je beleška o postupcima katalogizacije i nabiranja odbačenih stvari, koja u duhu poetske metafore, odnosno simbola đubrišta naglašava haotičnost i neuređenost sveta, i inspiraciju koju moderni umetnik nalazi u njima. Levijev predstavnik bila je digresija iz pripovetke „Cink“, koja istura autorov prirodnjački stav o nečistoti kao pokretaču životnih ciklusa, i objašnjava ga kao izraz otpora jednoj ideološkoj doktrini i aktuelnim političkim koncepcijama.

Sadržinske, tematske podudarnosti između ovih tekstova, i njihov afirmativni odnos prema neuređenosti i dinamici kao pokretačkim principima i glavnim manifestacijama života, nije bilo teško uočiti. No njihov kontekst, poetski smisao, odmah smo istakli, nije bio isti. U prvom slučaju reč je o razradi jedne metafore, koja samo naznačava jedan stav, tj. pogled na svet, a u drugom o iskustvu koje se posredstvom hemijskih pojmova, zakonitosti i laboratorijskih uvida, predočava u jedan stav. Jedan pisac razvija metaforu koja ocrta stav, a drugi predočava stav i ocrta metaforu na čijem temelju ga je izgradio.

Ta činjenica je bila jedan od razloga što smo u istom poglavlju odmah naglasili da naše istraživanje nije osmišljeno kao potraga za Kišovim i Levijevim *welatanschauung*-om. Beleške koje smo naveli samo su nam sugerisale da se analiza dotad uočenih transformacionih postupaka može kombinovati sa tematskim metodama, drugim rečima, da se o preobražaju može govoriti jednako kao o postupku oblikovanja i jednako kao o metaforičnoj slici koja artikuliše, konkretne predstave o svetu, ili, što je u modernoj umetnosti već odavno postalo pravilo, polemiše sa njima.

Jedan od glavnih motiva Kišove i Levijeve poetske misli, videli smo, bilo je pitanje odnosa između književno-imaginativnog i neknjiževno-dokumentarnog. Opsesivna želja da se u stvaralačkom činu preoblikuju neknjiževni obrasci, konkretizavana je u stavovima da se

snaga umetničke reči meri daljinom između ishoda preobražajnog procesa i građe, tj. polaznih materijala. Ne treba zaboraviti da je Levi, kao i Kiš, koji je od policijskih izveštaja, sudskih potvrda (u *Peščaniku* i *Grobnici*), vinskih karti, jelovnika i recepata (u *Mansardi*) gradio svoj jezik, nalazio inspiraciju u sažetim, nenarativnim oblicima, da je, u svojoj antropologiji rada i teoriji smeha, povezivao kulturne forme i oblasti znanja koje se na prvi pogled isključuju.

No ono što je bilo neknjiževno, ono što je isto tako izmicalo predstavi o čistoj književnosti, i sa čim se valjalo stvaralački izboriti, bila je i tema, bio je istorijski događaj. Kiš i Levi su dali svoj prilog mnogobrojnim debatama koje su vođene u filozofiji, društvenoj misli i teoriji književnosti o holokaustu kao događaju koji je promenio naše viđenje sveta, i koji je zahtevao jedan drugačiji umetnički pristup. Kišov i Levijev otklon prema raspoloživim prikazivačkim obrascima i njihova sklonost ka preispitivanju sazajnih paradigmi, iz tog razloga nikada nisu otišli u krajnost samodopadljive negacije i artizma. Pitanje koje je stajalo iza preispitivanja i eksperimenata bilo je ne samo kako preneti duh igre, čitalačkog iskustva, detinjstva, smeha u književnu formu, već i kako predočiti sliku jednog događaja i oblikovati jednu tragičnu temu koja zaslepljuje imaginaciju i sadrži toliko protivrečnih elemenata da otupljuje našu moć da sudimo.

Priča o figurama preobražaja vraća nas, na kraju, na ideju i okvirni plan koji je prethodio ovom istraživanju. Pre nego što smo započeli rad i osmislili njegove etape, osećali smo obavezu da jedan deo njegovog prostora posvetimo pitanju heterogenosti Levijevog stvarlaštva. Ovu obavezu nametnuo je, između ostalog, i izbor drugog pisca čiji je opus, rekli smo, bio daleko ujednačeniji. Rad je, iz tog razloga, bio na neki način opterećen mnogobrojnim digresijama. No možda je to bila cena za neka od otkrića do kojih smo došli ili bar za neke od puteva koje smo naznačili u proučavanju ovih pisaca. Ne verujemo da bismo pisali o liminalnoj poziciji Novskog u naslovnoj pripovesti *Grobnice za Borisa Davidoviča*, ili Dionisija u „Legendi o spavačima“, da se naš pisac nije našao u društvu autora koji je o ratu i žrtvama, ali isto tako i o smehu i zadovoljstvu u radu, pisao kao antropolog. Uostalom, i onaj usputni komentar o kosmološkom uređenju totalitarnih sistema koji smo doveli u vezu sa Kišovom pričom potiče od Levija koji je *Prirodne simbole* Meri Daglas preveo na italijanski, godinu dana pre Kafkinog *Procesa*.

Važi naravno i obrnuto. Da nije bilo Kiša, verovatno ne bismo uočili niti istražili sve one transformativne postupke u Levijevom delu. Postoji, dakle, obostrani uticaj, a reč je o piscima koji nisu bili direktno upućeni jedan na drugog. U takvom ishodu krije se, može se reći, još jedna potvrda, još jedan učinak Kišovih i Levijevih figura preobražaja.

BIBLIOGRAFIJA

I.1 DELA DANILA KIŠA

Prva izdanja:

Mansarda/Psalam 44, Beograd, Kosmos, 1962.

Bašta, pepeo, Beograd, Prosveta, 1965.

Rani jadi, Beograd, Nolit, 1970.

Peščanik, Beograd, Prosveta, 1972.

Grobnica za Borisa Davidoviča, Beograd, BIGZ / Zagreb, Liber, 1976.

Čas anatomije, Beograd, Nolit, 1978.

Enciklopedija mrtvih, Zagreb, Globus; Beograd, Prosveta, 1983.

Homo poeticus, Beograd, Prosveta / Zagreb, Globus, 1983.

Gorki talog iskustva, Beograd, BIGZ, SKZ, Narodna knjiga, 1992.

Sabrana dela:

Mansarda, Beograd, BIGZ, 1995.

Psalam 44, Beograd, BIGZ, 1995.

Rani jadi, Beograd, BIGZ, 1995.

Bašta, pepeo, BIGZ, 1995.

Peščanik, Beograd, BIGZ, 1995.

Grobnica za Borisa Davidoviča, Beograd, BIGZ, 1995.

Čas anatomije, Beograd, BIGZ, 1995.

Enciklopedija mrtvih, BIGZ, 1995.

Homo poeticus, Beograd, BIGZ, 1995.

Život, literatura, Beograd, BIGZ, 1995.

Skladište, Beograd, BIGZ, 1995.

Digitalni izvori:

CD-ROM: Danilo Kiš: *Ostavština*, arhiva i komentari Mirjana Miočinović; priredili Aleksandar Lazić i Predrag Janičić, Beograd, Fond za otvoreno društvo – Jugoslavija, Centar za kulturnu dekontaminaciju, 2001.

CD-ROM: *Sabrana dela*, priredila Mirjana Miočinović; disk priredili Aleksandar Lazić, Predrag Janičić, Elektronska interaktivna multimedija, Beograd, M. Miočinović, 2003.

vweb-sajtovi:

<http://www.kis.org.rs>

<http://www.danilokis.org>

I.2 DELA PRIMA LEVIJA

Prva izdanja:

Se questo è un uomo, Torino, De Silva, 1947; Torino, Einaudi, 1958

La tregua, Torino, Einaudi, 1963

Storie naturali [come Damiano Malabaila], Torino, Einaudi, 1966

Vizio di forma, Torino, Einaudi, 1971

Il sistema periodico, Torino, Einaudi, 1975

La chiave a stella, Torino, Einaudi, 1978

La ricerca delle radici. Antologia personale, Torino, Einaudi, 1981

Lilít e altri racconti, Torino, Einaudi, 1981

Se non ora, quando?, Torino, Einaudi, 1982

Ad ora incerta, Milano, Garzanti, 1984

L'altrui mestiere, Torino, Einaudi, 1985

I sommersi e i salvati, Torino, Einaudi, 1986

Sabrana dela:

Opere I-II, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997

Digitalni izvori:

veb-sajt: <http://www.primolevi.it>

Prevodi na srpski i hrvatskosrpski jezik:

Periodički sistem, Zagreb, GZH, 1991, prevela Iva Grgić

Potonuli i spaseni, Beograd, Clio, 2002, prevela Elizabet Vasiljević

Zar je to čovek, Beograd, Paideia, 2005, prevela Elizabet Vasiljević

Periodni sistem, Beograd, Paideia, 2007, prevela Elizabet Vasiljević

Zvezdasti ključ (odlomci), *Pismo*, 35, 1993, str. 137-153, prevela Marija Mitrović

Dve zastave („Prevoditi Kafku“, „Dve zastave“, „Sic!“, „Između vrhova Menhetna“),

Mostovi, 100, 1994, str. 497-504, prevela Tanja Majstorović

„Dva eseja“, *Mostovi*, 127-128, 2001, str. 301-323, prevela Elizabet Vasiljević

„Prevoditi i biti prevođen“, *Mostovi*, 139-140, 2007, str. 84-88, prevela Elizabet Vasiljević

„Dan šesti“, *Polja*, 487, 2014, str. 157-168, preveo Aleksandar Kostić

II.1 OPŠTA LITERATURA

1. 1.AMON, Filip, „Diskurs podređen pravilima“, *Treći program*, br. 85, Beograd, 1990, prevela sa francuskog Jelena Novaković, str. 202-225.
2. BAHTIN, Mihail Mihajlovič, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, Nolit, 1967, prevela sa ruskog Milica Nikolić
3. BAHTIN, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978, preveli sa ruskog Ivan Šop i Tihomir Vučković
4. BART, Rolan, „Efekat stvarnog“, *Treći program*, br. 85, Beograd, 1990, prevela sa francuskog Jelena Novaković, str. 190-196.
5. BART, Rolan, *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš, Gradina, 1975, preveo sa francuskog Jovica Aćin
6. BUDIMIR, Milan / FLAŠAR Miron: *Pregled rimske književnosti: De auctoribus romanis*, Beograd, Zavod za izdavanje udžbenika Narodne Republike Srbije, 1963.
7. DOLEŽEL, Lubomir: *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd, Službeni glasnik, 2008, prevela sa engleskog Snežana Kalinić
8. EKO, Umberto, *Granice tumačenja*, Beograd, Paideia, 2001, prevela sa italijanskog Milana Piletić
9. EKO, Umberto, *O književnosti*, Beograd, Narodna knjiga, 2002, prevela sa italijanskog Milana Pilatić
10. EKO, Umberto, *Šest šetnji kroz narativnu šumu*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2003, preveo sa italijanskog Lazar Macura
11. NORTHROP, Frye, *Anatomija kritike: četiri eseja*, Zagreb, Naprijed, 1979, prevela s engleskog Giga Gračan
12. FUKO, Mišel, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971, preveo sa francuskog Nikola Kovač
13. INGARDEN, Roman, *O saznavanju književnog umetničkog dela*, Beograd, SKZ, 1971, preveo Branimir Živojinović
14. JERKOV, Aleksandar, *Od modernizma do postmoderne*, Priština, Jedinstvo / Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.

15. JUVAN, Marko, *Intertekstualnost*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2013, prevela sa slovenačkog Bojana Stojanović Pantović
16. JUVAN, Marko, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2011, prevela sa slovenačkog Miljenka Vitezović
17. KALVINO, Italo, *Američka predavanja*, Novi Sad, Bratstvo jedinstvo, 1989, prevela sa italijanskog Jasmina Tešanović
18. KROČE, Benedeto, *Poezija: uvod u kritiku i istoriju poezije i literature*, Sremski Karlovci / Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, preveo sa italijanskog Pero Mužijević
19. LEVINAS, Emanuel: *Među nama: misliti-na-drugog*, Sremski Karlovci / Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, prevela sa francuskog Ana Moralić
20. MARČETIĆ, Adrijana, *Figure pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2004.
21. MILOŠEVIĆ, Nikola, *Antropološki eseji*, Beograd, Nolit, 2007.
22. NIČE, Fridrih, *Rođenje tragedije*, Beograd, BIGZ, 1983, prevela sa nemačkog Mila Stojčić
23. RICOEUR, Paul, *Živa metafora*, Zagreb, GZH, 1981, prevela Nada Vajs
24. RIKER, Pol, *Vreme i priča*, (prvi tom), Sremski Karlovci / Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993, prevele sa francuskog Slavica Miletić i Ana Moralić
25. SUVIN, Darko (priredio), *Od Lukijana do Lunjika: povijesni pregled i antologija naučnofantastične literature*, Zagreb, Epoha, 1965.
26. SUVIN, Darko: *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Zagreb, Profil, 2010.
27. TATARKJEVIĆ, Vladislav, *Istorija šest pojmova: Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj. Dodatak: O savršenstvu*, Beograd, Nolit, 1976, preveo sa poljskog Petar Vujičić

28. TODOROV, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Rad, 1987, prevela sa francuskog Aleksandra Mančić-Milić
29. TODOROVIĆ LAKAVA, Dušica: *Pirandello in fabula: pisac i lica*, Filološki fakultet, Beograd, 2013.
30. TRILING, Lajonel, *Iskrenost i autentičnost*, Beograd, Nolit, 1990, preveo sa engleskog Branko Vučićević
31. ŽENET, Žerar, *Figure*, Beograd, Vuk Karadžić, 1985, prevela sa francuskog Mirjana Miočinović

II.2. ANTROPOLOŠKA LITERATURA

1. AGAMBEN, Đorđo *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Loznica, Karpos, 2013, prevela sa italijanskog Milana Babić
2. BOŠKOVIĆ, Aleksandar, *Kratak uvod u antropologiju*, Beograd, Službeni glasnik, 2010.
3. CASSIRER, Ernst, *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*, Zagreb, Naprijed, 1978, preveli s engleskog Omer Lakomica i Zvonimir Sušić
4. DAGLAS, Meri, *Prirodni simboli: istraživanje o kosmologiji*, Novi Sad, Svetovi / Podgorica, Oktoih, 1994, preveo sa engleskog Dragan Monašević
5. DELIJEŽ, Rober, *Istorija antropologije: škole, pisci, teorije*, Beograd, Biblioteka XX vek / Knjižara krug, 2012, preveli s francuskog Pavle Sekeruš i Tamara Valčić
6. GEHLEN, Arnold, *Čovjek: njegova priroda i njegov položaj u svijetu*, Sarajevo, Veselin Masleša / Svjetlost, 1990, preveo sa nemačkog Aleksa Buha
7. GERC, Kliford, *Antropolog kao pisac*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2010, prevele sa engleskog Gordana Gorunović i Ivana Spasić
8. JUNG, Gustav, *Simboli preobražaja: analiza predigre za shizoferniju*, Beograd, KD Atos, 2005, preveo sa nemačkog Branimir Živojinović
9. LEVI-STROS, Klod, *Divlja misao*, Beograd, Nolit, 1966, preveli sa francuskog Jelena i Branko Jelić

10. PROŠIĆ DVORNIĆ, Mirjana. „Pogrebni ritual u svetlu obreda prelaza – na primeru Stonskog primorja“, *Etnološki pregled*, 18, 1982, str. 41-51.
11. SAPIR, Edvard, *Ogledi iz kulturne antropologije*, Beograd, BIGZ, 1974, preveo Aleksandar I. Spasić
12. TURNER, Victor, *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*, Zagreb, August Cesarec, 1989, prevela sa engleskog Gordana Slabinac
13. VAN GENEP, Arnold, *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*, Beograd, SKZ, 2005, prevela sa francuskog Jelena Loma

II. 1. SEKUNDARNA LITERATURA O DANILU KIŠU

1. BARBDET, Željko, „Danilo Kiš i srednjoevropski roman“, *Gradac*, god. 13-14, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 85-88.
2. BAZDULJ, Muharem, „Kiš i Zebald“, *Polja*, 469, 2011, str. 143-145.
3. BEGANOVIĆ, Davor, *O kulturalnom pamćenju u djelu Danila Kiša*, dissertation, Zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie an der Universität Konstanz, 2005, 182-183
<http://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/3653/PREDGOVOR.pdf?sequence=1>
(pristupljeno 12.10.2012)
4. BIRNBAUM, Marijana D., „Danilo Kiš čarobnjak ogledala i druge veštine u *Peščaniku*“, *Gradac*, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 56-62.
5. BOSKE, Alen, „Pesnička umetnost progonjenja“, *Gradac*, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 89-90.
6. BOŠKOVIĆ, Dragan, *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*, Beograd, Plato, 2004.
7. BOŠKOVIĆ, Dragan, *Tekstualno (ne)svesno Grobnice za Borisa Davidoviča*, Beograd, Službeni glasnik, 2008.
8. BRAJOVIĆ, Tihomir, „*Peščanik na Mansardi: geneza Kišovog romanesknog diskursa*“, *Letopis Matice srpske*, br. 4, 1994, str. 509-519.
9. BRATIĆ, Radosav, „Kišove kantante“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 101-111.
10. BRODSKI, Josif, „Predgovor za englesko izdanje *Grobnice za Borisa Davidoviča*“, *Ovdje*, br. 325-326-327, 1996, prevela Vesna Todorović, str. 117-119.
11. ČARNI, Norber, „Izleti u Vavilonsku biblioteku ili Danilo Kiš u Borhesovoj zemlji“, *Gradac*, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 72-75
12. ČUDIĆ, Marko, *Danilo Kiš i moderna mađarska poezija*, Beograd, Plato, 2007.

13. DARJESEK, Mari, „Gnev Danila Kiša“, *Policijski izveštaj: optužbe za plagijat i drugi nadzori fikcije*, Beograd, Clio, 2011, prevela sa francuskog Ivana Arandelović, str. 99-116.
14. DELIĆ, Jovan, *Književni pogledi Danila Kiša: Ka poetici Kišove proze*, Beograd, Prosveta, 1995.
15. DELIĆ, Jovan, *Kroz prozu Danila Kiša: Ka poetici Kišove proze II*, Beograd, BIGZ, 1997.
16. DELIĆ, Jovan, „Citatnost proze Danila Kiša“, *Luča*, Nikšić, br. 11, 1994, str. 14-29.
17. DELIĆ, Jovan, „Danilo Kiš i H.L. Borhes“, *Letopis Matice srpske*, br. 3, 1994, str. 347-352.
18. DŽADŽIĆ, Petar, „Šum vremena“, *Književnost*, 2-3, 1990, str. 369-372.
19. FJUT, Aleksander, „Paleontologija sećanja“, *Letopis Matice srpske*, maj 2008, str. 810-828, prevela sa poljskog Ljubica Rosić
20. JEREMIĆ, Dragan M, *Narcis bez lica*, Beograd, Nolit, 1981.
21. JEREMIĆ, Ljubiša, „Roman kao metodologija romana“, *Proza novog stila*, Beograd, Prosveta, 1976, str. 138-145.
22. JERKOV, Aleksandar, „Leksikografska paradigma. Model enciklopedijske proze Danila Kiša“, *Književnost*, br. 2-3, 1990, str. 244-262.
23. JERKOV, Aleksandar, „Okvir, ram, pukotina. Imanentna poetika romana Danila Kiša“, *Bibliografski vjesnik*, br. 2-3, Cetinje, 1993, str. 61-85.
24. JERKOV, Aleksandar, „Uvek o Kišu, a sada još i o *Pitanju ljubavi* u „jesen godine 7464. (po vizantijskom računanju vremena)“, na kraju nešto o Niče u i orfizmu“, *Letopis matice srpske*, knj. 496, sv. 6, 2015, str. 547-577.
25. KOCEVSKI, Danilo, „Smrt autora u prozi Danila Kiša“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 66-72
26. KORDIĆ, Radoman, „Kiš i pitanje oca“, *Treći program*, jesen 1983, str. 91-113.
27. KULENOVIĆ, Tvrtko, „Kiš i Borhes“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 59-66.
28. MILIVOJEVIĆ, Ivana, *Figure autora. Funkcije autorskog komentara u prozi Danila Kiša*, Beograd, Čigoja štampa, 2001.

29. MUJO-FRES, Ženevjev, „Nemoguće smrti“, *Gradac*, god. 13-14, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 66-71.
30. OGNJENović, Vida, „Roman *Mansarda* ili Kišov mali književni brevijar“, *Bibliografski vjesnik*, 2-3, Cetinje, 1993, str. 15-19.
31. MATVEJEVIĆ, Predrag, „Po-etika Danila Kiša“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 36-44.
32. NIKČEVIĆ, Želidrag, „Apokrifna imaginacija Danila Kiša“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 279-281.
33. PANTIĆ, Mihajlo, *Kiš*, Beograd, Filip Višnjić, 2000.
34. PANTIĆ, Mihajlo, „Paradoksi *Mansarde*“, *Književnost*, br. 1-2, 1986, str. 55-59.
35. PERIŠIĆ, Igor, *Gola priča: autopoetika i istorija u Grobnici za Borisa Davidovića Danila Kiša*, Novom Jerusalimu *Borislava Pekića i Fami o biciklistima Svetislava Basare*, Beograd, Plato, 2007.
36. PIJANOVIĆ, Petar, *Proza Danila Kiša*, Priština, Jedinstvo, / Gornji Milanovac, Dečje novine, / Podgorica, Oktoih, 1992.
37. RAKUZA, Ilma, „Metamorfoze vode u delu Danila Kiša“, *Gradac*, god. 13-14, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 76-84.
38. RAVIČ, Pjotr, „Predgovor za roman *Peščanik* Danila Kiša“, *Gradac*, god. 13-14, maj-avgust 1987, preveo J. Radenović, str. 50-55.
39. *Roman kao peščanik: pripovedačka umetnost Danila Kiša: zbornik radova*, Novi Sad, Kulturno-prosvetna zajednica Novog Sada / Svetovi, 1998.
40. ROSIĆ, Tatjana, „Pisac i/ili revolucionar?“, *Savremena srpska proza*, zbornik br. 18, Trstenik, 2006, str. 69-95.
41. SKARPETA, Gi, „Uvod u delo Danila Kiša“, *Povratak baroka*, Novi Sad, Svetovi, 2003, preveo sa francuskog Pavle Sekeruš, str. 269-299.
42. *Spomenica Danila Kiša*, prir. Predrag Plavestra, Beograd, SANU, 2005.
43. SREBRO, Milivoj, „Semantizacija forme u romanima Danila Kiša“, *Roman kao postupak u savremenoj srpskoj književnosti*, Novi Sad, Matica srpska, 1985, str. 75-127.

44. TASIĆ, Vladimir, „Predlog za razmišljanje o Kišu“, *Njuškači jabuka*, Novi Sad, Svetovi, 2005, str. 125-137.
45. *Treba li spaliti Kiša?*, prir. Boro Krivokapić, Zagreb, Globus, 1980.
46. TOMPSON, Mark, *Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu*, Beograd, Clio, 2014, preveo s engleskog Muharem Bazdulj
47. VAJT, Edmund, „Danilo Kiš“, *Gradac*, god. 13-14, maj-avgust 1987, prevela Gordana Stojković, str. 40-47.
48. VELJKOVIĆ-MEKIĆ, Jelena, „Ko je taj čovek i šta hoće od mene: Neuroze i psihoze Eduarda Sama i problem identifikacije u romanu *Bašta, pepeo*“, *Nasleđe*, 14/2, 2009, str. 231-242
49. ZORIĆ, Vladimir, *Kiš, legenda i priča: preoblikovanje i prenošenje predanja u Grobnici za Borisa Davidoviča i Enciklopediji mrtvih*, Beograd, Narodna knjiga / Alfa, 2005.

III. 2. SEKUNDARNA LITERATURA O PRIMU LEVIJU

1. ANTONELLO, Pierpaolo: «La materia, la mano, l'esperimento: il centauro Primo Levi», *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassina, Le Monnier, 2005, pp. 77-123
2. BRESCIANI CALIFANO, Mimma, «Primo Levi, chimico-scrittore» http://www.consiglio.regione.toscana.it:8085/news-ed-eventi/pianeta-galileo/atti/2009/11_bresciani.pdf (pristupljeno 11.04.2013)
3. CAVAGLION, Alberto: *Notizie su Argon: gli antenati di Primo Levi da Francesco Petrarca a Cesare Lombroso*, Instar Libri, Torino, 2006
4. CONTI, Eleonora: «Fino alle radici e ritorno: l'*Encyclopédie* portatile di Primo Levi», *Ricerchare le radici. Primo Levi lettore – Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 8. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2014, pp. 39-50
5. DI FLORIO GULA, Martina: «Tra i sorrisi di Primo Levi» http://www.buffalo.edu/content/dam/www/nemla/NIS/XXXII/v32a5_difloriogula.pdf (pristupljeno 20.09.2012)
6. DI MEO, Antonio: *Primo Levi e la scienza come metafora*, Rubbettino, Soveria Manelli, 2011
7. FALASCHI, Giovanni: «Ulisse e la sfida ebraica in *Se questo è un uomo* di Primo Levi», in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 31, no. 1, gennaio/aprile 2002, pp. 123-131 <http://www.jstor.org/stable/23934883> (pristupljeno 19.10.2015)
8. FERRERO, Ernesto (a cura di), *Primo Levi: Un'antologia della critica*, Einaudi, Torino, 1997
9. „Filip Rot razgovara sa italijanskim piscem Primom Levijem o njegovom životu i vremenu“, *Književnost*, 2-3, 1990, prevela sa engleskog Radmila Popović, str. 570-579.

10. HODDER, Peter, „Primo Levi's periodic system“
http://nzic.org.nz/CiNZ/articles/2013/CiNZ%20Apr%202013_hodder.pdf
 (pristupljeno 16.03.2015)
11. Grifits, Erik, „Dante, Primo Levi i intertekstualisti“, *Zlatna greda*, 89, 2009, prevela Olivera Miok, str. 13-19
12. LAZZARIN, Stefano, «Il fantastico italiano nel Novecento. Profilo di un genere letterario in cinque testi di altrettanti autori», in *Bollettino '900*, 2007, n. 1-2
<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Lazzarin.html> (pristupljeno 10.05.2012)
13. LOLLINI, Massimo: «Perché si scrive? Primo Levi e Paul Celan», in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, vol. LII, fasc. 2, 1999, pp. 149-166
14. LOLLINI, Massimo: «Trauma e letteratura in Primo Levi», Peter Kuon (Ed), *Trauma et texte*, Volume IV of KZ, Memoria scripta. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008, pp. 255-271
15. LUZI, Alfredo: «L'altro mondo di Levi. Scienza e fantascienza nelle *Storie Naturali*», *Scrittori italiani di origine ebrea ieri e oggi: un approccio generazionale*, a cura di Raniero Speelman, Monica Jansen & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 2. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2007, pp. 67 - 76.
16. MENGONI, Martina: «Una corrispondenza etnografica. Primo Levi e Claude Lévi-Strauss»
<http://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/una-corrispondenza-etnografica-primo-levi-e-claude-levi-strauss> (pristupljeno 30.09.2014)
17. PELLIZZI, Federico, «Assimetria e preclusione», Ada Neiger (a cura di), *Memoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, Trento: Università di studi di Trento, 2009, pp. 203-218
18. PELLIZZI, Federico, «La lettura del mondo umano. L'antropologia rovesciata di Primo Levi», *Ricerca le radici. Primo Levi lettore – Lettori di Primo Levi. Nuovi studi su Primo Levi*, a cura di Raniero Speelman, Elisabetta Tonello & Silvia Gaiga. ITALIANISTICA ULTRAIECTINA 8. Utrecht: Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, 2014, pp. 125-135

19. PRIMO, Novella: «*Al di là della siepe*». *Sondaggi sul leopardismo di Primo Levi*, https://nemla.org/publications/nis/archives/2010/v32a8_primo.pdf (pristupljeno 24.01.2014)
20. RÁČKOVÁ, Eva: *Il mondo fantascientifico di Primo Levi: Elementi fantascientifici in Storie naturali* (rukopis), Masarykova univerzita, Filozofička fakultà, 2007
21. RICHARDSON, Anna, «The Ethical Limitations of Holocaust Literary Representation» http://www.gla.ac.uk/media/media_41171_en.pdf (pristupljeno 31.10.2014)
22. SCARPA, Domenico, «Il terzo incomodo: un invito a frequentare Primo Levi» www.raco.cat/index.php/.../article/.../373140 (pristupljeno 23.11.2014)
23. ŠEGULA, Irena Prošenc: «Primo Levi e la multiformità della memoria», *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana, Volume IV: Poesia, autogiografia, cultura* (Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006), Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano, 2009, pp. 277-287
24. ŠEGULA, Irena Prošenc: «*Quaestio de centauris*: I racconti di Primo Levi tra fantastico e fantascientifico», *Cose dell'altro mondo: Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo* (Atti della Giornata internazionale di studi, Lubiana 29. 10. 2009), a cura di Patrizia Farinelli, Edizioni ETS, Pisa, 2012, p. 133-146
25. VITO, Maurizio, «Levi e “la zona grigia”: alcune considerazioni» http://works.bepress.com/maurizio_vito/1 (pristupljeno 12.11.2012)
26. ZANGRANDI, Silvia, «*Storie naturali* e il mondo futuribile di Primo Levi», *Bolletino '900*, 2007, n. 1-2 <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2007-i/Zangrandi.html> (pristupljeno 14.10.2012)

Beleška o autoru

Aleksandar Kostić rođen je 1973. u Užicu. Završio osnovne i postdiplomske studije na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu. Naslov magistarske teze, odbranjene 2009, glasio je „Odnos fikcije i stvarnosti kao teksta u delu Danila Kiša“. Preveo sa italijanskog jezika roman *Salto mortale* Luidija Malerbe, izabrane polemičke tekstove Pjer Paola Pazolinija, pripovetke *Druge centurije* Đorđa Manganelija i radio-dramu *Dan šesti* Prima Levija. Živi i radi u Beogradu.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Александар Костић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Фигуре преображаја у књижевном делу Лангла Киша и
Прима Левија (Од књижевне поезике до културне антропологије)

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 31. III 2016.

АК

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Александар Костић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада Фигуре преображаја у књижевном делу Дажла Киша и Прима Левија

Ментор проф. др Александар Јерков

Потписани Александар Костић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 31. III 2016.

Потпис докторанда

Алош

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Фигуре преображаја у књижевном делу Лилија Киша и
Прима Левија (Од књижевне поетике до културне антропологије)

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 31. III 2016.

Потпис докторанда

