

Aleksandar Stević

KAKO ODRATI REVOLUCIONARA: DANILO KIŠ I POETSKA STRUKTURA PROZNOG TEKSTA

Apstrakt: Ovaj rad istražuje strukturu priče „Nož sa drškom od ružinog drveta“ iz zbirke *Grobница za Borisa Davidoviča* Danila Kiša u svetlu teorijskih razmatranja o ulozi Jakobsonovog principa ekvivalentnosti u organizaciji poetskih i proznih tekstova. U radu se ilustruje kako Kiš koristi princip ekvivalentnosti na način koji značajno prevazilazi upotrebu lajtmotiva u narativnim tekstovima, te kako se organizacija priče približava onome što Jakobson (citirajući Džerarda Menlija Hopkinsa) naziva „neprekidnim paralelizmom“ karakterističnim za poeziju, a da pritom ne preuzima druge karakteristike lirske proze. Iako ima brojne odlike detektivske priče, uključujući zločin u središtu zapleta, pitanja o krivici žrtve i neizvesnu sudbinu izvršioca, „Nož sa drškom od ružinog drveta“ značenjsku složenost u najvećoj meri duguje brižljivo građenom nizu paralelizama. Pošto je na početku uveo termine *teljatina* i *kindžal*, nagoveštavajući tako temu priče, Kiš uspostavlja simbolički niz koji povezuje Mikšin zanat, dranje živog tvora, dranje astrahanske jagnjadi i smrt Hane Kšiževske kao svojevrsnog Jagnjeta Božijeg.

Gljučne reči: Danilo Kiš, *Grobница za Borisa Davidoviča*, Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Roman Jakobson, lajtmotiv, poetska funkcija jezika, lirska proza

U verovatno najpoznatijoj formulaciji iz oglada „Lingvistika i poetika“ Roman Jakobson tvrdi da „poetska funkcija [jezika] projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“ (Jakobson 1966: 296). U uobičajenoj upotrebi princip ekvivalencije podrazumeva izbor jedne od, kako Jakobson kaže, „semantički srodnih“ reči koju ćemo upotrebiti pri gradnji rečenice: biramo da li ćemo za subjekat rečenice reći „automobil“, „vozilo“, ili „kola“, odnosno da li ćemo za predikat upotrebiti glagole „kretati se“, „voziti“ ili „juriti“. Ukoliko odaberemo da formulišemo rečenicu koja glasi „Automobil juri niz ulicu“, ekvivalentne reči („kola“, „voziti“, itd.) ostaju izvan poruke koju smo formulisali. U porukama u kojima dominira poetska funkcija, međutim, ekvivalencija se ne uspostavlja između prisutnih i odsutnih elemenata već između različitih elemenata

koji su prisutni u tekstu. „Ekvivalentnost se – kaže Jakobson – uzdiže do konstitutivnog načela sekvence“ (Jakobson 1966: 296). Pa ipak, iako je reč o istom principu, elementi verbalne poruke za koje se tvrdi da su ekvivalenti nisu sasvim isti u Jakobsonovim primerima koji se tiču svakodnevne i poetske upotrebe jezika. U prvom slučaju, reč je zapravo o izboru sinonima, dok je u drugom slučaju mahom reč o ekvivalenciji među fonetskim i fonološkim elementima jezika: „u poeziji se jedan slog izjednačuje sa bilo kojim drugim slogom iste sekvence; uzima se da je naglasak reči jednak naglasku reči, kao što se nenaglašenost jednači sa nenaglašenošću [...]“ (Jakobson 1966: 296).

Iako je Jakobson bio dovoljno oprezan da naglasi kako poetska funkcija nije jedina već samo dominantna funkcija poetskih tekstova (od kojih neki mogu imati i druge funkcije, kao što su referencijalna i konativna), te kako poetska funkcija može igrati ulogu i u tekstovima koji se ne bi mogli smatrati poezijom, poput političkih slogana (Jakobson 1966: 295), jedna vrsta tekstova je upadljivo odsutna iz njegove klasifikacije: prozni književni tekstovi. To odsustvo ne treba da nas previše čudi. Jakobsona je daleko više zanimala poezija od proze zato što je upravo poezija ta koja mu je omogućavala da naglasi blisku vezu između lingvistike i proučavanja književnosti: ne samo da je u slučaju poezije moguće definisati njen specifičan karakter pozivanjem na karakterističnu upotrebu jezika, već je moguće i upustiti se u interpretaciju pesme kroz analizu čisto sintaktičkih i morfoloških elemenata, što je Jakobson neretko i činio.

Na prvi pogled čini se, dakle, da Jakobsonov model jezičke komunikacije ostavlja vrlo malo mesta za prozu. Ne samo da se svi primeri poetske funkcije odnose na poeziju već nije sasvim jasno ni kako bi se njegova osnovna pretpostavka o projektovanju principa ekvivalencije sa jedne ose na drugu mogla primeniti na prozne tekstove. I sam Jakobson bio je toga svestan kada je pri kraju svog čuvenog oglada pokušao da promisli mesto proze u svom teorijskom okviru: „'Kompozicija bez stihova', kako Hopkins naziva proznu varijantu verbalne umetnosti, – gde paralelizmi nisu tako strogo obeleženi i tako strogo redovni kao u 'neprekidnom paralelizmu' i gde nema dominantne glasovne figure – stavlja pred poetiku zamršenije probleme, kao što to čini svaka prelazna jezička oblast. U ovom slučaju radi se o prelazu između strogo poetskog i strogo referencijalnog jezika“ (Jakobson 1966: 318). Kao što se vidi iz ovog citata, za Jakobsona proza, za razliku od poezije, ne poseduje neku diferencijalnu karakteristiku uz pomoć koje bi se mogla definisati, već jednostavno predstavlja prelazni oblik u kojem je poetska funkcija i dalje aktivna, ali u manjoj meri nego što je to slučaj sa poezijom. Iako se čini intuitivno opravdanim makar utoliko što je jezik proze mahom zaista bliži jeziku svakodnevne komunikacije nego što je to jezik poezije, nevolja sa ovakvim određenjem je što

nam ne pruža dobar kriterijum za razlikovanje proze od drugih prelaznih oblika: po čemu se umetnička proza razlikuje od svih drugih oblika referencijalnog pisanja koji imaju primese poetskog jezika?

Jedna vrsta odgovora na ovo pitanje implicitno je prisutna u Jakobsonovom modelu iako nije jasno artikulisana. Naime, ako je precizna definicija poetske funkcije da ona „projektuje princip ekvivalentnosti iz ose selekcije u osu kombinacije“, opštija definicija jeste da je kod poetske funkcije jezika na delu „usmerenost (*Einstellung*) na PORUKU kao takvu“, tj. „dovođenje u fokus poruke zarad nje same“ (Jakobson 1966: 294). Jakobson nigde ne kaže da bi ta usmerenost mogla da ima i neki drugi oblik osim projektovanja principa ekvivalencije sa jedne ose na drugu, ali, strogo uzev, njegov model jezičke komunikacije ne isključuje takvu mogućnost. Jakobsonova ideja o „usmerenosti na poruku“ razrada je ranijih formalističkih refleksija o poetskom jeziku i načelno pretpostavlja pojačanu usredsređenost na formalnu organizaciju teksta. Ta usredsređenost može ali ne mora da ima oblik ekvivalencije kakav Jakobson predlaže u „Lingvistici i poetici“. Na primer, pojačana važnost koja se pridaje perspektivi ili temporalnoj organizaciji u narativnim tekstovima mogla bi se smatrati primerom usmerenosti „na poruku kao takvu“. Kao što ukazuje Benjamin Haršav, smisao svakog književnog teksta uspostavlja se kroz postojanje različitih obrazaca (*patterns*) koji se ponavljaju i od kojih neki slede princip ekvivalentnosti, a neki ne (Haršav 2007: 175–177).

Pa ipak, ideja da je i za analizu proznih tekstova relevantan princip ekvivalentnosti bila je u izvesnom smislu prisutna u teorijskoj misli o književnosti i pre Jakobsonove čuvene teorijske intervencije. Još je E. M. Forster u *Aspektima romana* govorio o građenju romanesknog sveta kroz ritmično ponavljanje određenih motiva, poput Ventejeve sonate koja se javlja u nekoliko navrata u Prustovom *Traganju*. Fraza iz te sonate, tvrdi Forster, „zaslužnija je nego bilo šta drugo – više čak i nego ljubomora koja redom uništava Svana, junaka i Šarlisa – za to što imamo osećaj da se nalazimo u jednom celovitom svetu“ (Forster 1955: 165). Forsteru svakako idu sve zasluge za to što je u vreme kada Prustov roman još uvek nije bio objavljen u celosti (*Aspekti romana* pojavili su se 1927. godine, kada i poslednji deo *Traganja*) prepoznao strukturni značaj ove muzičke fraze, ali njegova opservacija ipak samo potcrtava probleme sa kojima se suočavamo onda kada pridajemo presudan značaj ritmičnim ponavljanjima pri analizi organizacije proznih tekstova. Prvi problem leži u tome što je ovde reč o postupku znatno jednostavnijem od onoga što Jakobson ima u vidu, budući da je reč o ponavljanju jednog te istog elementa, a ne o uspostavljanju ekvivalencije između različitih elemenata. Drugi je u tome što Forster preteruje: Ventejeva sonata jeste važna, ali nije glavna strukturna okosnica koja je najzaslužnija za celovitost *Traganja*.

Pošto je osnovna karakteristika pripovednih tekstova upravo odvijanje radnje u vremenu, kao čitaoci naviknuti smo da od takvih tekstova očekujemo izvesne paralelizme (na primer između glavnog zapleta i podzapleta), ali kada se susretnemo sa pripovednim tekstovima u kojima odlučujuću ulogu u konstrukciji značenja igra princip ekvivalencije (na primer kroz ponavljanje istih lajtmotiva), po pravilu smo skloni da zaključimo da tu zapravo nije reč o „pravim“ narativnim tekstovima, već o hibridnim oblicima u kojima dominira poetski element. Upravo ta pretpostavka vodila je Ralfa Fridmana u svojevremeno dobro poznatoj studiji *Lirski roman*; umesto da se oslanja na razvoj radnje, taj hibridni oblik zapravo pretvara zaplet u svojevrstan „slikovni obrazac“ (Freedman 1963: 2). Za Fridmana – a rekao bih da je u pitanju intuitivna pretpostavka koju dele mnogi čitaoci, uključujući tu i one profesionalne – sklonost sistematskoj upotrebi takvih obrazaca ide ruku pod ruku sa drugim karakteristikama koje se obično smatraju lirskim, uključujući odsustvo radnje i preovlađujući značaj slikovnosti. Zato je lirski roman obično ispovedna forma sa snažnim emocionalnim nabojem.

Pitanje koje me u ovom radu zanima jeste da li je moguće na neki način govoriti o dominaciji principa ekvivalencije u proznom tekstu a da se pritom ta dominacija ne izjednači sa lirskim u konvencionalnom smislu. Da bih istražio tu hipotezu namera mi je da ponudim svojevrstu studiju slučaja – analizu proznog teksta koji se sistematično služi lajtmotivima, a koji se istovremeno snažno oslanja na zaplet i na epsku distancu pri gradnji fikcionalnog sveta. Reč je o priči „Nož sa drškom od ružinog drveta“ kojom otpočinje zbirka *Grobnica za Borisa Davidoviča* Danila Kiša i koja pripada onoj fazi Kišovog rada u kojoj se on uveliko okrenuo dokumentarizmu. Sam Kiš razvoj svoje poetike po pravilu je opisivao – po mom sudu, ispravno – kao postepeno odbacivanje suviše sentimentalnosti (videti npr. Kiš 1974: 54–55). Njegov kratki roman *Mansarda* (1960) veoma se dobro uklapa u Fridmanovu definiciju lirskog romana; *Bašta, pepeo* (1965) i *Rani jadi* (1970) obeleženi su borbom da se sentimentalne teme detinjstva liše patetike, dok roman *Peščanik* (1972), koji se snažno oslanja na nasleđe anglofonog modernizma i francuskog novog romana, predstavlja korak dalje u tom pravcu. Kako Kiš kaže, taj roman jeste „pokušaj da se lirsko nadvlada epskim“ (Kiš 1974: 55). *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976) predstavlja pak još temeljnije okretanje referencijalnosti i upotrebi pripovedačkih tehnika koje naglašavaju ne samo epsku, već i kvaziistorijsku objektivnost.

Priča „Nož sa drškom od ružinog drveta“ jedna je od onih čije je osnovne sižejne elemente Kiš preuzeo iz memoarske knjige Karla Štajnera *7000 dana u Sibiru* (Štajner 1971: 29–30): u međuratnoj Čehoslovačkoj izvesni Mikša (Miška kod Štajnera) po partijskom zadatku ubija devoj-

ku, Jevrejku iz Poljske, za koju se sumnja da je policijski špijun. Zadatak izvršava rđavo: nakon što je pokušao da je udavi, ispostavlja se da je žrtva samo bila u nesvesti, pa je u drugom pokušaju Mikša ubija nožem i baca u reku. Policija vremenom otkriva ne samo identitet ubice već i to da je žrtva bila nedužna, a da je špijun zapravo bio partijski sekretar. Mikša spas traži u Sovjetskom Savezu gde će ipak završiti u logoru uprkos tome što je, kako tvrdi, samo izvršavao partijski zadatak.

Iako se Kiš u ovoj priči služio i drugom građom preuzetom iz Štajnerove knjige (Bošković 2008: 109–111), za razumevanje njegovog postupka ovde su još značajniji oni elementi koji nisu preuzeti iz izvornika ili su pak značajno prošireni i preoblikovani. Kod Štajnera o glavnom junaku znamo samo to da je bio mesar i da je govorio „vrlo dobro rumunjski, mađarski, ukrajinski i jidiš“ (Štajner 1971: 29). Prezime mu ne znamo. O žrtvi znamo samo to do je u pitanju mlada Jevrejka koja je zbog političkog progona pobjegla iz Poljske. Mesto zbivanja kod Štajnera je, kao i docnije kod Kiša, Karpatska Rusija, region koji je u periodu između dva svetska rata pripadao Čehoslovačkoj.

Prvo što je Kiš učinio u svojoj verziji priče jeste da je do kraja iskoristio simbolički potencijal mesta radnje koje umnogome predstavlja istočnu Evropu u malom. Karpatska Rusija prostor je u današnjoj Ukrajini koji je dugo pripadao Poljskoj, pa zatim Austrougarskoj, da bi posle Prvog svetskog rata postao deo Prve čehoslovačke republike, a posle Drugog svetskog rata deo Sovjetskog Saveza. U vreme kada se radnja priče događa – reč je o dvadesetim i tridesetim godinama XX veka – region je pripadao Čehoslovačkoj, a omeđivale su ga Poljska (u granicama koje su uključivale delove današnje Ukrajine), Rumunija i Mađarska. Žrtva je kod Kiša, kao i kod Štajnera, iz Poljske. Glavni junak, koji kod Štajnera nema prezime ni nacionalnost, kod Kiša se zove Miksat Hantesku i poreklom je iz Bukovine (Kiš 1995: 10, 19), regiona koji delimično pripada Rumuniji, a delimično Ukrajini. Prezime Hantesku je rumunskog porekla kao i neka druga prezimena koja se pominju u priči. Jedno od njih je Antonesku (Kiš 1995: 8), što je ne samo vrlo tipično rumunsko prezime već i prezime Jona Antoneskua, koji je bio vođa rumunske kolaboracionističke vlade tokom Drugog svetskog rata. Kod Kiša, Mikša neko vreme radi kao kalfa kod izvesnog reb Mendela, jevrejskog krojača koji govori jidiš. U priči se pominju dva toponima – Munkačevo (koje se javlja i kod Štajnera) i Antonovka (koje kod Štajnera nema). Imajući u vidu etničku raznolikost populacije, kao i često menjanje granica, nije nimalo iznenađujuće što Munkačevo ima svoj naziv na svim jezicima koje Kiš i Štajner pominju kao i na nekoliko drugih: *Muncaci* (rumunski), *Munkács* (mađarski), *Мукачеве* (ukrajinski) i *Munkatsh* (jidiš), *Mukačevo* (češki i slovački), *Mukaczewo* (poljski) i *Mun-*

katsch (nemački).¹ Najzad, Munkačevo je značajno i za jevrejsku istoriju. Grad je bio značajno sedište hasidizma, a nakon Prvog svetskog rata oko polovine stanovništva bili su Jevreji, dok su ostatak mahom činili Ukrajinci i Mađari (Struk 1993: 476), čime je motivisana okolnost da je Mikša služio kao kalfa kod jevrejskog krojača.

Kiš je, dakle, iskoristio nekoliko elementarnih činjenica koje je našao kod Štajnera – podatke o mestu radnje i jezicima koje je govorio junak priče – da bi oko njih izgradio čitav fikcionalni svet, naglašavajući pritom način na koji je pojedinačna sudbina njegovih junaka isprepletana sa kompleksnom kolektivnom istorijom: mlada Jevrejka koja će postati Mikšina žrtva u Munkačevu drži „privatne časove nemačkog (sa jakim jidiš uticajem)” (Kiš 1995: 14), a sam Mikša na kraju će završiti u Gulagu pre svega sticajem specifičnih istorijskih okolnosti koje se kod Štajnera ne pominju; pošto je neko vreme mirno živio u Sovjetskom Savezu, Mikša je uhapšen nakon što su Čehoslovačka i SSSR uspostavili diplomatske odnose, potpisali pakt o međusobnoj pomoći i razmenili podatke o građanima za koje su se vlasti jedne ili druge države iz ovog ili onog razloga interesovale (Kiš 1995: 18). Sovjetima su čehoslovačke vlasti skrenule pažnju na Mikšu zbog sumnje na ubistvo, ali kako se to dogodilo u jeku Staljinovih čistki, umesto da bude izručen zbog zločina koji je zaista počinio, Mikša je osuđen kao agent Gestapoa, što je optužba koju je priznao nakon dugotrajne torture (Kiš 1995: 19). U krajnjoj instanci, Mikša strada ne zbog ubistva koje je zbilja počinio već kao žrtva geopolitičkih gibanja.

Sve što sam do sada naveo svedoči o tome da je Kiš temeljno razvio istorijski kontekst Štajnerove anegdote i maksimalno iskoristio njegov simbolički potencijal, ali još uvek ne odgovara na pitanje o poetskoj organizaciji proznog teksta koje sam postavio na početku ovog oglada. Da bi se na to pitanje odgovorilo potrebno je istražiti način na koji Kiš dalje eksploatiše temu jezika i naročito način na koji se poigrava podatkom o Mikšinom zanimanju koji je preuzeo od Štajnera. U Štajnerovoj knjizi samo se pominje da je Mikša (Miška) bio mesar (Štajner 1971: 29); Kiš pak kaže da je Mikša, u vreme kada je uhapšen, bio „vredan radnik u klanici, dvostruki udarnik” (Kiš 1995: 19). Štajnerova uzgredna primedba o Mikšinom zanimanju kod Kiša postaje ključni element simboličke arhitekture priče: tema klanja, i što je posebno važno, *dranja*, odzvanjaće kao lajtmotiv kroz čitavu priču.

1 Za razliku od Munkačeva (kako pišu Kiš i Štajner) odnosno Mukačeva (kako se danas taj grad obično naziva na srpskom), Antonovku iz priče teže je identifikovati, između ostalog jer je reč o veoma čestom toponimu u današnjoj Ukrajini, kao i u nekim drugim zemljama, poput Moldavije. U regionu Karpatske Rusije zbilja postoji mesto koje se danas zove Antalovci, a u vreme opisanih zbivanja nosilo je ime Антоновка (ruski), Антонівка (ukrajinski), *Antalóc* (mađarski) ili Antalovce (češki).

Vođen Štajnerovom opaskom o jezicima koje je Mikša znao, u prvom pasusu „Noža sa drškom od ružinog drveta“ Kišov pripovedač promišlja jezički kontekst priče i samu mogućnost da se njen sadržaj verodostojno prenese na samo jednom jeziku:

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. Ali da bi bila istinita na način o kojem njen autor sanja, morala bi biti ispričana na rumunskom, mađarskom, ukrajinskom ili jidišu; ili, ponajpre, na mešavini svih tih jezika. Tada bi, po logici slučaja i mutnih, dubokih i nesvesnih zbivanja, blesnula u svesti pripovedačevoj i po koja ruska reč, čas nežna kao *teljatina*, čas tvrda kao *kindžal*. Kada bi, dakle, pripovedač mogao da dosegne nedostižni i stravični čas vavilonske pometnje, čule bi se ponizne molbe i užasna proklinjanja Hane Kšiževske, izgovorena na rumunskom, na poljskom, na ukrajinskom, naizmenice (kao da je pitanje njene smrti samo posledica nekog velikog i kobnog nesporazuma), da bi se u predsmrtnom grču i smirenju njeno buncanje pretvorilo u molitvu za mrtve, izgovorenu na hebrejskom, jeziku postanja i umiranja (Kiš 1995: 7).

Osim hebrejskog i ruskog, sve su ovo upravo oni jezici koje pominje Štajner. Dok Štajner eksplicitno kaže da je ubijena devojka bila Jevrejka (Štajner 1971: 29), Kiš uvodi hebrejski kao sredstvo posredne karakterizacije Hane Kšiževske, koja u samrtnom ropcu počinje da recituje molitvu za mrtve, pretpostavljamo *El male rahamim*. Pominjanje ruskog pak ima dvostruku funkciju: s jedne strane, sudbina junaka priče biće doslovno rešena na ruskom, budući da je to jezik na kojem će napisati svoje lažno priznanje i jezik na kojem će biti osuđen. Značajniji je, međutim, izbor ruskih reči koje Kišov pripovedač nudi kao ilustraciju: *teljatina*, kao i *telletina* na srpskom, označava meso mladog govečeta, dok je *kindžal* vrsta tradicionalnog bodeža koji se, između ostalog, redovno javlja u Puškinovoj poeziji. Drugim rečima, Kiš nam ovde, tobože ilustrujući glasove ruskog, zapravo nagoveštava ključnu temu priče: susret noža sa mesom. Na prvi pogled to može delovati tek kao aluzija na činjenicu da je Mikša mesar, ali je stvar zapravo značajno složenija.

Susreta noža i mesa biće u priči nekoliko. Mikša započinje karijeru kao krojački šegrt reb Mendela gde se ističe neverovatnom sposobnošću da za tren oka zašije dugme:

Mikša ponovo udeva iglu, reb Mendel se smeši zagledan u kalfu, zatim naglo baca šibicu kroz prozor i pljuje u prste. Mikša, koji je već prišio dugme na mundir her Antoneskua, trijumfalno kaže: „Reb Mendel, dovoljna je jedna jedina šibica da spali celokupna naftonosna polja Ploeštija“. Dok ovaj gleda u daleku budućnost osvetljenu ogromnim

požarom, reb Mendel sa ona dva još vlažna prsta naglo poteže dugme na mundiru i zakovrće ga kao da zavrće vrat piletu (Kiš 1995: 8).

U ovoj sceni još uvek je reč samo o veštom zašivanju dugmadi, ali Kišov pripovedač već nam nagoveštava vezu između Mikšinog zanata i smrti kada kaže da reb Mendel poteže dugme „kao da zavrće vrat piletu“. Ta veza postaje znatno eksplicitnija nekoliko stranica kasnije kada Mikša odere živog tvora koji je ubijao reb Mendelove kokoške: „prvo napravi jedan rez oko grla, kao grimizna ogrlica, zatim još dva druga u samom korenu šapa. Zagulivši kožu oko vrata, zaseče za prste još dva proreza, nalik na rupice za dugmad“ (Kiš 1995: 10). Veština je ista, samo se predmet promenio.

Kao što ćemo videti, to je samo početak progresije tokom koje će Mikša iste tehničke veštine primenjivati na različitim žrtvama. Pošto se pročulo da je „odrao živa tvora i prevrnuo mu kožu kao rukavicu“ (Kiš 1995: 12), Mikša počinje da radi kod lokalnog trgovca krznom gde će mu posao biti da dere astrahansku jagnjad. Ovde treba napomenuti dve stvari. Prvo, kao i „teljatina“ s početka priče, i astrahanska koža dobija se ubijanjem mladunčadi. Drugo, postoji moralna gradacija između ubistva tvora i ubistva jagnjeta: dok se u prvom slučaju Mikša svirepo otarasio grabljivca, u drugom slučaju njegove žrtve ne samo da su sasvim nedužne, nego imaju i vrlo jasnu hrišćansku simboliku, budući da prizivaju sliku Hrista kao Jagnjeta Božijeg.

Mikšina poslednja žrtva je sama Hana Kšiževska. U tom pogledu, razlika između Kišovog i Štajnerovog teksta još jednom je poučna. Osnovne činjenice iste su u obe verzije: Mikša je devojkicu pokušao da zadavi, ali nije uspeo pa ju je umesto toga ubio nožem. Dok nam Štajner samo kaže da je Mikša „izvukao nož, ubio djevojku i ponovo je bacio u rijeku“ (Štajner 1995: 29), Kiš ne samo da detaljno opisuje tu scenu, već i uvodi ključni detalj kojeg kod Štajnera nema: Mikša je izvadio utrobu iz Haninog leša i to je učinio tako precizno da su novine posle spekulisale da je zločin počinio neko sa „nesumnjivim poznavanjem anatomije“ (Kiš 1995: 17). Zašivanje dugmeta, dranje živog tvora i astrahanske jagnjadi, te vađenje utrobe Hane Kšiževske, deo su jednog te istog niza.

Kiš je vezu između ubistva Hane Kšiževske i ubijanja astrahanske jagnjadi naglasio na nekoliko načina. Prvo, u trenutku kada dobija zadatak da eliminiše izdajnika, Mikša odgovara da ne bi voleo da bude „u njegovoj koži“ (Kiš 1995: 14). Drugo, bežeći od Mikše, Hana pokušava da se oslobodi „teškog gunja od jagnjeće kože“ koji ima na sebi (Kiš 1995: 15). Ova simbolička veza dodatno je osnažena direktnim povezivanjem Hane i Hrista. Na najosnovnijem nivou, ona je nedužna žrtva, pošto će se ispostaviti da ona zapravo nije izdajnik: kao i „Jagnje Božije koje uze na se grijehe svijeta“ (Jn 1, 29), Hana će doslovno stradati zbog tuđih gre-

hova. Ne manje važna je asocijacija sadržana u njenom prezimenu: Kšiževska je srpska fonetska transkripcija poljskog prezimena *Krzyżewska*, pri čemu na poljskom *krzyż* (kao i *kříž* na češkom i *križ* na hrvatskom), označava krst. Najzad, Hana ne samo da nosi svoj krst, već će, kao i Isus, uskrsnuti; ubeden da je devojka mrtva nakon što je pokušao da je uguši, Mikša sa užasom shvata da je žrtva ipak živa i žuri da je dokrajči nožem. Kao što kaže pripovedač, „onaj koji je video kako vaskrsava mrtvac, s tim se privid neće poigrati“ (Kiš 1995: 16).

Umnogome nalik detektivskoj priči, „Nož sa drškom od ružinog drveta“ izvrstan je primer teksta sa čvrstom narativnom organizacijom koji uopšte nema odlike lirske proze (poput minimiziranja zapleta i naglašavanja slikovnosti) a koji ipak značenjsku složenost u najvećoj meri duguje jednom nizu paralelizama. Pošto je na početku uveo termine *teljatina* i *kindžal*, nagoveštavajući tako temu priče, Kiš uspostavlja simbolički niz koji povezuje Mikšin zanat, dranje živog tvora, dranje astrahanske jagnjadi i smrt Hane Kšiževske kao svojevrsnog Jagnjeta Božijeg. Tom nizu treba, međutim, dodati još dva člana. Prvi je okolnost da, pobegavši u Sovjetski Savez, Mikša nastavlja da živi od istog zanata, radeći u klanici „kao dvostruki udarnik“ (Kiš 1995: 19). Drugi (i važniji) jeste da Mikša umire u logoru od pelagre, kožne bolesti izazvane avitaminozom. Njeni simptomi uključuju dramatične promene na koži koja postaje hrapava, ispućala, zadebljana i ljuskava. Na simboličkom planu Mikša tako postaje žrtva sopstvenog zanata. U tom obrtu ne samo da ima nečeg starozavetno surovog, već simptomi pelagre sasvim nalikuju onima koje je iskusio Jov: „i sotona otide od Gospoda, i udari Jova zlijem prištem od pete do temjena“ (Jov 2, 7).²

Jakobson ispravno kaže da u prozi „paralelizmi nisu tako strogo obeleženi i tako strogo redovni“ kao u poeziji (Jakobson 1966: 318). U Kišovoj priči pak nailazimo na neobično sistematičnu upotrebu paralelizama: Tvor – Astrahanska jagnjad – Hana (Jagnje Božije) – Mikša (Jov).

Prva tri člana ovog niza doslovne su žrtve Mikšinog noža, dok im je četvrti – sam Mikša – simbolički pridružen prirodom svoje bolesti. Ovaj niz može se, međutim, dalje raščlanjivati; dva unutrašnja člana očigledno su oličenje nedužnosti, dok je moralni status dva spoljašnja člana složeniji. Tvor je u priči nesumnjiva štetočina koja zagorčava život reb Mendelu, ali je ovaj ipak užasnut svirepošću sa kojom Mikša pristupa rešenju problema i momentalno ga tera sa svog imanja (Kiš 1995: 11). Mikšina svirepost je pak strateški izbor. Pre nego što će priteći u pomoć, Mikša „čeka da tvor uništi što uništiti može i da dokaže reb Mendelu da njegove talmudske brbljarije o jednakosti svih Božjih stvorenja ne vrede ništa sve

2 Sličnost je tolika da se katkad spekulisalo da je Jov patio upravo od pelagre (Brim 1942: 376).

dok se pravda ne ostvari na zemlji, sredstvima zemaljskim“ (Kiš 1995: 9). Ovo pominjanje zemaljske pravde mora se shvatiti u kontekstu Mikšinih revolucionarnih uverenja: krajnja okrutnost nužan je uslov revolucionarne pravde, što je pretpostavka koju reb Mendel očito odbacuje. Sam Mikša pak svakako nije nedužan kao Jov ali jeste, kao Jov, do kraja odan onoj sili koja ga nemilosrdno iskušava: nakon „devet meseci samice i užasnih mučenja“ svoje iznuđeno priznanje potpisuje upravo „u naglom zanosu vere“ (Kiš 1995: 19) u Partiju i Staljina. Najzad, to što Mikša na kraju strada od bolesti koja je toliko nalik dranju kože, potcrtava kružno kretanje koje je od središnje važnosti za ukupnu strukturu *Grobnice za Borisa Davidoviča*: kao što je poznato, u *Grobnici* revolucija bez izuzetka jede svoju decu – ona je, kako kaže jedan drugi Kišov junak, „krmača koja proždire svoj okot“ (Kiš 1995: 23) – i stoga je sudbina Miksata Hanteskua sasvim prikladna: on koji je svoju karijeru koljača započeo dranjem živog tvora, a nastavio dranjem jagnjadi, on koji je govorio da ne bi želeo da bude u koži izdajnika, na kraju je i sam živ odran.

Literatura

- Brim, Charles J. „Job's Illness – Pellagra“. *Arch Derm Syphilol.* 45.2 (1942): 371–376.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. San Diego, etc.: Harcourt, 1955.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf*, Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Harshav, Benjamin. *Explorations in Poetics*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- Jakobson, Roman. „Lingvistika i poetika“. Preveo Ranko Bugarski. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit, 1966. 285–326.
- Kiš, Danilo. *Grobnica za Borisa Davidoviča*. Beograd: BIGZ, 1995.
- Kiš, Danilo. *Po-etika, knjiga druga*. Beograd: Ideje, 1974.
- Struk, Danylo Husa (ur.). *Encyclopedia of Ukraine*, tom III. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Štajner, Karlo. *7000 dana u Sibiru*. Zagreb: Globus, 1971.
- Библија или Свето писмо Старога и Новога завјета*, превели Ђура Даничић и Вук Стефановић Караџић. Београд: Глас мира, 2012.
- Бошковић, Драган, *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовића*. Београд: Службени гласник, 2008.

Aleksandar Stević

HOW TO SKIN A REVOLUTIONARY: DANILO KIŠ AND THE POETIC STRUCTURE OF A PROSE TEXT

This essay examines “The Knife with a Rosewood Handle”—the opening story of Danilo Kiš’s 1976 collection *A Tomb for Boris Davidovich*—in light of Roman Jakobson’s well known theorization of language functions in his “Linguistics and Poetics.” Jakobson’s key claim is that “*the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.*” Poetry, in other words, depends on systematic patterns of repetition. And although prose sometimes uses patterning of its own—in the form of leitmotifs, for instance—such patterns rarely acquire a comparable level of structural significance. On the rare occasions when they do, we tend to treat such texts as hybrid forms such as Ralph Freedman’s “lyrical novel.” This essay explores whether a prose text can be described in terms of its reliance on the principle of equivalence even if the text in question has few conventionally lyrical features. Taking Kiš’s story as a case study, I argue that its structure approaches what Jakobson (following Gerard Manley Hopkins) describes as “continuous parallelism.” Although it largely functions as a detective story focusing on a murder, the identity of the victim, and the fate of the perpetrator, the story derives much of its semantic complexity to the systematic use of a series of parallelisms that connect the themes of animal skinning, murder, suffering of innocents, and revolutionary violence.

Keywords: Danilo Kiš, *A Tomb for Boris Davidovich*, Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Roman Jakobson, leitmotif, poetic function of language, lyrical prose