

Ђорђе Р. Радовановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност
ORCID 0000-0002-6874-3324

ПОЕТИКА ЗАМКЕ И ЗАМКА ПОЕТИКЕ У ГРОБНИЦИ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА ДАНИЛА КИША

У раду се анализира Кишова *Гробница за Бориса Давидовића* кроз поетику замки, што се односи како на саме приче Кишовог романа тако и на романескну поетику и аутопоетику као поетику замке. Будући да се роман отвара причом („Нож са дршком од ружиног дрвета“) о замкама а да се завршава Дармолатовљевим хватањем у замку коме писац, као објављено, аутобиографско Ја, не жели или не сме да присуствује, сматрамо да је поетика замке, као добро темпираног, прецизно намештеног механизма, који остаје сакривен, изненађује и шокира онога који се у замку хвата, послужила Кишу као идеална метафора да путем ње оствари фабуларну и сижејну комплексност, замршеност, заплетеност свих седам прича *Гробнице* и да на исти начин и уз помоћ исте метафоре исцрта епохални, онтолошки, друштвенополитички и метапоетички профил свога романа. Циљ рада је стога да покаже битност и релевантност коју ова метафора и облици и начини њене реализације имају за разумевање *Гробнице за Бориса Давидовића*.

Кључне речи: замка, механизам, лов, изненађење, тајна, хапшење, модернизам, имитација, Вавилонска кула, Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовића*

У почетку беше замка и замка беше у Бога. Не реч, већ замка, јер да није било добро осмишљене, добро намештене, закочене, темпиране клопке, не би било ни речи, ни говора, ни имена, ни именовања, ни књижевности, ни приповести, ни приповедања, ни историје спасења, ни историје страдања, ни историје логора, ни историјске динамике уопште, ни динамике бивства и бивања, ни *Гробнице за Бориса Давидовића*, која је клопка у свему и за све и свакога (од јунака до читаоца и приповедача, биографа, аутобиографа, историчара...), ни раскола и расцепа у језику, у смислу, у егзистенцији. Историја човекова је историја замки, као што је и историја греха и спасења. Да би се *све* покренуло, требало је поставити замку – изгнати из раја, уопште изгнати, јер је историја замки и историја изгнанства (замка затворености, замка отаџбине из које се бежи главом без обзира, „изопачено и мазохистичко родољубље“ (Kiš 1977: 23) Гоулда Верскојлса). Све док се не освести изгон и излазак, замка

1 djordje.radovanovic@filum.kg.ac.rs

не постоји. Све док се не успостави однос унутрашњег и спољашњег, затвореног и отвореног, заточеног и слободног, замка не постоји.² Када се *Гробница за Бориса Давидовича* не дотиче или примарно не дотиче страдања у логору, логорског „живота”, ужаса логорске свакодневице, иако је основни подтекст Кишовог романа заснован на мемоарима и сведочанствима (пре свега) о боравку у совјетским логорима (Штајнер, Солжењин, Шаламов), тиме се не чини никакав преступ, не одустаје се од подтекста, нити се он насилно преусмерава, већ се остаје у доменима и дометима једне поетике која себе жели да прикаже (и која собом, у сопственом метапоетичком преиспитивању то јесте) првенствено као поетику замке, игре, лова, хватања, узапђивања и непрекидних трансформација у којима ловац (нужно) постаје ловина, (онај) нимало невини постаје невин – постаје жртва. Када се до логора стигне, игра је међутим већ завршена, па се и логорска искуства јунака максимално сажимају и своде на епилошке констатације (извештаје) или на снажно (симболички) поентирани ефекте (смрт Гоулда Верскојлса).

Али тек што смо се могли сложити око изгнанства (изгона) као замке, као покретача, поставља се још одсудније питање: Ко запиње замку, ко је поставља? Питање релевантно како за Кишов роман, тако и за само Постање: Ко је ловац? Бог или ђаво?³ Господ или змија? Микша или његов деда (вештак у прављењу замки)? Микша или Ајмике? Микша или они који му *ломе кључну кост* – који га откључавају, ослобађају замку, активирају механизам сведочења и признања која ће у логоре отерати још дванаесторицу? Микша или Стаљин (деда, варљиво сећање – носталгија)? Верскојлс или Чељустников? Чељустников или Коршунидзе? Најзад, Новски или Федјукин, јер можда ловци-ловине (уловљени) и сарађују (није им једини пут, сарађиваће у *Библији* и око Јова – *similis similis gaudeat*). Зар прихватање Авељеве, а не Каинове жртве, није такође благонаклон однос који један ловац (онај који ће Каина прогонити, *ловићи*) показује према другом ловцу (и пастиру) (иако је јасно коме припада право првенства) и зар и то (опет) није замка, коју је онај (по рођењу) први (баш зато што је први, што је привилегован) требало да прозре – замка искушења, замка греха, тест на коме се увек пада (на коме падају Адам и Ева, на коме падају градитељи Вавилонске куле, на коме пада Пандора, пошто отвори *кућију-замку* и пусти зло у свет):

За овај експрес Каин ће платити двоструко: својим лутањем, наравно, јер каже се за Каина да ће бити 'ловљен', 'избачен', праћен, осуђиван [...], али

2 „Кавез, односно механизам који називамо кавезом, није замка, замка није кавез: замка је заправо двострука веза, двострука облигација, двоструко обавезивање које подразумева однос: уђи/изађи, унутра/споља.” (Derida 2009: 60 – прев. Ђ. Р.)

3 „Случајно и изненадно откриће овог текста, откриће које се временски подудара са срећним завршетком рада на повести под насловом *Гробница за Бориса Давидовича*, имало је за мене значење озарења и миракла: аналогije са поменутом причом у толикој су мери очигледне да сам подударност мотива, датума и имена сматрао божјим уделом у стваралаштву, *la part de Dieu*, или ђавољим, *la part de Diable*.” (Kiš 1977: 135)

такође и смислом свога лутања, некога ко ће се осећати прогоњеним, ко ће своју срамоту сакривати, велом покривати ону страшнију голотињу, велом који је доказ кајања и признања греха [...] Тачно је, наравно, да је Каиново лутање последица његовог греха – убиства, али је исто тако тачно, а о томе се превише не размишља, да је прихватање Авељеве жртве тест, проба, на коју је Каин стављен. Бог тестира Каина стављајући га у искушење. Бог му је заправо поставио замку. И језик Јеховин је заиста језик ловца. Као да је и он (Бог – прим. Ђ. Р.) номадски пастир, попут Авеља, који је 'чувар стоке' и 'пастир малих животиња', супротно Каину који 'семе засејава у земљу', а на жртву приноси 'плодове земље или тла'. Одбивши Каинову понуду, а привилегујући жртву коју му приноси Авељ, Бог заправо охрабрује Каина да не изгуби лице (курзив Ђ. Р.), укратко да буде опрезан како не би починио грех и постао жртва могућег посрнућа које га чека у близини. Бог охрабрује Каина да избегне замку искушења, како би могао поново буде тај који ће припитомљавати, доминирати, владати. (Derida 2008: 43 – прев. Ђ. Р.)

Гробница за Бориса Давидовича первертира, али и прати причу библијске генезе и замке Постања, само што на њеном почетку није замка због које се пада (пад се већ одиграо – одиграо се и у књижевности – повест модернизма је повест пада, његова елаборација), већ замка језика (мит језика, мит приповедања, поетике) – прича о Вавилонској кули, док је дискурс каиновске жртве, сагрешења и испаштања⁴ свеprisутан и провлачи се кроз читаву причу „Нож са дршком од ружиног дрвета“, али и кроз све друге приче *Гробнице*. Стога, „прича која следи“ – следи чему? – довршеној вавилонској пометњи и „прича која се рађа“, а рађа се у греху – рађа се након пада – да ли је прича грешна? – у егзистенцијалној и приповедној „сумњи и недоумици“ (Киш 1977: 7) – није прича која жели или тражи (као свој немогући идеал) превавилонско јединство, јер тада ни књиге ни приче не би било (шесте приче, „Пси и књиге“, нема без транслатора нити без транслације-превођења). Како је баш шеста прича епифанијска, плод „миракла и озарења“ (уделом Бога или ђавола), то је она и „послата“ приповедачу – да ли као милосрђе („милост уобличења“), да ли као замка. Ако имамо у виду да је то прича о једноумљу (тоталитаризму) и „вишеумљу“ (слободи), о једнокњижју и вишекњижју,⁵ о слепом

4 Дерида ће причу о Каину и Авељу, о братоубиству и назвати „другим (или секундарним) првородним грехом“ (Derida 2008: 42). Киш прати ову матрицу и на место приче о изгону из раја, ставља причу о Вавилонској кули (као примарни првородни грех – као нови пад), док причу о Каину и Авељу модификује, али и уприсутњује у целој књизи као сведочанство да нема браће и нема пријатеља, односно да постоји механизам (тоталитарни, стаљинистички) који ове категорије, онтолошке и метафизичке, поништава и брише – од прве приче (приче о издаји и убиству међу идеолошким саборцима, идеолошком браћом, „једнакима“, до последње приче, о Дармолатову, који се не опрашта са пријатељем – Мандељштамом, чиме се урушава и духовно и песничко братство, „братство по перу“, као последња могућа инстанца сачуваног пријатељства. Могло би се чак рећи да је завршетак *Гробнице за Бориса Давидовича* и својеврсни опроштај књижевности са пријатељством, са идејом пријатељства, а опет се та идеја, истовремено, у посветама, чува.

5 „И рекох им да не цепају, јер многе књиге нису опасне, опасна је само једна; и рекох им да их не цепају, јер читање многих књига доводи до мудрости, а читање једне једине до незнања наоружаног махнитошћу и мржњом.“ (Киш 1977: 124)

(и насилном) веровању и дуготрајном тумачењу, јасно је да би једнојезичност морала бити тотална и тоталитарна, а вишејезичност позив на премошћавање, тумачење, разумевање, заједницу. Или, деридијански, ако је Бог једнојезичност поставио као замку да би искушао људе и ако су људи у ту замку упали грехом гордости и охолости, жеље за сазнањем које им није допуштено (као и у првородном греху), разнојезичност је и казна и милосрђе (утеха) која се дарује у виду – (Кишове) књижевности, приповедања, мешања (мешавине), подтекста, превођења. То је књижевност у којој се тоталитарни и мистични (модернистички) метафизички оријентир раскринкава, укида и губи (не сасвим, наравно, када у виду имамо етичко-трансцендентни хоризонт саме књиге).

Све би то било једноставно и крајње лако разумљиво да Кишов приповедач не прижељкује (првобитну) пометњу као идеални образац својих (недосегнутих) приповедачких могућности, јер да би књига „била истинита на начин о којем њен аутор сања, морала би бити испричана на румунском, мађарском, украјинском или јидишу; или, понајпре, на мешавини свих тих језика” (Kiš 1977: 7). Божански час приповедања није стање једног, универзалног језика, већ једне и универзалне мешавине – оне мешавине за коју Дерида претпоставља да ју је поседовао Бог, расцепљен у себи (у „свом” идиому), када је језике створио и расуо:⁶ „Тада би, по логици случаја и мутних, дубоких и несвесних збивања, блеснула у свести приповедачевој и по која руска реч, час нежна као *шељайина*, час тврда као *кинџал*.” (Isto) Логика случаја, логика сна и логика мутног и несвесног јесте она „логика” која је неповратно изгубљена и укинута у Кишовом приповедању, сведена на раван жеље и прижељкивања, али не више и могуће приповедне (модернистичке) реализације. Психолошка дубљења, понирања у јунаково или приповедачево несвесно, аутопоетика и ауторефлексија која почива на таквом самоосвешћењу, онемогућена је, па се симболички потенцијали оваквих не-могућности реализују на „хоризонталној равни”, у домену догађања, као сусрет са другима и као убиство, уништење других, које је равно самоубиству и

6 „Најпре се треба упитати: којим језиком је Вавилонска кула конструисана и деконструисана. Језиком у коме властито име Вавилон, може такође, пометњом, бити преведено као 'пометња'. Властито име Вавилон, као властита именица, требало би да остане непреводиво, али, захваљујући асоцијативној пометњи коју је јединствени језик омогућио, неко би га могао превести, на самом том језику, као заједничку именицу коју ми преводимо као пометњу [...] Значење 'пометње' је пометено, у најмању руку двоструко. [...] Међутим, Вавилон означава не само пометњу (конфузију), у двоструком значењу те речи, већ такође и име оца, прецизније и конкретније – име Бога као име оца. Град би стога носио и име Бога-оца и име оца које значи пометњу. Тада би Бог-отац и Бог-пометња означавао заједнички простор града у коме се људи више не разумеју. А људи се више не разумеју када постоји само властито име и људи се више не разумеју када нема властитих имена. Дарујући сопствено име, дарујући сва имена, отац би био име порекла језика. Али, Бог је такође и онај који у свом гневу (као Бог Јакоба Бемеа или Хегела, који, излазећи из себе, детерминише себе у својој коначности и на тај начин ствара историју) анулира дар језика, или га макар доводи до пометње коју засејава међу својом децом, затровавши (им) садашњицу.” (Derida 2007: 192–193 – прев. Ђ. Р.)

уништењу себе. Замка идентитета, замка само-преиспитивања, замка модернистичког приповедног и песничког (лирског) Ја⁷ постаје замка огледала. Лови се други, прогања се други, убија се други, да би се на крају прогонитељ претворио у прогоњеног, ловац у уловљеног, да би се упало у сопствену замку. Начин на који је модернистичка епоха „ловила” песничко биће, осветљавала га и заплитала у себи самоме, начин на који су експерименти форме, особито у радикалнијим (послератним, авангардним) поетичким иступањима тај формални оквир представљали као замку,⁸ превазилази се код Киша или се (и дословно и симболички) убија код Киша, па *Гробница за Бориса Давидовича* утемељује нову пост-модернистичку ситуацију у којој, у контексту треба (о)писати сам моменат овог поништења, док форма жели да се порекне, приповедач да побегне из замке завршетка и заокружења тиме што ће се, на самом крају књиге, најпре претворити у аутобиографско Ја (да би отишао, да би имао алиби да оде), а затим изаћи из фабуле, напустити догађај коме не жели (не сме) да присуствује, а да је тај догађај последње хватање једног (упркос свему) песника у замку.

У модернизму су пак, и лов и ловина, и ловац и замка и уловљени, увек једно стваралачко (кружно) кретање око властитости, око сопства. Тако, Настасијевић пева: „Корак их / повозда у лов. // Замку то запиње

7 Једна узгредна опаска симболички осветљава ову позицију унутар књиге, а то је слика самоубиства Виктора Хофмана у последњој причи *Гробнице*, „који је, како вели Маковски, живео као човек а умро као песник, устреливши се из сићушног дамског браунинга, пуцајући себи у око као какав лирски киклоп” (Kiš 1977: 138). Самоубиство, које је у модернизму врхунска онтопоетичка и метафизичка фигура самоспознаје и досезања властитог бића у смрти и иза смрти, врхунски моменат самозагледаности у унутрашњост бића, у час његовог прекорачења и искорачења, постаје код Киша моменат у коме се унутрашњи поглед (око) насилно сабија у лобању, док преостало око у ужасу умирања и даље види само оно што га окружује.

8 У „Манифесту експресионистичке школе” Винавер ће потрагу за формом нове књижевности (али и књижевности уопште, у свим временима) описати као процес сталног и поновног „хватања у замку”: „Свака епоха ствара мреже за хватање природних сила, свака епоха ствара, на погодном месту, уметнички млин, који је окретан силом пролазећега, горског потока. Но свака епоха нађе начина да зароби природу на аргатовање, али само дотле, док су форме јаке, док форме могу да издрже отпор и напон заробљеног духа, као у лајђенској боци. Чим форме напукну, снага природе напушта их, и узалуд су те форме узор од фино саграђеног резервоара, садржај је ишчирио. И за то друга епоха, ако хоће да се користи енергијом неке природине снаге, мора да нађе и нове облике, у које ће природу намамити. Велики духови, снагом, моћу генија, могу и да стварају и без сарадње природе, – али на што то, кад има начина да се природа зароби, и да ради како ми хоћемо.” (Vinaver 1985: 19) Са друге стране, тражећи излаз из замке, формализам ће литературу доживљавати као моменат „самоосвешћења”, самопосматрања и, самим тим, пукотине, наче-тости, (сталне) деформације: „Лишена идеолошких (естетских, друштвено-историјских и политичких) реперкусија и узрока, литература коначно себе сагледава својим очима, и та чињеница јесте место њеног самоосвешћења. Она више не може себе да види као огледалски израз друштвено-политичке стварности усклађене с деветнаестовековним научно-позитивистичким погледом на свет и да тако понови опозицију уметност-стварност, пошто је себи већ оствестила да је за конституисање једног литерарног текста много деликатнија поетички деформисана језичка опна којом се идентификује и ствара свет.” (Bošković 2015: 76)

рука / нога у замци. // Лове, / а уловљени. // С вечери, туго, / ко коме плен?" (Nastasijević 1966: 125), а још сугестивније (за наше тумачење сугестивније, наравно), у *Стражилову*, са сребрним луком, ловац-Црњански: „Лутам, још, витак, са шапатам страсним / и отресам чланке, смехом преливене, / али, полако, трагом својим, слутим, / тишина ће стићи, кад све ово свене, и мене, и мене" (Crnjanski 2016: 211). Слутити (као ловац, ловац на самога себе), својим трагом, да ће тишина (други ловац, опаснији, препреденији, страшнији) стићи „и мене, и мене"⁹, вероватно је врхунски моменат (или бар један од врхунских момената) досезања до песничке аутореференцијалности у српском песништву. Отуда, бити *самоуловљен*, што ће Настасијевић лаконски и ефектно сажети у стих „лове а уловљени", не подразумева тек самопосматрање, самовиђење, само-певање, него и вребајуће присуство неког или нечег другог („ко коме плен")¹⁰ које поништава, прети, обесмишљава, али и омогућује песму и певање, омогућује добар улов, па је стога „самоуловљеност" слика посебне врсте аутореференцијалности, кобна претња која се надвија над сваки *autopoiesis* и даје му трагичке димензије, самим тим и посебну епистемолошку моћ [...] У том улову себе нема непознанице какав плен ће налетети, али се више него игде другде види да је човек сам себи највећа тајна и да истина човека, која у томе превазилази модусе других истина, крије највећу тајну света." (Jerkov 2022: 8-9) Истина и тајна, истина (песничке) тајне, (песничка) истина самоуловљености – онтолошке и поетичке категорије које детерминишу модернистичку поезију, одређују и *Гробницу за Бориса Давидовича*, само што су оне за *Гробницу* изгубљене. Постоји, јасно је, документаристичка истина, али не постоји (више) метафизичка, сневана истина, истина сна, истина несвесног, истина психологије и психолошке трансценденције.¹¹ Постоји и тајна, али не прозорљива или слућена (и у слутњи песнички реализована), него тајна која је чудна (не чудесна), судбинска или случајна: „Далеки су и тајанствени путеви који су саставили грузијског убицу (Коршунидзеа, Стаљина? – прим. Ђ. Р.) са доктором Таубеом. Далеки и тајанствени (чудни – прим. Ђ. Р.) као путеви господњи." (Kiš 1977: 77)

9 Као „име", као „имена", али се у ту могућност тумачења Црњанског нећемо упуштати, мада би она била и те како важна и за Кишову књигу, у којој стабилно именовање не постоји и у којој се властито име губи као гарант идентитета, у којој се непрекидно развија игра псеудонима.

10 Да не говоримо о томе да је „за замку потребно двоје" и да већ поменута динамика унутрашњег и спољашњег замку чини замком. У овом случају, (застрашујућа) космичка свеобухватност тишине спољашња је лирском субјекту који прати (лови) самога себе, па је унутрашњој уловљености комплементарна (будућа) спољашња уловљеност, а простор слободе јесте песма – док песма (попут Шехерезаде) опстаје и траје (између двеју тишина) песник лирски субјекат није (сасвим) у клопци. Парадоксално, ова самосвест о самоуловљености и о неминовном будућем уловљењу и омогућава да песма постоји.

11 Није случајно што јунаци *Гробнице за Бориса Давидовича* махом сањају кошмаре (и бунцају у њима) или, када су њихови снови сбацине симболичке вредности (као у случају Чељустникова), што се та вредност оспорава: „Чељустников је сањао (ако му је веровати)..." (Kiš 1977: 36)

Замка је, међутим, *рукоћворина* – квалитетно направљена, добро постављена, запета, са добро одабраним мамцем и правовременим реаговањем механизма који ће жртву ухватити у клопку – замка је дело мајстора. Самоуловљеност, модернистичка, својеврсна је мајсторија, јер онај који себе лови и себе хвата у замку, својим *рукоћисом* – својом песмом, осведочава смисао самоуловљености – мајсторију песме, мајсторију дела, а та је мајсторија резултат *изокрећњања, обрћњања*, самопознања и само-препознавања, јер како другачије уловити самога себе него самог себе окренути, пре-окренути, изврнути на наличје, изборити се са собом, ухватити се у коштац са самим собом. Отуда и Настасијевићеве стихови: „Замку то запиње рука / нога у замци” (Nastasijević 1966: 125) значе, имплицитно, приказ једног таквог извртања. У *Гробници за Бориса Давидовича* прикази извртања, изокренутих и обешених тела спадају у најупечатљивије и најсаблажњивије – Микшино вешање (претходно одраног) твора и Верскојлсово изокренуто тело, „пред логорским улазом као ојомена онима који су сањали немогуће (курзив Ђ. Р.)” (Kiš 1977: 32). Опомена коме? Логорашима (Штајнер) или песницима, приповедачима (можда самоупозорење) – да се више не може сањати немогуће (слобода). Ова два плана непрекидно се преплићу у Кишовој прози, која наслеђује, али, у складу са темом и Кишовим одређењем спрам исте и у складу са Кишовом поетиком документа, доказа, истинитости, и мења модернистичке поетичке постулате, па ће ефекти замки бити одвећ „стварни”, постварени, реални, док ће се однос *рукоћворине и рукоћиса* задржавати, постајући у новом контексту крајње онеобичен, у распону, својеврсној еволуцији, од Микшиних рукотворина (Микша је *мануелни вешњак*, у зашивању дугмади, у дрању животиња), до Дармолатовљевог рукописа (који већ више и није вештина), до мајсторског (покушаја) извлачења из клопке онога „који прича ову причу” (Kiš 1977: 145). Рукопис је, дакле, замка, најучљивија у потписима који се морају ставити на лажно признање и најучљивија у рукопису онога који је примернији револуционар, (идеална) парадигма револуционара – Бориса Давидовича Новског, чије бомбе изазивају „експлозије које се догађају тајанствено и изненадно, остављајући за собом кланицу”, а „носиле су печат Новског, као што рукопис носи печат мајстора” (Kiš 1977: 91). Ефекат изненађења и тајанствености (сакривености, невидљивости) кључан је за сваку добро намештену клопку: „А ти кад дајеш милостињу, да не зна љевака твоја што чини десница твоја. Тако да буде милостиња твоја тајна; и отац који види тајно, платиће теби јавно.” (Мт. 6, 3–4) Кад, у Настасијевићевој песми, рука запиње замку, нога не сме знати да је у замци. Када се, код Црњанског, *трагом својим слуша*, тада оно што долази ван речи, ван смисла, ван песме, тишина је, немост, непознаница, тајна (као што је „човек сам себи највећа тајна” (Jerkov 2022: 9)), само што је та тајна у модернизму изгубила свој метафизички ослонац, свог јединог (идеалног) сведока (једног, такође идеалног, унутрашњег самозатајења) – Бога, и постала замка. Библијски налог се

преокреће, мења своју етичку позицију и у *Гробници за Бориса Давидовича* постаје сушта супротност самој себи, као што и модернистичка замка (собом опседнутог) бића пролиферира код Киша ка замци идеологије и историје, пребацујући тајновитост и самозатајеност у идеолошку заслепљеност,¹² а идеалног и довољног сведока (добročинства, милосрђа) у свевидећег диктатора, тиранина, невидљивог, а свеприсутног и сведелујућег. Тиме се Богу или ономе који замењује Бога (свеприсутна власт, Стаљин као њена фигура и оличење, посредовано, имплицитно, у свакој од прича) одузима квалитет расцепљености (који је у модернизму пренет на јунака, на лирског субјекта и представљен као замка), искушавања (замком) и кајања (због замке), те милосрђа које се указује грешнику (убици – Каину), па се слепило власти претвара у механизам (чисте) тортуре – кажњавања (коме је грех потребан (само) као лажно признање), док се идеолошко слепило јунака (сваког понаособ и сваког у складу са „психологијом” која најбоље одговара тренутку хапшења и методама тортуре) користи за постизање маскималног ефекта изненађења и шока (савршена замка), чак и онда када сумњају, чак и онда када „знају”, чак и онда када очекују хапшење.

Као „стари чекист” Чељустников *зна* да му прети хапшење, зна и да постоји разлог да буде ухапшен (зато и не губи присебност). Телефон се оглашава у глуво доба, на адреси на којој не би смели да га траже – „они” (све) знају! Фуко би рекао „видљивост је клопка” (Fuko 1997: 195):

Отуда проистиче главна последица Паноптикона: индуковање у затворенику свести о његовој сталној видљивости, чиме се обезбеђује аутоматско функционисање власти. Треба постићи да ефекти надзора буду непрекидни, чак и ако је његово дејство дисконтинуирано; савршенство власти тежи да учини непотребним њено актуелно извршење; ово архитектонско здање треба да постане апаратура за стварање и подржавање таквог односа власти који ће бити независан од онога ко га врши; укратко, затвореници треба да буду у таквом ситуационом окружењу власти да сами почну ту ситуацију да стварају и преносе. (Fuko 1997: 195)

У кошмару, из кога га буди ненадани позив, Чељустников је, на сцени, виђен и осветљен са свих страна. Његов страх, међутим, није страх од позорнице, већ страх од нагости и није страх да ће бити виђен, већ страх да ће бити виђен ван улоге, без маске и костима: „Ужаснут (у сну), чује како звони звоно којим га позивају на сцену, али он стоји на месту као скамењен, седи заправо, го и длакав, немоћан да покрене удове. Одједном као да се све то збива на позорници, завеса је дигнута, кроз блештаву светлост бочних рефлектора који га осветљавају и држе у унакрсној ватри својих снопова, назире гледаоце, горе на балкону и доле у партеру. Њихове главе озарене љубичастим ореолом.” (Kiš 1977: 36) Власт стога зна како да делује. Чељустникову треба дати улогу, треба

12. „Трансжијејну, симболичку причу о очима, повезану са симболичком причом наочара, 'кратковидих' и 'заслепљених', Гробница за Бориса Давидовича упорно производи и заокружује.” (Bošković 2008: 31)

потхранили његову глумачку сујету, треба му дати поверљив задатак у коме ће до изражаја (и до жељене заслуге, славе)¹³ доћи његове режисерске (Чељустников је савршен организатор, опседнут временом и тачношћу) и сценске способности. Тоталитарна власт, која је већ по себи, по начинима свог деловања, театар, начиниће са Чељустниковом игру театра у театру, позоришта у позоришту, једну хамлетовску клопку-мишоловку,¹⁴ како би овај поверовао да тиме што познаје, као инсајдер, механизме иследничког театра, може да предвиди и механизме ове надтеатрализације, превиђајући заправо да је надтеатрализација *нови облик*¹⁵ позоришта, чији је циљ да се један несудђени глумац уљуља у

13 Ово наглашавање Чељустниковљеве глумачке сујете и улога коју ће (и) та заслуженост имати за његову каснију судбину, показује са каквим мајсторством Киш користи подтекст. Преузимајући Штајнерову причу о Жамоиди и пар, овлашћујући, особина, где се Жамоида представља као непоколебљиви и убеђени стаљиниста, али и као сујетан човек, самохвалисавац: „У једној дискусији Жамоида је почео да се удара шакама о прса, да урла како је он био тај који је намагарчио ону будалу Edouarda Herriota, вођу француских радника” (Štajner 1981: 55), Киш ће начинити портрет јунака у околностима изванредне (симболичке) сложености у чијим су поступцима, акцијама, биографији, судбини, (самообманујућем) карактеру сажете (и первертиране) метафоре света и живота као позоришта (позорнице) кроз читаву историју цивилизације (и, наравно, кроз читаву историју књижевности).

14 „Иако московско идеолошко позориште нема метафоре *животи као сан, свети као позориште* или *човек као глумац*” (Bošković 2004: 211), занимљиво би ипак било начинити поређење са Андрићевим есејем *Разговор са Гојом*, у коме Андрићев Гоја, препричавајући случај своје пријатељице глумице, о глумачком позиву говори као о „најтежем и најбеднијем од свих позива” и као о – клопци: „Једног дана, седећи у првом реду, видео сам како јој је за време игре дуги skut беле хаљине запео за неки невидљив ексер у поду. Осетила је да се заплела, али је рецитовала даље, само је трзала очајнички ногом, настојећи да се ослободи. Ти јадни покрети ухваћене немоћне животиње која изговара високопарне стихове док је облива мртвачки зној и у очима јој сја лудачки страх од ‘киксера’ и скандала, показали су ми у муњевитом осветљењу сву сујету ове уметности” (Andrić 1977: 19). Паралела је очигледна. Тренутак у коме се, игром случаја-комедијанта, распршује магија (позоришне) илузије, у коме се ненадано из костима излази у стварност, у коме се назире наличије, позадина, голотиња маске, јесте тренутак који и Андрић и Киш представљају као клопку, само што Андрић још увек разликује свет илузије од света стварности (ма како та стварност била надаље проблематизована и вреднована, чак посредована Гојиним сном о неприпремљеном игрању на сцени – што је готово извесан подтекст Чељустниковљевог сна), док је код Киша то заправо излазак из једног театра у други, кога главни јунак – Чељустников, додуше, није сасвим свестан (можда зато и сања или је можда (и) зато његов сан представљен као (могућа) лаж).

15 Тиме што је овај механизам представљен као нови облик или нови начин утеривања у клопку, показује се и једна особина Чељустникова (захваљујући којој и бива заведен) – његова анахроност – особина која је парадоксална ако се има у виду Чељустниковљева опседнутост временом, тачношћу, садашњицом. Киш ће ову особину свог јунака скоро неприментно (а мајсторски) показати једним (наизглед сасвим неважним) детаљем, да Чељустников своје другове из НКВД-а увек назива „другови из чеке” (Kiš 1977: 51), те фусотом-објашњењем да „Чељустников увек употребљава ову реч” (Isto), и касније, у следећој причи, „Магијско кружење карата”, називајући га „*бившим чекистом*”: „довољно је да Коршунидзе изјави своју жељу, речју или макар само погледом, па да чизме малинове боје бившег чекисте Чељустникова заблистају на ногама новог власника (Костика).” (Kiš 1977: 59) Тако онај који је живео за садашњост, за акцију, постаје бивши, као што се бившим чекистом постаје и онда када је

својој сујети као у осећању сопствене нерањивости. Отуда прерушавање цркве (и Чељустникова) у нешто што она није (а што заправо јесте или што је, бар, некад била – ето историје) није замка само за Едуара Ериоа, него и за самог Чељустникова. Након успешно одигране улоге, Чељустников је упао у клопку – рекосмо већ – поверовао је, па у тренутку када га хапсе, у биоскопској сали (опет представа у представи) остаје затечен хапшењем (изненађен), јер је очекивао нову улогу: „Чељустников опсова у себи и, по свој прилици, помисли да је у питању поново нека велика комедија попут оне коју су приредили пре четири године и због чега је добио орден и награђање.” (Kiš 1977: 56) Са друге стране, а као паралела са телефонским позивом на почетку „Механичких лавова”, јавља се, опет у глуво доба и опет са претећом тишином, позив Дармолатову у последњој причи: „Крајем децембра, два дана после хапшења Новског, у кући Дармолатова зазвонио је телефон. Било је тачно три сата после поноћи. Слушалицу је подигла Дармолатовљева буновна жена, бременита Татарка, висока оштра стомака. Са оне стране чула се само стравична тишина која леди крв у жилама (сетимо се Црњанског – прим. Ђ. Р.)” (Kiš 1977: 142-143) Нико као Дармолатов не очекује хапшење у *Гробници за Бориса Давидовича* (можда само Новски, али и он са (већ присутним) *искусством* тортуре, затварања, ислеђења), нико као Дармолатов није припремљен за хапшење и нико као Дармолатов не предвиђа и не види (у свој овидијевској патетици) своју будућу (лажно) трагичну судбину:

крај писаћег стола, натовареног рукописима, речницима и књигама које је преводио 'ради смирења', стајао је припремљен картонски кофер са стварима предвиђеним за изненадно *поштовање*. Једном је чак, охрабрен вотком, показао неком песнику-доушнику тај свој кофер: изнад топлог плетеног џемпера и фланелских гаћа, лежала је у кожу увезена књига Овидијевих

схваћена и прихваћена властита заблуда због које се и завршило у логору – када је замка коначно успела, када се механизам заклопио, ни Чељустников више не може (и нема потребе) да буде чекист ни за себе, нити за приповедача. Други начин да се читаоцу стави до знања да је Чељустниковљева коб његова анахроност, јесте мешање двеју временских равни, означених и хронолошки одређених (маркираних) двома посетама Едуара Ериоа Совјетском Савезу (1922 – Чека, година њеног преименовања, и 1934 – НКВД): „Прелиставши свој нотес (из којег покуљаше лица, предели и разговори, читав један свет тако сличан и тако различит од оног од пре дванаест година када је први пут допутавао у Русију), Ерио покуша да сажме све те утиске, да их сведе на битно. И, са њему својственим прагматизмом и духом, он се досети да своја нова запажања сажме (засад) на најједноставнији и најефикаснији начин: поновиће посвету своје књиге од пре дванаест година, поновиће је као знак истрајности својих убеђења (курзив Ђ. Р.) и тиме запушити уста злобницима.” (Kiš 1977: 54) У ову клопку, нека и то буде казано, упада и Драган Јеремић, у *Нарцису без лица* када *Кишу замера анахроност*, управо у вези са чињеницама изнетим о Ериоовој посети: „И у овој причи читује се Кишов чудан однос према документарном. Реч је о коришћењу једног Ериоовог текста, који *нимало не одговара шренушку о коме је реч* (курзив Ђ. Р.). Наиме, Киш вели да се Ерио, кад је отпутовао из Кијева, досетио «да своја нова (подвукао Д. Ј.) запажања сажме (засад) на најједноставнији и најефикаснији начин», а то ће учинити на тај начин што ће *поновити* посвету коју је написао дванаест година раније (!!) [...] Како се нова запажања могу сажети у једној *старој* посвети коју ће Ерио (зашто и где?) поново написати?” (Jeremić 1981: 173)

Елеџија, на латинском. Мора да су му тих дана стихови славног изгнаника зазвучали као пушкински мото над његовом сопственом песничком судбином. (Kiš 1977: 143)

Дармолатов је једини од јунака *Гробнице за Бориса Давидовича* који није ухапшен. Између сталне напетости, „спремности”, очекивања и *ослушкивања* неминовног, Дармолатову је, као замка (замка њему намењена, њему својствена), као Дамоклов мач који непрестано виси над његовом параноичном психом, управо „дата” непрекидна стрепња од хапшења: „Упркос извесни спољашњим знацима, постоје недвосмислени докази да је Дармолатов у то време већ био захваћен психолошком чумом: пере руке у шпиритусу и у сваком подозрева доушника.” (Kiš 1977: 144) Фина игра коју Киш гради око Дармолатовљевог лика, на подтексту *Одисеје* (или, можда пре Џојсовог *Уликса* и *Одисеје*), са (претећом) тишином са друге стране телефонске жице, са трагикомичним одбијањем да се та тишина-звук чује:¹⁶ „Телефон у његовом стану био је од тада ушушкан шареним перјаним јастуцима на којима су се шепурили дречећи декоративни мотиви пуни шарене граје татарских вашаришта” (Kiš 1977: 143), са мноштвом *доушника*-шапача властима, чије дошаптавање, суфлерисање властима или нема никакву тежину, јер Дармолатов не бива ухапшен (па је и у том контексту његова реч без тежине, безвредна), или сама власт, као врховни проценитељ и постављач клопки, зна, како рекосмо, да је клопка за Дармолатова ишчекивање хапшења, подстицање параноје, а не само хапшење или одвођење у логор, затим са петонедељном хибернацијом и коначним доопуштењем-верификовањем да је „слободан” – *ослобођен од слуха*, па је „чак и страшна хавајска гитара песника Кирсанова која је завијала с оне стране паравана сад била ублажена ватом са танким премазом ушне масти” (Kiš 1977: 144), све то показује да механизам Дармолатовљевог затварања – замке за Дармолатова, није тако једноставан како се на први поглед чини. Ако је замка само константни страх од хапшења, Дармолатов ће се те море у једном тренутку ослободити – биће признат за државног песника, за једног од „безгрешних”. Ако је то само медицински феномен, заостала, хронична параноја, (закасна) психосоматска реакција – елефантијазис, онда поезија и поетика, на неком дубљем, симболичнијем плану, са свиме тиме немају ништа. Или то можда приповедач „не жели” да поетика са тиме има нешто? Или нас наглим прекидом, истицањем поенте-наравоученија

¹⁶ Парадоксално је да Дармолатовљево одбијање, избегавање телефона, његово ућуткивање, представља заправо потврду, једно *деридијанско* *Да* – као пристанак на тишину, на ћутњу, на сарадњу и – на пародију: „Понављање речи *да* може добити механичке, сервилне облике, којима се жена често покорава своме господару; али то није случајно, чак и ако сваки одговор другоме као појединачном другом мора, чини се, да му измакне. *Да* којим се потврђује, којим се одобрава или којим се саглашава, удружује, обећава, потписује или поклања, мора носити понављање у себи самом како би вредело онолико колико вреди. Оно мора непосредно и *a priori* да потврди своје обећање и да обаћа своје потврђивање. То суштинско понављање допушта да га прогања унутрашња претња, унутрашњи телефон који постаје његов паразит и његов миметичко-механички двојник, непрестана пародија.” (Derida 1997: 30)

и одласком онога Ја, које се изненада појавило, а потом, исто тако, изненадно, нестало, „шмугнуло”, побегло, жели да упути на то да поетика и аутопоетика Кишова, Кишове приче, целог Кишовог романа, са овим самозванцем имају *све*. Чини ли Кошов приповедач исто што и Новски када нам у аманет оставља, као документ, уџбенике патологије, а нуди причу која наизглед треба да покаже поетичку безвредност протагонисте, а заправо је поетички одлучујућа и за судбину књижевности и за судбину приповедања и, најзад, за судбину самог приповедача. Зашто је потребно да се Ја појави на крају и зашто је потребно да тако брзо ишчезне: „да не видим скандал који ће изазвати интервенција мог ујака, чувара музејских трезора” (Киш 1977: 145)? Уколико у корену речи клопка стоји скандал,¹⁷ онда се и ово аутобиографско Ја морало појавити само зато да би, што пре нестало, да би избегло скандал, да би избегло призор Дармолатова који се хвата у клопку, као да би тај призор, његово уписивање, његов улазак у причу представљао затварање клопке и над самим приповедачем. Свака од прича *Гробнице за Бориса Давидовича* има свог двојника, који се поништава и у чијем се поништењу приповедање самоосујећује и избегава сопствени модернистички хабитус, сопствено модернистичко наслеђе, као неку врсту нечисте савести или свести о немогућности да се то наслеђе у околностима о којима се пише и у (епохалним) околностима у којима се пише, сачува, рекреира, настави. Двојници постоје како у самој причи, тако и у њеној паралитерарној структури. Свака од прича посвећена је некоме, најчешће пријатељима-писцима (изузетак је Андре Жид коме је посвећена прича „Механички лавови”), те се приче удвајају и у овом укрштању са поетикама или светоназорима оних којима су посвећене. Једино последња прича, о Дармолатову, није посвећена никоме. Идеја да је то учињено из пуког обзира, јер како пријатељу посветити причу о једном псеудописцу, не задовољава нас, утолико што су „Механички лавови” Жиду посвећени и са једном (јасно уочљивом) дозом ироније и критике, те удвајања у заблуди Жида и Ериоа. Стога непосвећивање последње приче може бити и један имплицитни маневар којим се она посвећује приповедачу, посвећује (и) самоме себи. Као да и сам упада у одисејевску парадигму (боље рећи у Дармолатовљево первертирање одисејевског подтекста), приповедач (аутобиограф заправо) не жели да види, али „поузадно памти” (Киш 1977: 145), премештајући могућност аутобиографског сведочења као виђења и присуства у памћење-сведочење као (ауто)документ. Он памти мошнице-„грозну отећину” (Isto), али не може да поднесе сопствено присуство скандалу-клопци – тренутку када *ша* и *шаква* муда (једног

17 „Скандал, грчка реч која означава 'клопку', 'замку', обележава моменат, догађај у коме се време зауставља, у којем су на делу случај и тајна, где се заплиће збивање. Клопка приче, њен заплет, као једно од основних поетичких елемената приче, синонимно се може употребљавати са појмом преступа, хибриса. Заплести језик, заплитати језиком, заплести фабулу, што би Шкловски захтевао од сужеа (в. Шкловски 1969), теоријски су тропи који заправо обележавају упадање језика/приче у замку.” (Bošković 2019: 97)

самозванца) седају у *Шу* столицу – када се гротескно изобличене мошње – знак изобличености једног идеала – храбрости, издржљивости, херојства, јунаштва, спуштају у аскетски чист простор-трон, упражњен и заувек гарантован само ономе у чијем је делу (и владарству) херојска етика добила израз најчистије и (песнички) најидеалније апотеозе. Тако се, „невиђеним” процесом детронизације и карневализације, крунисања Дармолатова наместо Његоша, превазилазе базична антитетичка удвајања у причи – правих и лажног песника – Дармолатова и Његоша и Дармолатова и Манделаштама и успоставља тројство Његош-Дармолатов-Киш (приповедач), у коме је однос између Његоша и Киша такав да прати путању и еволуцију дела, од истицања херојске етике (*Горски вијенац*) до њене детронизације (*Лажни цар Шћепан Мали*), с тим да се, код Киша, овај однос (насилно) укида, јер самозванец прети приповедачу, дестабилизује његов херојски етос и потребно га је склонити, изгубити из вида. На тај начин Кишов приповедач брани позицију (револуционарног и не само револуционарног већ и индивидуалног, људског¹⁸) херојства у своме роману, али у њега уписује и пукотину властите сумње (и непоузданости) да се тај идеал може одржати (и задржати). Књига се наизглед не затвара као замка – крај је, у том смислу отворен, али се затвара као *гробница* што је (и) насловом истакнуто, а истакнуто је (дискретно) и у првој причи романа у којој Микша прави замке-сандуке.

Ова линија осујећења, односно *неизречених* потенцијала и трансцендентних могућности које се морају осујетити, део је фабуле сваке од прича *Гробнице за Бориса Давидовича* и по правилу подразумева уништавање другог (других), двојника, што увек има и шире (поетичке и аутопоетичке) последице. Удвајања се, међутим, не одвијају само на хоризонталном нивоу – где убиство другог јесте облик самоукидања, него и по вертикалној линији, која подразумева да је садашњост (несавршена) имитација „прошлости”, „платоновски и паклени *imitatio*” (Kiš 1977: 68). Микша убија Хану Кшижевску, у чијем се ропцу гаси жељена (и сањана) разнојезичност с почетка приче (приповедач *не може да чује* „понижне молбе и ужасна преклињања Хане Кшижевске” (Kiš 1977: 7).¹⁹ У другој причи двојност Верскојлса и Џојса, дата је на фону „осујећивања” џојсовског дискурса у *Гробници*²⁰. Трећа прича је прича о глуми,

18 „Кишов поетички искорак из модернизма, парадоксално, враћа га његовим идејним темељима: представљајући промашај научног, идеолошког и друштвеног концепта човека, Киш се окреће елементарним грађанским вредностима појединца.” (Bošković 2008: 154)

19 Кишова жеља да нагласи важност овог (симболичког) укидања-убиства, разлог је што је Штајнеровог Мишку, а свог Микшу, „коме нисам могао установити националност” (Штајнер 1981: 29), лишио способности да говори и разуме „многе језике”: „говорио је врло добро румуњски, мађарски, украјински и јидиш” (Штајнер 1981: 29) (Микша је, у том смислу, једнодимензионалан јунак – „Хер Миксат [...] кад не бисте мислили тако глупо, могли бисте постати одличан мајстор” (Kiš 1977: 8)) и ту способност пренео на жртву – Хану Кшижевску.

20 Не треба заборавити да је дијагноза елџантијазиса (највероватније) преузета из Џојсовог *Уликса*, из пародијског каталога обољења која др Малиген приписује

глумцима, позоришту, те је њена срж и суштина мешање, пресликавање, опонашање (уз напомену да је Чељустников, као надглумац или глумац који се преиграо, онај који у клопку намамљује и хапси Верскојлса-Џојса): временски планови се сучељавају, мешају и подударају на гротескно-трагикомичан и фарсичан начин, у свеприсутној инсценијацији приче (што је супротно озбиљном тону којим се истиче поента о понављању историје у претпоследњој причи „Пси и књиге”). Црква-пивара-двор је поново све то, али у замешатељству које искривљује јасну представу о простору-сцени, који може постати било шта или нестати и поново се појавити у облику позоришне игре: Стаљин и Богородица су у сценама Благовести, Ерио и Чељустников у 1922. и 1934. години истовремено, Други и Трећи Рим (Константинопољ и Москва), затим „пурпурни” Порфирогенит, чизме малинове боје, љубичасти огртач Девице-Матроне, љубичасти ореоли „другова” из публике у Чељустниковљевом сну. Четврта, пета и шеста прича повезане су идентификацијама и разликама главних јунака, њиховим развијањима, допуњавањима, варирањима и поништавањима. Таубеовој унутрашњој подељености у четвртој причи, „Магијско кружење карата”, као необичном амалгаму „експлозивног писања” (реченице у коју „»као да беше уграђен детонатор«” и „мирне и ћутљиве” (Kiš 1977: 62) спољашњости, буржоаског порекла (просвећеног западњаштва) и источњачке револуционарности, одговара Новски, као синтеза револуционарне теорије и револуционарне праксе, и убојитог писања и терористичког делања и номадског револуционарног живота-биографије, а Новском опет Нојман, који подцртава и до пароксизма доводи хамлетовску страну Новског, у клопци-трауми сталног тумачења (вишекињижа) као трауми (немогуће) правоверности. Са друге стране, а (опет) у вези са удвајањима, појављује се носталгично сећање као најефикаснија и најопаснија замка. Иако је Микша вешт руко-творец, његова замка за творове је „склепана”: „Клопка коју је Микша склепао била је далека копија оних какве је некада правио његов деда у Буковини: мутна и носталгична успомена.” (Kiš 1977: 9) Замка је мутно и носталгично сећање – модернистички лов у мутном, тајна идеалног

Леополду Блуму у XV поглављу („Кирка”), а где се налазе и „метални зуби” (Новски) и амбидекстрија (подједнако добро коришћење леве и десне руке – мимикрија – кетманство – Дармолатов): „Доктор Блум је бисексуално ненормалан. Рођен ванбрачно у вези у којој постоје симптоми наследне епилепсије, последица нееоубудане похоте. Међу његовим прецима откривени су трагови елџантијазиса. Постоје и значајни симптоми хроничног егзибиционизма. Ту је и латентна амбидекстралност. Прерано је оћелавио од самозадовољавања, због чега је постао *перверзно идеалистички настиројен* (курзив Ђ. Р.), као сваки преобраћени блудник, и има металне зубе” (Džojš 2007: 498). Ако се поједини примери, попут елџантијазиса, и узимају из Џојса (није случајно у питању поглавље у коме Џојс пародира боравак Одисеја на Киркином острву и претварање посаде у животиње), то није само позајмица зарад позајмице, него је и Кишово указивање на *болести џојсизма* (која је и Кишова болест и коју Киш *Гробницом* превазилази или жели да превазиђе) и на супротност двеју књига (Џојсова барокна и готово „патолошка” многоречивост насупротив тежњи за савршеним (борхесовским) сажимањем у *Гробници за Бориса Давидовича*). И Џојс је, дакле (у најбољем смислу те речи), „један од слонова”.

поретка, метафизичког поретка као идеалног, платоновског порекла, прајединства, извора. На месту сваке носталгије је тоталитаризам и Киш је упоран у настојању да ову идеју (идејност идеје, метафизичност идеје) анулира, почев од Вавилонске куле и мита о заједничком пореклу језика до Дармолатовљеве столице, која је такође и рефлекс Платонових примера везаних за концепт форме (идеје) у *Федону*, *Пармениду* и *Држави* (посебно у X поглављу *Државе* – критици песништва). Патетика сећања, разнеженост над прошлостју, над собом у прошлости, над прошлостју револуционарног идеала, увек води у клопку а на месту успомене искрсава портрет онога ко замке *савршено* поставља, па се деда из Буковине – мајстор за замке претвара у деду-баћушку Стаљина (да би се потписало признање), истог добродушног старца који ће се појавити (*уместио Бољо-родице*) на портрету у цркви, у имену брода (корабље, (Нојевог) ковчега) који заблуделе и застрашене писце држи даље од друге обале (на њој су робови, лешеви, мртви – „вода се још није повукла”; у Верскојслсовом случају брод је опет сандук-клопка, потпалубље), у устима Новског – обликовању и састављању признања за које се мора жртвовати други, двојник – млади револуционар – (као негдашњи) Новски (Чељустников је обрнут пример – његова неспособност да поништи негдашњег себе јесте његов фатум, његова клопка), у Жану Гију, од гвожђа, од пакла, у игри оца и сина – Давида Абрамовича – Бориса Давидовича – младог затвореника (који наликује Новском), Баруха Давида Нојмана, због чијих учења младићи умиру, а који, у свој гунгули и ужасу, узалуд тражи (своје) синове,²¹ као да се отворила пукотина, провалија, која одељује очеве од деце, Стари завет од Новог, прошлост од садашњости, сећање од истине, а на почетку и на крају сваког сећања и сваке носталгије и сваког покушаја сједињења опет Он – мајстор челичног стиска, челичних чељустути (као Чељ-уст-ников – чељуст и челик у једном), мајстор (челичних) клопки!

Деридино двоструко виђење Бога, као ловца-постављача замки, са једне стране, али и као милосрдног и опраштајућег Јехове, који схвата несавршеност човекове природе и сажалева човека и онда када у замку упадне, када почини грех,²² има у *Библији* и своје изузетке, оне који у замку не улећу, који јој се успешно одупиру, од којих је праведни Јов најважнији. Међутим, у *Гробници за Бориса Давидовича* Јова нема или нема јововске доследности, иако сваки од јунака у неком тренутку, у дужем или краћем трајању, бива позван да испуни Јовову судбину. Начини да се замка активира, да се механизам потврди увек се изналазе,

21 „Тада рекох двојици својих чувара да сачекају још мало да видим да ли ће пристићи моји синови. Они причекаше мало, и како моји синови не дођоше, рекоше ми да више не могу да чекају него да ми је коначно одлучити: или ћу се дати крстити или ћу изићи пред цркву где су још клали неодлучне.” (Kiš 1977: 126–127)

22 „Улетевши у замку и убивши Авеља, Каин сакрива (покрива) своју срамоту и бежи, лута, ловљен и прогоњен као звер, да би онда Бог овој људској звери обећао заштиту и освету. *Као да се* и Бог показао. *Као да се* и сам постидео или себи признао да му је дража животињска жртва. *Као да се* на овај начин и Он сам исповедио и признао себи сопствено сажалење над животињом.” (Derida 2008: 44)

можда најлакше на почетку²³ и све теже што књига даље одмиче, а у тим начинима-замкама садржано је и фабуларно и сижејно језгро, замешатељство и сложено (сижејно) заплитање и расплитање целе књиге. Клопка, наравно, јесте клопка док год постоји истина или тачније заблуда избављења. Пре Киша, Андрић је у *Травничкој хроници* простор романа симболички обликовао као полуотворену књигу, као претећи, инферналан, али још не и сасвим затворен, запечаћен простор. Киш је књигу затворио и начинио од ње гробницу, кенотаф, замку. Она је можда пресечена, можда (намерно) незаокружена изостанком последњег призора – писца који се у клопки копрца, али чак и у тој пресечености (или можда баш због ње), *Гробница* не губи својства замке. Тај мали испуст остављен је тек толико да се помисли на могућност избављења, спасења, али нам дискретни андрићевски подтекст у поменутој завршној сцени (млади приповедач, ондашњи младић – Киш, који са стране сведочи призору, који не може, који не сме посведочити) не оставља илузије да „гроб приче из *Проклетје авлије* прераста у гроб књижевности у *Гробници за Бориса Давидовића*” (Bošković 2019: 99).

ЛИТЕРАТУРА

- Andrić 1977: Ivo Andrić, *Istorija i legenda*, Beograd: Prosveta [orig. Андрић 1977: Иво Андрић, *Историја и легенда*, Београд: Просвета].
- Biblija 2001: *Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga Zavjeta*, Beograd: Izdanje Biblijskog društva [orig. Библија 2001: *Библија или Свето писмо Старога и Новога Заветја*, Београд: Издање Библијског друштва].
- Bošković 2004: Dragan Bošković, *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci* и Peščaniku i Grobnici за Borisa Davidovića *Danila Kiša*, Beograd: Plato.
- Bošković 2008: Dragan Bošković, *Tekstualno (ne)svesno* Grobnice за Borisa Davidovića, Beograd: Službeni glasnik [orig. Бошковић 2008: *Текстуално (не)свесно* Гробнице за Бориса Давидовића, Београд: Службени гласник].
- Bošković 2015: Dragan Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bošković 2019: Dragan Bošković, *Smrt pripoveda*, književnost је groblje: nostalgican i anahron tekst, u: Dragan Bošković (ur.), *Groblja: književno-kulturna materijalizacija smrti*, zbornik radova, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet [orig. Бошковић 2019: Драган Бошковић, „Смрт приповеда, књижевност је гробље: носталгичан и анахрон текст”, у: Драган Бошковић (ур.), *Гробља: књижевно-културна материјализација смрти*, зборник радова, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет].
- Crnjanski 2016: Miloš Crnjanski, *Itaka i komentari*, Beograd: LOM [orig. Црњански 2016: Милош Црњански, *Итака и коментари*, Београд: LOM].

23 Довољна је проста тортура над Микшом (поменуто ломљење кључне косице) да би се признање изнудило, као што није потребно ни преговарати око признања нити се оно одуговлачи, зато што Микша признање користи и као освету и са тужиоцима сарађује на један крајње „неделикатан начин” (што је сушта супротност ислеђивању Новског, за кога ће се, међутим, такође пронаћи кључ).

- Derida 1997: Žak Derida, *Uliks gramofon: Da-govor kod Džojisa*, Beograd: Rad.
- Derida 2007: Jacques Derrida, *Psyche: Inventions of the Other, Volume I*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Derida 2008: Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, New York: Fordham University Press.
- Derida 2009: Jacques Derrida, *The Beast & the Sovereign, Vol I*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Džojis 2007: Džejms Džojis, *Uliks*, Beograd: Geopoetika.
- Fuko 1997: Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: nastanak zatvora*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića [orig. Фуко 1997: Мишел Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: настанак затвора*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића].
- Jeremić 1981: Dragan M. Jeremić, *Narcis bez lica*, Beograd: Nolit.
- Jerkov 2022: Aleksandar Jerkov, *Evropa I književna istina*, Beograd: Albatros Plus.
- Kiš 1977: Danilo Kiš, *Grobница za Borisa Davidovića*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Nastasijević 1966: Momčilo Nastasijević, *Izabrana dela I*, Zagreb, Beograd, Sarajevo: Naprijed, Prosveta, Svjetlost.
- Štajner 1981: Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Zagreb: Globus.
- Vinaver 1985: Stanislav Vinaver, *Gromobran svemira*, Beograd: „Filip Višnjić”.

Dorđe R. Radovanović

THE POETICS OF TRAP AND TRAPPING OF POETICS IN DANILO KIŠ'S *A TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH*

Summary

In this paper we analyze Danilo Kiš's novel *A Tomb for Boris Davidovich* through the poetics of traps, which relies on each story's analysis and also analysis of novel's poetics and autopoetics as poetics of trap. Considering that Kiš's novel starts with a story that is about traps and finishes with hero Darmolotov being caught in a trap with the narrator, or the narrator's autobiographical self, who is afraid to announce his presence in a scene of Darmolotov's trapping, we think that the poetics of trap, through its well timed and precise mechanism, which stays hidden, and through its effect of surprise and shock, served as a metaphor for Danilo Kiš to create fabular and syuzhet complexity and connections in every story (and all stories together) of *A Tomb for Boris Davidovich* and that this metaphor also served to create epochal, ontological, sociohistorical and metapoetic profile of Kiš's novel. The aim of this paper is therefore to confirm the relevance and importance these concepts have for deeper understanding and better interpretation of Kiš's novel.

Keywords: trap, mechanism, hunting, surprise, secret, arrest, modernism, imitation, Tower of Babel, Danilo Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*

Примљен: 4. октобар 2025. године
Прихваћен: 10. децембар 2025. године