

POLEMIKA O PLAGIATU

ALI KAKO JE NASTAJAL POSTMODERNIZEM

V JUGOSLAVIJI

Julija Uršič

Ljubljana

Ob izidu Kiševe Grobnice za Borisa Davidoviča leta 1976 je kritikova obtožba, da je knjiga plagiat, sprožila »eno največjih knjižnih afer« v bivši Jugoslaviji. Pričujoči esej se posveti kratkemu pregledu plagiata skozi čas, se obrne na konkretni primer Danila Kiša in poskuša razkriti vlogo, ki jo je polemika odigrala pri novem razumevanju literarne in družbene resničnosti.

A polemics on plagiarism or the origins of Post-Modernism in Yugoslavia.
When Kiš published his Grobnica za Borisa Davidoviča (A Tomb for Boris Davidovič) in 1976, a critic's allegation that the book was a work of plagiarism initiated »one of the biggest literary scandals« in the former Yugoslavia. This essay takes a brief look at plagiarism through time, before turning to the actual case of Danilo Kiš and attempting to determine the role that the polemics played in a new understanding of literary and social reality.

Junija 1976 je sočasno pri beograjski založbi BIGZ in hrvaški založbi Liber izšlo Kiševo delo *Grobnica za Borisa Davidoviča* in v kratkem poželo številne pohvalne kritike. Toda že mesec po izidu so se po beograjskih kuloarjih začele širiti govorice, da knjiga ni izvirna, da je prepisana, da je – dokazano črno na belem – plagiat. Novembra istega leta je novica o plagiatu končno pricurljala v javnost, podpisana z imenom in priimkom: članek *Ogrlica od tuđih bisera* (Ogrlica iz tujih biserov) novinarja in urednika Duge Dragoljuba Golubovića, objavljen v zagrebški reviji *Oko*, je sprožila polemiko, ki je za seboj potegnila številne književnike ter literarne kritike in teoretike (med drugimi sta se nanjo odzvala tudi Taras Kermauner in Dimitrij Rupel). Pravi polemični val se je »kmalu razširil na vse naše sredine, zajel ničkoliko udeležencev in pljusnil s takšno močjo, da je bilo težko slediti celotnemu mehanizmu,« pravi Boro Krivokapić v uvodu knjige *Treba li spaliti Kiša?* (Je treba Kiša sežgati?), obsežni kronologiji celotne polemike. Prerekanja o literarnih klanih, lobijih in manipuliranju pri podeljevanju knjižnih nagrad so se iz revije *Oko* razširila tudi v beograjske *Književne novine*, *Književno reč*, *NIN*, *Student* in odmevala domala v vseh medijih. Polemika se je ponovno

razgrela po izidu Kiševega obračuna z njegovimi nasprotniki v knjigi *Čas anatomije* (Ura anatomije) leta 1977 ter dobila epilog dobri dve leti po začetku, v zasebnih tožbah Dragoljuba Golubovića zoper Danila Kiša in zoper Predraga Matvejevića zaradi klevetanja.

Grobnica za Borisa Davidovića je predvsem srbsko, nenazadnje pa tudi celotno jugoslovansko literarno življenje razdelila v dva tabora s protagonisti Dragoljubom Golubovićem, Draganom M. Jeremićem, Branimirjem Ščepanovićem in Miodragom Bulatovićem na eni ter Danilom Kišem, Predragom Matvejevićem in Mirkom Kovačem na drugi strani, pri čemer so knjigi v bran stopili številni književniki ter literarni kritiki in teoretiiki. Njeno ostrino verjetno lahko pripišemo ne le boju za moč v družbeno-literarni mašineriji (polemike o literarnih klikah, intrigah, kuhinjah itd.), literarnemu prestižu (poskusi Kiševe diskreditacije, ki se – v veliki meri seveda po Kiševi zaslugi – napadalcem vrnejo kot bumerang, »bitke« za literarne nagrade in ugled) ali različnim pogledom na literaturo, temveč tudi politično-ideološkemu ozadju. To se sicer zdi precej prikrito, v obračunavanje prihaja skozi stranska vrata, z opozarjanjem na judovsko poreklo junakov, namigovanjem na protisovjetski duh knjige ali antikomunizem, kakor denimo meni udeleženec polemike Milorad Vučelić: »Knjigo so ožigosali in diskvalificirali kot judovsko, antisovjetsko, antikomunistično in kot antitirusko« (Vučelić 283). Dimitirij Rupel v svojem komentarju nekoliko drugače opozori na morebitno ideološko ozadje dogajanja: »Mislim, da bi Kiševo delo želeli oblatiti tisti, ki pripadajo taboru doktrin, kakršne so teorija zrcaljenja, socrealizem, državnbirokratski tip kulture itd.« (Rupel 134), podobno tudi Dragan M. Marković povode pripiše »kulturbirokraciji« (Marković 401–403).

Kljub takšnim ali drugačnim vzvodom in motivom, ki so vplivali na izbruh »ene največjih knjižnih afer« v Jugoslaviji, je linija polemike, ki jo je Golubović sprožil s svojim napadom na Kiša, prinesla številne analize o vprašanju plagiata v *Grobnici za Borisa Davidovića*, se razvila vse do razprav o literarnem vrednotenju in ontologiji literarnega dela ter »zakrivila« dve knjigi, Kišev *Čas anatomije* (1977) in Jeremićevega *Narcisa bez lica* (Narcis brez obraza, 1981), ki na polemičnem ozadju razgrinjata literarna izhodišča avtorjev. Polemika se je tako izkristalizirala kot trk dveh različnih konceptov literature, kot je v spremni besedi k slovenskemu prevodu ugotovil tudi Andrej Blatnik (152): »Skozi polemiko so se kazali različni pogledi na vlogo in obliko izvornosti in resničnosti v literarnem delu, zlasti pa jo je danes mogoče razumeti kot spopad med književno tradicijo in inovacijo.« Ki ga utelešata tudi Jeremićeva in Kiševa knjiga, bi lahko dodali.

Problem plagiata

Udeleženci polemike so se le izjemoma obrnili k pojasnjevanju samega pojma plagiat, zdi se, da je njegov pomen nesporen. Iz *Ogrlice od tujih bisera* lahko povzamemo najbolj splošno definicijo plagiata kot bolj ali manj dobesednega prisvajanja odlomkov iz tujih del brez navajanja virov. Golubović

pri tem dopušča epigonsko oziroma imitatorsko literaturo, plagiat pa je zanj nesprejemljiv. V podobno povezavo postavi plagiat in imitiranje Dragan M. Jeremić v knjigi *Narcis bez lica*, posvečeni odgovoru na Kišev *Čas anatomijske* in analizi njegovega prevzemanja iz tujih del. Pri tem v opombi uporabi leksikografsko razlago, plagiat pa podredi epigonski literaturi:

V svojih knjigah je bil Kiš zapovrstjo epigon raznih večjih in manjših piscev in je skoraj z vsako novo knjigo epigonsko drobenceljal za nekim novim zgledom. V domeno epigonstva pa sodi ne le posnemanje, ampak tudi plagiat.⁹

»Nadarjeni književniki nastopajo z izvirnimi, originalnimi ustvarjalnimi koncepcijami, v nasprotju z epigonâ (gr. epigone, podmladek), ki prevzemajo teme, like in stilne postopke iz zgodnejših obdobij ali od drugih književnih ustvarjalcev. Pri epigonih pogosto naletimo na pojav plagiata (v. lat. *plagium*, ugrabitelj), kadar so prevzeti kakršnekoli sestavni elementi knjižnega dela, a se to prikriva ali kako drugače zamoči.« Tvrtno Čubelić, Književni leksikon, Zagreb, 1972, str. 520. (Jeremić 69)

Bistvo epigona je za Jeremića to, da poenostavljeno, mehanično povzema vzornika in praviloma oponaša le površinske ustvarjalne plasti, ne pa njegove globine (Jeremić 84). Kiševe pripovedne postopke sta tako Golubović kot Jeremić torej zvajala na epigonstvo in plagiat in pri tem izhajala iz tradicionalnih koncepcij literature, ki segajo še v antiko. Rimski retoriki in poetologi so zavračali epigone in plagiatorje, ki »so bili sposobni slediti le površini klasičnega izročila, povzdigovali pa tiste /posnemovalce, op. J. U./, ki so dojemali duhovne razsežnosti vzornih del in tako dosegli snovno samostojnost.« (Juvan 63–64) Jeremić denimo Kiša z romanom *Peščanik* (Peščena ura) uvrsti k epigonom Joyca, medtem ko Brocha z *Mesečniki* in Roberta Pingeta z *L'inquisitoire* (Inkvizitorji) k njegovim tvornim naslednikom (Jeremić 122–128). Bližino normativne poetike potrjuje tudi priljubljena prisposoda Kiševih nasprotnikov »kititi se s tujim perjem«; Horac je na podlagi Ezopove basni plagiatorja primerjal z vrano, ki se šopiri s tujim perjem, primerjavo pa so prevzeli tudi v poznejših obdobjih, predvsem v humanizmu.

Odnos do prevzemanja iz tujih literarnih del je v zgodovini doživel več sprememb, zadnje so prinesle literatura in njena estetska recepcija postmodernizma ter predvsem teorija intertekstualnosti. Gvozden Eror v *Genetičnih vidovih (inter)literarnosti* (Genetični vidiki (inter)literarnosti, 2002) sledi genezi sorodnih literarnih pojmov oponašanja, plagiata, vpliva, izvora, snovi, posrednika in interteksta, ki so tesno povezani z literarnimi gibanji in teorijami, med njimi pa se zabrisujejo meje ali en pojem zajema drugega/druge, kar pogosto pripelje do terminološke zmede. Po Erorjevem mnenju je plagiat razmeroma enoznačen pojem, ki označuje literarno krajo, zavestno prevzemanje tuje literarne »lastnine« in njeno objavljanje pod lastnim imenom, svoje mesto pa je dobil tudi v sodobni kazenski zakonodaji. Podobno ga v leksikonu *Sachwörterbuch der Literatur* (Literarni stvarni slovar) opredeli tudi avtor Gero von Wilpert, kjer preberemo, da je plagiat »tatvina duhovne, predvsem literarne lastnine z nezavednim ali nedovo-

ljenim prevzemanjem iz umetniških del, odlomkov besedil, motivov, idej nekoga drugega brez imenovanja avtorja, kot lastnega izdelka, tudi zloraba pravil citiranja, brez oznake in navedbe virov.« (Wilpert 685) S postmodernistično citatnostjo ter z intertekstualnostjo in njenimi predhodniki se je po mnenju nekaterih njegov negativni pomen relativiziral – postal je preprosto eden izmed umetniških sredstev citiranja oziroma medbesedilnih pojavov (tako ga razvrščata npr. Herman Meyer in Konrad Górski, John Barth in Raymond Federman pa plagiiranje razglasita celo za enega ključnih principov postmoderne ustvarjalnosti; Juvan 86–87, 105). Vendar vsi ne delijo takšnega mnenja, Christopher Ricks v knjigi o pesniški aluziji *Allusion to the Poets* (Aluzija na pesnike, 2002) denimo ne obsoja le plagiatorjev, ampak tudi tiste, ki plagiat relativizirajo, k čemur se bomo vrnili kasneje. Wilpert po drugi strani ugotavlja, da skoraj vsa velika literarna dela posnemajo ali plagiirajo, pri tem pa poskuša – ne najbolj prepričljivo – opredeliti razliko med »ničvrednim« in »plodnim« plagiiranjem: »Plagiat zagreši le duh majhnega formata, ki se kiti s tujo duhovno dobrino, medtem ko veliki duh vključi to, kar si sposodi pri drugih, v trdno zaokroženo sliko sveta, po svoje predela in uporabi spodbude, jih s tem deloma iztrga iz pozabe in jim podeli vrednost.« (Wilpert 685)

Plagiat od antike do romantike

Sam pojem literarnega plagiata je prvič zaslediti v Marcialovih *Epigramih* (1. stoletje); v enem izmed epigramov je za tistega, ki si prisvaja tuja dela, avtor uporabil pojem *plagiarius* (ugrabitelj, ropar), ki ga je vzel iz rimskega prava, kjer *plagiarius* pomeni osebo, ki je kradla, skrivala ali prodajala tuje sužnje. Razkrivanje resnične in namišljene literarne kraje je bilo v antiki pogosto, razlogi za to pa so bili različne narave, obtoževanja naj bi velikokrat spodbudile zavist, ljubosumnost in škodoželjnost, pa tudi izkazovanje nacionalne ali konfesionalne prevlade (Eror 68–70). Posnemanje (*mimesis, imitatio*) je bilo sicer priznana umetniška veščina in je sodilo tudi v izobraževalni program retorike. V 1. stoletju se je imitacija nadgradila v emulacijo, tekmovanje s svojimi vzorniki, ki so jih posnemovalci poskušali celo preseči (Juvan 60–63). Toda prevzemanje je moralo biti izpeljano z mero in darom, sicer se je sprevrglo v plagiat. Plagiat je torej določal mejo priznanega posnemanja, ključna razlika je bilo prikrivanje prevzetega. Podobnega mnenja je tudi Christopher Ricks, ki v knjigi *Allusion to the Poets* posebno poglavje posveti plagiatu; razmerje med aluzijo in plagiatom je po njegovem mnenju celo nasprotno: aluzija se uporablja z namenom, da bi bila prepoznana, plagiat pa z namenom, da bi sposoja ostala prikrita (Ricks 1, 231–232).

V srednjem veku je plagiat izgubil aktualnost in to tako na področju znatnosti kot literature.¹ Srednjeveški pesniki so bili predvsem mojstri besede, ki so delali po naročilu, naročniki pa so naročali predelave posameznih del. Avtorji so izvirnike posodobili in prikrojili tako, da so bili všeč ne le naročnikom, ampak tudi širšemu občinstvu, avtorje izvirnikov pa so pri

tem ponosno navajali. Toda kot lahko sklepamo iz nekega provansalskega poročila, pesniška beseda vendarle ni bila povsem prosta dobrina: v njem je naveden primer pesnika Fabresa d'Uzès, ki je bil kaznovan z bičanjem, ker je pod svojim imenom objavil verze trubadurskega pesnika markiza de Malespina. (Rosenfeld 118) Takšna literarna kraja se po mnenju nekaterih (denimo Ricksa v zgoraj navedenem delu) sicer loči od plagiata in sodi k literarnemu piratstvu.

V renesansi so plagiat pretežno obsojali, toda Marco Girolamo je v svoji Poetiki (*De arte poetica libri III*, 1527) odobral plagiranje klasikov in pesnikom celo svetoval, naj spretno in neopazno kradejo, tako da spremenjajo besedni red in s tem zabrišejo izvor svoje kraje. Francoski klasiciisti so ponovno opozorili na razliko med imitiranjem, ki so ga odobravali, in plagiranjem (pri tem govorijo o kraji), ki so ga obsojali. Sam pojem plagiat se je udomačil v 18. stoletju, Voltaire ga je v svoj *Dictionnaire philosophique* (Filozofski slovar, 1764) že uvrstil kot samostojno geslo z razlago, da je to kraja, kjer pisec prodaja misli drugega za svoje ter dodal, da se avtorji predvsem v poeziji pogosto poslužujejo plagiata, vendar je od možnih kraj ta zagotovo najmanj nevarna družbi (Eror 73–75).

Konec 18. in v 19. stoletju so se z romantiko postavili temelji sodobnega pojmovanja avtorstva, ki je poveljevalo izvirnost, edinstvenost in inventivnost avtorja ter njegove ustvarjalnosti. Iz takšnega izhodišča je bilo vsakršno oponašanje načelno obsojeno kot ničvredna literarna kraja. Že Edward Young, začetnik angleške predromantike, je v eseju *Conjectures on Original Composition* (Razmisleki o izvorni kompoziciji) iz leta 1759 povzdignil izvirnost nasproti posnemanju. Po njegovem mnenju je celo najboljši posnemovalec slabši od slabega izvirnega avtorja, po pravilu »boljši je biti prvi na vasi kot drugi v mestu« (Young 36–37). Young je svojo primerjavo stopnjeval v slogu »nesramne imperialistične retorike«, kot jo upravičeno označi Andrew Bennett v delu *The Author* (Avtor), in posnemanje primerjal z obnašanjem opice, ki je »mojster mimikrije«, izvirni avtorji pa so »veliki dobrotniki«, ki »širijo svet literature in dominionu priključijo nove pokrajine« (Bennett 58).

Moralistična razsežnost, ki se plagiatu drži že od antike dalje, dobi v romantiki še ostrejša poteza, podprte tudi s pravno legalizacijo avtorskih pravic; prvi zakon o avtorskih pravicah je angleški iz leta 1710, sledili so mu ameriški (1790) in francoski (1791–1795), konec 19. stoletja pa se s t. i. Bernsko konvencijo (1886) uveljavi tudi mednarodna regulativa. Priseganje na izvirnost in, posledično, odklanjanje posnemanja sta povezana z vprašanjem razvoja individualizma ter institucije avtorja in avtorstva, zato bi v njun ris lahko postavili tudi odnos do plagiata.

Avtorstvo in individualizem

Literatura kot »kvaziresničnost« je razpeta med poloma posnemanja in izvirnosti, njene reference so »kvazireference«. Referenca ima v literaturi dvojno življenje, odvisno od tega, s katere strani se ji približamo: v njej

lahko iščemo navezave na dejansko resničnost, toda ta dejanskost, vpeta v literarni kontekst, ni več dejanskost, dodana ji je druga, drugačna vrednost, postane nekaj drugega. Literatura je odvisna od virov, a jih v trenutku, ko jih uporabi, tudi razveljavi, pravi Bennett. Prav to dinamično, nenehno »suspendirajoče« ravnotežje je po mnenju Paula de Mana pogoj estetskega užitka (Bennett 119). Kljub temu ali prav zaradi tega literatura praviloma doživi buren odziv ravno v točki prepoznanja, preboja dejanskosti, pa naj bo v neposredni ali posredni obliki.

Plagiat kot dobesedno prepisovanje je skrajna, čista oblika posnemanja, zato ga lahko razumemo tudi kot hrbtno stran ustvarjanja. Obtožba, da je umetniško delo plagiat, je obveljala za eno najhujših diskreditacij umetniške stvaritve; v čem je torej nelagodje, ki ga ta oznaka vsebuje? Posnemanje stoji na nasprotnem bregu izvirnosti,² prepisovanje lahko razumemo tudi kot razvrednotenje edinstvenosti avtorja, njegove »božanskosti«, ki se posredno ali neposredno pripisuje avtorju vse od antike.³ Plagiator namreč potvori, si neupravičeno prilasti tisto, kar se pripisuje pisatelju: da se dvigne nad videz stvari, poseže v bistvo, razkrije, proizvede resnico, proizvede drugače, bolje – več (kot drugi ali kot resničnost sama). V tej »dodani vrednosti« posnetka, v tem več gnezdi avtor.

V procesu individualizacije, kakršen se je začel s poznim srednjim vekom, predvsem pa z moderno, posrednjeveško dobo, je na položaj avtorja odločilno vplivala iznajdba tiska, ki je z uniformnostjo tiskane knjige spodbudila izražanje osebnosti, posameznikovega jaza, kot ugotavlja Andrew Bennett (Bennett 48). Richard Posner (482) k posrednjeveškemu rojstvu »avtorja« poleg izuma tiskarskega stroja dodaja še omilitev cenzure, zaradi česar pisanje ni bila več tako nevarna dejavnost, in – zaradi tiskarske tehnologije – večjo cenovno dostopnost knjige. Ta je doprinesla k finančni neodvisnosti avtorja, saj je vir njegovega dohodka postopno prešel od pokrovitelja k (anonimnim) kupcem knjig.⁴ Druga pomembna zareza je bila vzpostavitev lastniškega sistema, ki je avtorja legitimiral kot Avtorja, uzakonil ne le njegovo lastniško pravico, ampak samo ime avtorja.

Romantika je z imperativom izvirnosti (literarni) individualizem pri gnala do solipsizma, a obenem vpeljala tudi pojem pesniške svobode in s tem omogočila svoboden odnos do tujih stvaritev. Avtor se je tako znašel v paradoksalnem položaju, ki ga Bennett razkrije tudi na drugi ravni: poudarjanje izvirnosti je pripeljalo do svojega nasprotja, do zanikanja, izginjanja avtorja. Toda avtor je v vsakem primeru stopil v središče pozornosti. Od vprašanja, kaj pesnik počne, ki je zaznamovalo prejšnja obdobja in o čemer je v 16. stoletju razglabljal še Sir Philip Sidney (*An Apology for Poetry* – Zagovor poezije), se je romantika osredotočila na vprašanje, kaj pesnik je, s katerim se je ukvarjal Wordsworth v predgovoru k izdaji pesniške zbirke *Lyrical Ballads* (Lirične balade, 1802) in 15 let kasneje Coleridge v svoji *Biographia Literaria*. Zgodil se je torej obrat od literarnega dela k subjektu, ki ustvarja (Bennett 3).

Z realizmom in modernizmom se je razvoj nadaljeval z novim obratom. Bennett navaja stališča avtorjev 20. stoletja in njihove poetike, ki izhajajo iz avtorjeve »brezosebosti«. Avtor je postal ustvarjalec, ki se pravzaprav ne

zaveda natanko, kaj proizvede, zaznamujeta ga nenamernost in odsotnost; ena od posledic takšnih stališč je, da mora biti interpretacija prepuščena drugim. Toda 20. stoletje po drugi strani zaznamujejo ravno številne literarne izpovedi, memoari, samoizpostavljanja avtorjev, knjige intervjujev, avtobiografije. Vztrajanje na brezosebnosti avtorja tako spodbudi ravno vračanje jaza, subjektivitete, individualnega avtorja (Bennett 66–70). Če je romantika ustoličila izvirnega avtorja, avtorja kot genialnega kreatorja, ki ustvarja *ad nihilum*, je modernizem v središče postavil avtorjevo zavest. S tem je omilil imperativ izvirnosti, zakril nelagodno plat posnemanja in obenem ohranil instanco Avtorja. Tudi zato se je modernizem lahko prosto vračal k preteklim predlogam, zlasti mitskim.⁵

Postmodernizem je brezosebnega avtorja prignal do »smrti«, toda »zvi-jača« postmodernističnega avtorja leži v njegovi mistifikaciji. S tem ko se besedilo razkrije za »tkivo citatov« in razglasi »smrt avtorja«, je avtor dokončno odvezan dileme posnemanja, pozornost pa se preusmeri ponovno k besedilu oziroma k bralcu kot tistemu mestu, ki, namesto ali na mestu avtorja, združuje mnogoterost pisanja, če povzamemo misel iz Barthesovega eseja *Smrt avtorja*. S tem plagiat navidez izgubi svojo ostrino, postane »le« eden izmed ostalih medbesedilnih postopkov, avtorju pa se spodmaknejo njegova izvirnost, genialnost in »božanskost«. Zdi se, da se vloga avtorja, kot jo Barthes opredeli v *Smrti avtorja*, približuje funkciji, kakršno je poznal srednji vek; postmodernistični avtor je utelešenje, reinkarnacija srednjeveškega *auctorja*, kot ga prikazuje denimo Bonaventura.

Če bi sklepali po frančiškanskemu menihu Bonaventuri (13. stoletje), zgodnji in visoki srednji vek ne poznata pojma ustvarjalnosti, kakršnega je kasneje koncipirala romantika, s tem pa tudi ne pojma avtor v današnjem pomenu besede – avtor je pisec, lahko bi rekli pisar, ki »dela« knjige. Po Bonaventuri obstajajo štiri vrste piscev in načinov, kako se »dela« knjiga: prvi je prepisovalec, ki ničesar ne doda in ničesar ne spremeni, drugi je sestavljalec, ki sestavi odlomke iz različnih (tujih) besedil, tretji je komentator, ki besedilom drugih doda svoje besede ali komentarje in zadnji je *auctor*, ki piše tako z drugimi kot s svojimi besedami, le da so njegove besede na prvem mestu, druge pa dodane z namenom, da njegove potrjujejo. Bonaventura *auctorju* ne pripisuje nikakršnih posebnih privilegijev, je zgolj zadnja med stopnjami prepisovanja, poleg tega so bili srednjeveški »pisarji«, vključno z *auctorji*, večinoma anonimni. (Bennett 38–39) Vendar, kot piše A. J. Minnis (Minnis 27), je imel *auctor* poseben ugled, veljal je za nesporno avtoriteto, za tistega, ki se mu verjame; eksegeti so v 12. stoletju k njemu pristopali kot k tistemu, ki ga je navdahnili Bog in to na način, ki ga literarni opis ne more zaobseči. Toda že v 13. stoletju se je pojavil nov tip eksegeze, ki se je od božanskega *auctorja* preusmeril k človeškemu, s čemer se je med drugim napovedoval proces individualizacije.

Postmodernistični avtor ne more biti Bonaventurin *auctor*, ker ju loči celotno obdobje procesa individualizacije. Kot pravi Michel Foucault v eseju *Kaj je avtor?* (32): književne anonimnosti ne prenašamo, sprejmemo jo le kot igro, kot uganko. Prav tu se zdi kleč postmodernistične mistifikacije avtorja: poudarjanje njegove odsotnosti krepi njegovo moč in ohranja njegovo

avtoriteto. Odkritje citatnosti besedil je okrepilo erudicijsko vlogo avtorja in ga s tem res približalo učenjaškemu in božansko navdahnjenemu *avtorju*, tistemu, ki se mu verjame, natančneje – ker postmodernistični avtor neprestano zavaja in spreverča resnico in laž – tistemu, ki edini zares ve. Vloga avtorja je s tem okrepljena in se prilega solipsistični koncepciji modernega avtorja. Oznako »narcisistična pripoved« Linde Hutcheon za metafikcijo, ki jo je v svojem delu *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Narcisistična pripoved. Metafikcijski paradoks) izenačila s postmodernizmom, bi zato lahko vzeli ne le kot značilnost pripovedi, ki se nanaša sama nase, ampak tudi kot lastnost samega postmodernističnega avtorja.

Z izginjanjem avtorja, ki povzroči navidezni obrat od romantične koncepcije avtorja, se postmodernistični avtor ne približa srednjeveškemu *avtorju*, kot se zdi na prvi pogled, ampak nasprotno, preko ovinka razširi, če že ne stopnjuje romantično izhodišče. To se kaže ravno v odnosu do plagiat: če je romantika plagiat zavračala zaradi priseganja na izvirnost, s čemer je utemeljevala genialnost in »božanskost« avtorja, ga postmodernizem vključi k legitimnim pripovednim postopkom tako, da mu podeli eruditsko vlogo. Plagiat oziroma povzemanje ali citiranje brez navajanja virov postane referenca, ki izpričuje izobraženost avtorja in jo lahko prepozna le izobražen bralec; v kontekstu besedila dobi poseben, dodaten pomen, postane intelektualna igra. Pozicija avtorja se tako okrepi.

Plagiat kot zločin

Princip citatnosti besedil oziroma intertekstualnosti torej res spremeni funkcijo avtorja in v literarni teoriji odpre prostor, denimo, instanci bralca. Po drugi strani pa se nasproti avtorjevemu navideznemu izginjanju krepi njegova pravna legitimacija. Ena od avtorskih funkcij, kot jih opredeljuje Foucault, je povezana prav s pravnim in institucionalnim sistemom, ki zameji in določi prostor diskurza. V trenutku, ko se je do teksta vzpostavil lastniški odnos in so se določila pravila glede avtorskih pravic, si je avtor pridobil ugodnosti lastništva, po drugi strani pa je »možnost transgresije /.../ vedno bolj privzemala videz imperativa, lastnega književnosti.« (Foucault 31) Literaturi se s tem torej vrača »nevarnost pisanja«, ki naj bi z razpadom cenzurnega sistema po Posnerju sicer izginila. Toda sam Posner, sodnik in raziskovalec odnosa med pravom in literaturo, ugotavlja (Posner 484), da ima krepitev avtorskih pravic tudi negativni učinek na avtorja – oviral naj bi njegovo domišljijo.

Postavlja se vprašanje, kaj je tisto, kar bi lahko oviralo avtorjevo domišljijo, kaj je v sodobni literaturi »nevarnost pisanja«? Na prvi pogled se zdi, da nič drugače kot nekoč: razkritje neprijetne resnice, apliciranje na dejanskost, prepoznanje. Prepoznanje na konfesionalnem ali političnem polju oziroma na področju ideologije je še vedno lahko avtorju nevarno in sem se deloma vpisuje tudi polemika ob izidu Kiševe knjige, med sodobnimi primeri pa so gotovo najbolj razvpiti *Satanski stihi* Salmana Rushdieja. Toda že nedavna slovenska sodna praksa se sooča z drugačno vrsto pre-

poznanja, s prepoznanjem bralca, kamor sodita tako primer Matjaž Pikalo kot Breda Smolnikar. Da v ozadju ni več ideološkega motiva, temveč zgolj osebni, privatni motiv bralca, je gotovo pojav, o katerem bi veljalo posebej razmisliti, tudi zato, ker se zdi, da ne gre zgolj za slučaj.

In, nenazadnje, »zadnje« prepoznanje je prepoznanje drugega dela. Slovenski zakon o avtorskih pravicah, ki je bil sprejet leta 1995, plagiat kot kršitev opredeljuje v 18. členu:

Pri plagiatu moramo razlikovati njegov obči pomen v smislu duhovne tatvine od njegove pravne definicije. V pravnem smislu gre za kršitev avtorske pravice, pri kateri si nekdo zavestno lasti tuje delo (Ulmer, §57, III). Bistveni elementi plagiata v pravnem smislu so torej: kršitev avtorske pravice, lastitev tujega avtorstva, zavestna lastitev. /.../ Plagiat spada med najhujše posege v avtorsko pravico (Cigoj, Akademija..., str. 9)⁶ in je tudi kaznivo dejanje po členu 158 KZ RS. – Samoplagiat je dovoljen. (Trampuž, Oman, Zupančič 79)

»Duhovna tatvina« torej spada celo med »najhujše posege v avtorsko pravico«. Christopher Ricks, ki sicer ostro napada »zagovornike« plagiata oziroma tiste, ki plagiat relativizirajo ali »dekriminalizirajo«,⁷ plagiat loči od kršenja avtorskih pravic. Običajne in literarne tatvine po njegovem mnenju ne moremo izenačevati – pri slednji namreč »prvemu lastniku«, torej pravemu avtorju lastnina še vedno ostaja v posesti. Plagiat bi lahko razumeli bolj kot krajo ugleda: plagiator si prisvoji ugled, do katerega ni upravičen (Ricks 240). Ricks izhaja iz prepričanja, da plagiat (razen v nekaterih primerih) ni pravi zločin, je pa hud moralni prekršek, kot je moralno nesprejemljivo tudi opravičevanje plagiata; plagiat moramo nujno videti v luči etike. Pri tem je zmotno sklepati, da so pravne posledice hujše od moralnih: »Nečastnost ni bila in na srečo še vedno ni nič manj resna od pravnih postopkov,« ugotavlja (Ricks 224).

Nemoralnost, ki se drži plagiata, povzroča tako povsem nasprotna tolmačenja. Odnos do literature, kakršnega je prinesel postmodernizem, je na ravni literarne teorije vlogo plagiata izničil, obenem pa sta pravno definiranje avtorskih pravic in sodobni družbeni sistem, posebej občutljiv na lastnino, dosegla ravno nasprotno. Še več, intertekstualnost je lahko vprežena celo v zatiranje plagiiranja. Robert Scholes v knjigi *The Rise and Fall of English* (Vzpon in padec angleščine) navaja, da je »uvod v intertekstualnost, ki ga na akademiji posluša večina študentov, privzel vlogo strogega svarila pred plagiatom. V kulturi, organizirani okoli lastnine, patentov in avtorskih pravic, je plagiat postal greh, včasih celo zločin. V drugih kulturah, v določenem kontekstu pa tudi znotraj naše, ta greh sploh ne obstaja.« (Scholes, citirano po Ricks 238) Laura J. Rosenthal pa v knjigi *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England* (Dramatiki in plagiatorji na začetku moderne Anglije) ugotavlja, da med pojmi, kot so plagiat, imitacija, adaptacija in izvirnost, ni pravih razlik razen te, da sramotilni pojem plagiat izrablja center moči za obsodbo dela, ki mu ni naklonjen (Ricks 222). In čeprav se Ricks s tem seveda ne strinja, se zdi dokaj blizu resnici o polemiki ob Kiševi *Grobnici za Borisa Davidoviča*. Poglejmo si torej поблиže Kišev pisateljski postopek in obtožbe o plagiatu.

Primer

Kiš je kot osrednji pripovedni postopek *Grobnice za Borisa Davidoviča* uporabil mešanje resničnih in lažnih dokumentov ter pričevanj. Knjiga na ta način preraste v imitacijo dokumentarne zgodbe (biografije posameznih zgodovinsko obrobnihih protagonistov) ali zgodovinsko-esejistične raziskave, podprte s številnimi (resničnimi in lažnimi) viri. V knjigi zato najdemo lažne in resnične knjižne citate z navedbo vira, zgolj z navedbo kratice (na primer K. Š.)⁸ ali pa tudi brez, poleg dobesednih citatov tudi priredbe odlomkov, pričevanja literarnih junakov (ponekod povzeta iz knjižnih virov, ponekod izmišljena), komentarje pripovedovalca, opombe k besedilu, ki utemeljujejo »znanstvenost« in »verodostojnost« njihovih življenjskih zgodb, pripovedovalec pa nastopa v prvi osebi množine⁹ in občasno skoči v prvoosebne pripovedovalca. Poleg tega je celotna zgodba *Psi in knjige* nekoliko prirejen, palimpsestni prevod odlomka iz inkvizicijskega zapisa iz 14. stoletja o zaslišanju in priznanju verske spreobrnitve Juda Barucha Davida Neumanna,¹⁰ opremljen z opombama (pseudo) »translatorja«, na koncu pa je dodana še opomba avtorja, ki pojasnjuje in komentira vir. Zadnja zgodba je imitacija že v naslovu: *Kratka biografija A. A. Dermolatova (1892–1968)*, biografija izmišljenega ruskega pesnika,¹¹ ki je vnesla dodatno zmedo med bralce: »Neki kritik je – zaveden z imeni nekaterih znanih ruskih pesnikov, ki se omenjajo v zgodbi o Dermolatu – iskal to ime, A. A. Dermolatu, v enciklopedijah, a ga ni našel niti v Veliki sovjetski enciklopediji! Zato je, globoko razočaran, sprožil dvom v resničnost celotne knjige.« (Kiš *Čas anatomije*)

Zgodba o Dermolatu seveda ni edina, ki je zmedla, vznemirila in razburila (literarno) javnost; najbolj na udaru sta bili naslovna *Grobnica za Borisa Davidoviča* in *Mehanični levi*. Poskusimo na primeru slednje vsaj okvirno rekonstruirati Kišev »plagiaristični« pripovedni postopek.

Zgodba govori o prevari stalinistične oblasti, ki je francoskega umetnostnega zgodovinarja Edouarda Herriota prepričala v svobodo mišljenja in demokratični duh komunizma ter ovrgla sume o sovjetskem zatiranju duhovščine in verske svobode. Kijevsko katedralo Svete Sofije, prirejeno v pivovarno, je za časa njegovega obiska preuredila spet v stolnico, ki navidezno nemoteno deluje. Uprizorila je verski obred z A. L. Čeljstnikom v glavni vlogi, ki je, našemljen v protohierija, ob prisotnosti francoskega gosta v cerkvi odigral bogoslužje, za priložnostne vernike pa porabila svoje najbližje sodelavce. Herriot se je po uprizorjenem »cirkusu v Božji hiši« pomirjen in zadovoljen z vtisi vračal v svojo domovino, A. L. Čeljstnik pa je štiri leta kasneje pristal v taborišču, obtožen, da je spodkopaval sovjetsko oblast, sodeloval v neki zaroti in se v Španiji pridružil trockistom.

Idejo za zgodbo je Kiš dobil v knjigi pričevanj o stalinističnih taboriščih, spominih Karla Štajnerja *7000 dni v Sibiriji*, iz katere je črpal snov tudi za večino ostalih iz *Grobnice za Borisa Davidoviča*. Štajner zgodbo, ki mu jo je pripovedoval taboriščnik Žamoidov (v Kiševi obdelavi zgodbe je to A. L. Čeljstnikov), pove v nekaj stavkih, glasi pa se takole:

Med eno od takih ostrih debat se je Žamoida začel trkati po prsih in vpil, da je prav on napet najstil voditelja francoskih delavcev, tistega buržoaznega prismodeta Eduarda Herriota. Pripovedoval je, kako je Herriot leta 1934 obiskal Sovjetsko zvezo in se zanimal, ali je v tej državi svoboda vere. Da bi mu dokazali, kako je v Sovjetski zvezi veroizpoved svobodna, so nanagloma odprli nekaj cerkva, ki so jih že davno prej preuredili v kina in skladišča. Eno od največjih kijevskih cerkva, kjer je bila pivovarna, so izpraznili in dvesto delavcev jo je moralo urediti. Ob Herriotovem prihodu v Kijev so v cerkvi poskrbeli za »službo božjo«. Agenti NKVD z ženami so bili pokorni verniki, Žamoida pa je prevzel duhovnikovo opravilo in imel pridigo. A za tak nastop je potreboval brado. Stopil je h gledališkemu frizerju, ki mu je prilepil čudovito brado. Vse je lepo potekalo in Herriot je bil navdušen. Ko se je vrnil v Francijo, je pripovedoval, da se je na lastne oči prepričal, da je v Sovjetski zvezi svoboda vere in da vsakdo lahko obiskuje cerkev. (Štajner 60–61)

Kiš je zgodbo razširil v več smeri, nenazadnje o tem priča tudi primerjava dolžine Štajnerjeve in Kiševe zgodbe. Pri opisu Herriota, ki je »edina zgodovinska osebnost v tej zgodbi«, kot je zapisano na začetku (Kiš, *Grobica*, slovenski prevod 31), je Kiš uporabil citat (in navedel vir) iz časopisa *Le Monde*, v opombi pod črto zabeležil nekaj Herriotovih del in se na koncu posvetil njegovim svežim vtisom, ki jih je premleval, ko se je z vlakom vračal domov. Pri tem si je »pomagal« s citati iz Herriotove (psevdo)¹² beležnice. V liku francoskega umetnostnega zgodovinarja in intelektualca ni težko prepoznati ironije, ki jo je Kiš namenil tako francoski levi inteligenci¹³ kot zgodovini na splošno. Ironična je gotovo tudi opomba, ki si jo Kiš privoščil, medtem ko si ob obisku Svete Sofije »tovariš Herriot, ki ga zebe v noge, pogreznjen v premišljevanje, brez besed ogleduje freske.« Stavku je dodal tale komentar pod črto: »Znano je, da se je Herriot s te poti vrnil bolan in da je komaj ozdravel. Ob tej priložnosti je v *Charivariju* (v II. izdaji *Parisien libéré*; op. prev.) neki hudobnež napisal, da je Herriot gotovo zbolel 'ker je obiskoval mrzle cerkve in pregrete palače'. Namig je svoj čas sprožil številne žolčne komentarje.« (Kiš, n. d. 52) Poleg takšnih resničnih in lažnih citatov ter opomb pod črto naletimo tudi na komentar pripovedovalca – v prvi osebi množine – v oklepaju: »(Posledice drugega Herriotovega potovanja v Rusijo imajo zgodovinski pomen in kot take naše zgodbe ne zanimajo.)« (Kiš, n. d. 55) Še izrazitejši primer takšne metafikcijske avtorefleksivnosti najdemo v liniji pripovedi, ki sledi Čeljustnikovu. Kiš lik Čeljustnikova, ki v Štajnerjevih spominih kot Žamoid zgolj podaja peripetijo s Herriotom, pripovedovalca spremeni v glavno osebo. V zgodbo ga vpelje kot zunanjega sodelavca lokalnega časopisa in ljubimca žene glavnega urednika *Nove zore*. Razvoj zgodbe, podobno kot v primeru Herriotovih vtisov z obiska, podpre s psevdocitati, le da tu ne gre več za navajanje beležke, ampak pričevanje, ki »nam je,« kot pravi Kiš, »na voljo« (in seveda gre za »pričevanje« z zaslišanja), s čimer dodatno okrepi (psevdo)dokumentarnost zgodbe. Pripovedovalec zgodbe do tega »pričevanja« celo vzpostavi distanco: na mestu, kjer »navaja« Čeljustnikove sanje, v oklepaju podvomi, če je Čeljustnikovu sploh verjeti (Kiš, n. d. 34). Pripovedovalec, ki poleg tega nastopa v tretji osebi množine, torej kot

»mi«, s tem krepi vlogo zgolj zbiralca in zapisovalca gradiva, ne pa pisatelja, ki si zgodbe izmišlja. Pri tem je tako »pošten«, da v primeru, če ga zanese pisateljska strast, to tudi prizna: v opis verskega ceremoniala, ki ga sicer polaga v usta Čeljustnikovu, v oklepaju vskoči kot prvoosebni pripovedovalec, ki pravi: »Vendar mi neka ustvarjalna potreba, da bi živemu dokumentu dodal nemara nepotrebne barve, zvoke in vonjave, to dekadentno sveto trojico modernih, ne dá, da si ne bi zamislil tudi tistega, česar v besedilu Čeljustnikova ni: utripanje in prasketanje sveč na srebrnih svečnikih, prinesenih iz zakladnice kijevskega muzeja – in tukaj se dokument spet vpleta v našo domišljijisko podobo – ...« (Kiš, n. d. 48–49) Dokumentarna verodostojnost je torej podprta in razvejana s številnimi prijemi.

Element, ki je kritikom *Grobnice za Borisa Davidoviča* služil kot osrednji dokaz Kiševega plagiatorstva,¹⁴ je povzemanje opisov kijevske stolnice iz knjige Louisa Réauja *L'art russe* (Ruska umetnost). Dragoljub Golubović je v podkrepitev obtožbe priložil tudi fotokopiji inkriminiranega odlomka in izvirnika,¹⁵ v natančnejšo primerjavo in analizo pa se je spustil Dragan M. Jeremić, ki v *Narcisu bez lica* trdi, da je dva odlomka iz zgodbe (»Preteklost« in »Cirkus v Božji hiši«) Kiš večinoma dobesedno prevzel iz Réauja, tako da je posamezne citate povezoval »z nekaj nepomembnimi besedami ali z enim stavkom« (Jeremić 201). Golubović je navajal odlomek, ki ga Kiš položi v usta umetnostni zgodovinarici Lidiji Krupenik, zadolženi za strokovno vodstvo Herriota po cerkvi, pri čemer Kiš njen govor – citat (brez navedbe vira) deloma ohrani kar v francoščini. V *Času anatomije* je Kiš postopek utemeljil kot citat, ki je, v duhu pripovedne tehnike, povezan s samim dejstvom, da ga pripoveduje *umetnostna zgodovinarica*, to pa že napeljuje na njegovo poreklo, podobno kot tudi dejstvo, da Lidija Krupenik svoj govor pove »v brezhibni francoščini«. S takšnimi drobnimi poudarki, meni Kiš, besedilo ustreza ne le literarni kompoziciji, ampak je tudi psihološko utemeljeno.¹⁶

Jeremić je v svoji knjigi rekonstruiral Kiševo prevzemanje iz Réaujevega besedila (pri čemer ni zanemarljivo, da je Réauja sam prevajal) in primerjavo ponudil v branje. Čeprav je odlomek nekoliko obsežnejši, ga velja navesti.

Kiševo besedilo:¹⁷

PROŠLOST

Katedrala Svete Sofije izgrađena je kao mutna uspomena na slavne dane Vladimira, Jaroslava i Izjaslava. Ona je samo daleki model korsunskog manastira, nazvanog tako po »svetom gradu« Kersonu ili Korsunu. Hronika učenog Nestora beleži da je već knez Vladimir doneo iz Krosuna, grada svog krštenja, ikone i statue crkvene kao i »četiri bronzana konja«. *¹⁸ Ali između tog prvog kamena za temelje crkve što ga je postavio blaženopočivši Vladimir i istorije Svete Sofije proteći će još mnogo vode, krvi i leševa slavnim Dnjeprom. Stara će se božanstva još dugo opirati slavnom kapristu kijevskog princa koji prihvata jednobožačku beru hristijansku, a paganski će se ruski narod boriti sa paganskom surovošću protiv »sinova Dag-Boga« i još će dugo puštati svoje ubojne strele i koplja niz vetrove, »decu Striboga«. Surovost pravovernih nije međutim manje surova od paganske surovosti, a fanatizam verujućih u tiraniju jednog boga mnogo je žešći i efikasniji.

Slavni Kijev, majka ruskih gradova, imaće početkom jednaestog veka oko četiri stotine crkva i, po kazivanju Djetmara od Merzeburga, biće »rivalom Konstantinopolja i najlepšim biserom Vizantije«. Privolevši se tako vizantijskom carstvu i veri, Rusija će, kroz pravoslavlje, pristupiti jednoj drevnoj i rafiniranoj civilizaciji, ali će zbog svoje šizme i odricanja od rimske vlasti biti ostavljena na milost i nemilost mongolskih osvajača i neće moći da računa na zaštitu Evrope. Ova šizma dovešće pak do izolacije ruskog pravoslavlja od Zapada; crkve će se graditi na znoju i kostima mužika, ne znajući za visoki zamah gotških tornjeva, a u domenu osećanja Rusija neće biti zahvaćena viteštvom i »tući će svoje žene kao da kult dame nikad nije postojao«.

Sve je to manje-više ispisano na zidinama i freskama Kijevo-Sofijskog sabora. Ostalo su samo istorijske datosti od manjeg značaja: osnovao ga je Jaroslav Silni (1037), u večni spomen dana kada je odneo pobeđu nad paganskim Pečenjezima. A da majka svih ruskih gradova, Kijev, ne bi imao šta da zavidi Konstantinopolju, on naredi da se uz portal crkve sagrađe velelepna Zlatna Vrata. Slava je bila kratkog veka. Mongolske su horda, pokuljavši iz stepe (1239),¹⁹ srušile slavni grad Kijev sa zemljom. Ali Sveta Sofija već je bila ruina: hiljadu dvesto četrdesete srušili su se njeni svodovi, u isto vreme kada i svodovi crkve zvane Desjatnaja, pobivši na stotine Kijevljana, koji se behu u njih sklonili kako bi izbegli surovi masakr koji im behu spremili Mongoli. U svom Opisu Ukrajine, objavljenom u Ruanu 1651, gospodar od Boplana, normanski plemić u službi poljskog kralja, beleži reči nalik na epitaf: »od svih kijevskih crkava ostadoše samo dve za spomen narašrajima; a ostale su samo žalostne ruine: reliquiae reliquiarum«.

Najčuveniji mozaik ove crkve, Bogorodica koja blagosilja, bejaše slavljena od Kijevljana pod nazivom »nerazrušimaja stená«, nerazrušivi zid – daleka aluzija na dvanaesti stih Himne akatista. Legenda međutim opravdava taj naziv na drugi način: prilikom rušenja crkve, svi zidovi se behu oburvali, osim apsida, koja je ostala neoštećena blagodareći Devici-matroni u mozaiku.

Besedilo Louisa Réauja (v Jeremićevem prevodu; v oklepaju so označene številke strani, na katerih se posamezni odlomek nahaja):

Glavni spomenici Kijeva sagrađeni su za vlade tri velika kneza: Vladimira, Jaroslava i Izjaslava (121)...Hersonska katedrala poslužila je kao model kijevske Svete Sofije (115)...Tzv. Nestorova hronika priča da je Vladimir doneo iz grada svog krštenja relikviju svetog Klimenta, ikone, dve statue i čak »četiri bronzana konja (četiri koni mediani)«^{*20} ...Bilo bi naивно verovati da je ovo preobraćanje u novu religiju, nametnuto kapricom velikog kijevskog kneza, odjednom ukinulo nasleđena verovanja...Ruski knezovi zvali su potomke Da-Boga i pesnike 'decom Volosa'. Vetrovi su 'deca Striboga' (116).

Prestonica velikog kneza Jaroslava...Strani hroničari će hvaliti njeno bogastvo i njen sjaj. Jedan pisac s početka XI veka, Djetmar iz Merzeburga, izjavljuje da je Kijev neobično veliki i snažan i da u njemu ima oko 400 crkava i osam tržnica. Adam iz Bremena naziva ga »rivalom Carigrada i najlepšim ukrasom Grčke«, tj. pravoslavnog Istoka (119)...Činjenica da je Rusija primila hrišćanstvo od Vizantije a ne od Rima imaće za njenu budućnost neprocenjive posledice (116). (Rusija) će time dobizi da učestvuje

u jednoj vrlo staroj i vrlo rafinovanoj civilizaciji. Ali će se zato izdvojiti od naroda zapadne Evrope...Ova viša homogenost vizantijsko-ruske civilizacije kompenzirana je ozbiljnim neprilikama...Oslobodena svake potčinjenosti Rimu, ona od njega neće moći da očekuje nikakvu pomoć i biće napuštena od Evrope u vreme mongolskog iga (117).

Njegov (Vladimirov – D. J.) naslednik Jaroslav Veliki osnova 1037, u čast pobeđe koju je prethodne godine odneo nad Pečenjezima, katedralu Svete Sofije (Kijevsko-sofijski sabor)...a da njegova prestonica ne bi imala na čemu da zavidi Konstantinopolju, dodao joj je Zlatna vrata...Većina ovih spomenika nestala je bez traga...Desjetnaja, koju je Vladimir zaljubljenio obogatio mermernim stubovima, mozaicima i ikonama (121) pokupljenim u Korsunu, srušila se 1240. na glave Kijevljana koji su se u nju bili sklonili da bi izbegli masakr...U svom Opisu Ukrajine, objavljenom u Ruanu 1651, gospodar od Boplana, normanski plemić koji je prešao u službu poljskog kralja, saopštava da je »od svih kijevskih hramova samo dva ostalo za spomen, a to su Sveta Sofija i Sveti Mihailo: od svih drugih zapažaju se samo ruine« (122).

Ova Bogorodica koja blagosilja, u strogom stilu matrone, obožavana je u Kijevu pod nazivom Nerazrušivi zid (Nerušimaja stěna): aluzija na dvanaesti ikos Himne akatista (Radujsa Carstvija nerušimaja stěna)...Jedna legenda stvorena je, kao uvek, da bi se taj naziv opravdao: u toku radova na gradnji, crkva Sveta Sofija se cela obrušila izuzev zida koji je ostao nedirnut zahvaljujući njegovoj Bogorodici u mozaiku (125).

(Jeremić 198–200 in 202–203)

Rezultat Jeremićeve raziskave je gotovo zanimiv: Kiševo besedilo se razkrije kot pastiš ali palimpsest, ki temelji na kolažu in priredbi (Réaujevega besedila). Kiš je po potrebi prevzel večji odlomek, tu pa tam le kakšen stavek ali zgolj sintagmo, ga deloma spremenil, morda bi lahko rekli liriziral, ali razširil s svojim besedilom in interpretativno noto in v ta namen izkoristil celo opombo, kamor je »vrnil« tudi »naše« stališče, torej komentar pripovedovalca v prvi osebi množine. Če se zanašamo na Jeremičev prevod, potem si je »privoščil« tudi to, da je citat (Adama iz Bremna) položil v usta »napačni« osebi, da si je citat (brez navedbe vira) preprosto izmislil (»tuči će svoje žene kao da kult dame nikad nije postojao«) ali pa si je izmislil tudi podatek, da je bila Sveta Sofija leta 1240 porušena.

Kiš je vire, iz katerih je črpal, včasih razkril, drugič mistificiral ali zgolj namignil nanje, včasih pa popolnoma prikril, kot denimo v navedenem odlomku. Jeremić, za katerega je takšen postopek nezaslišan, je Kišu poleg vsega očital tudi stvarne napake in »napake«.²¹ Njegovo (ne)razumevanje Kiševih pripovednih postopkov – prostega mešanja dokumentov ter pseudo-dokumentov oziroma fiction – faction, kot postopek označujejo nekateri, in s tem brisanja meje med fikcijo in zgodovinskim zapisom – in buren odziv javnosti ob izidu knjige nasploh kaže, da je Kiš, na obzoru postmodernizma, z *Grobnico za Borisa Davidoviča* sprožil pravi literarni (in ne le sodni) proces. Kot se je pokazalo tudi v polemiki, je literarna veda v tedanji Jugoslaviji pristala na točki, ko je morala na novo premisliti svoj predmet.

Plagiat kot prelomna točka literarne teorije v Jugoslaviji

Literatura, ki jo določa njena izmišljajska, fiksijska funkcija, postane nevarna v tistem trenutku (in za tisti trenutek), ko postane »bolj resnična od resničnosti«. Dekonstrukcija opozicije resničnost – fikcija je razkrila navzočnost fiktivnega v resničnem in obratno, kot pravi Marko Juvan (373) in kot je poudarjala med drugim teorija metafikcije. Kišev primer se zdi značilen, z *Grobnico za Borisa Davidovića* je zadel nevalgično točko nekega prostora in časa, lahko bi rekli, da jo je odslikal tako vešče, kot jo lahko samo popolni posnetek, plagiat. »Skratni cilj fikcije je, paradoksalno, da doseže neko zgodovinsko resnico,« pravi Kiš v *Času anatomije*. Obtožba, da je knjiga plagiat, je bolj kot literarni posnetek razkrila neki drug posnetek, posnetek družbenega trenutka in s tem posredno sprožila tudi prelomni zgodovinski trenutek literarne teorije v Jugoslaviji. Čeprav v polemiki še ni uporabljen pojem postmodernizem, se literarni kritiki in teoretiki bolj ali manj vrtijo prav okoli tega pojma; skozi replike in debate se sestavlja koncept literature, ki mu manjka le ime. Literarnoteoretska linija polemike po vsebini in naboju sovpadela prav z vznikom intertekstualnosti:

Podobno je v Plettovem zborniku Intertextuality razlagal Hans-Peter Mai (1991: 30–59), ko je genezo te koncepcije vpel v družbeni in teoretski kontekst 60. in 70. let, zaznamovan s krizo humanistike in literature. Pojem intertekstualnost je imel tedaj izrazit kritičen, političen in polemičen naboj, levičarsko uperjen zoper tradicionalno (»meščansko«) razumevanje literature, tradicije, avtorja, vpliva in lastnine, rabil je predvsem kot odskočna deska za načelno, radikalno kritično refleksijo o procesih označevanja kot produkciji subjektivega družbenozgodovinskega umeščanja. (Juvan 48)

Polemika o Kišu ima vse attribute vznika intertekstualnosti v pomenu Hans-Petra Maia: ima kritičen, političen in seveda polemičen naboj, zaznamuje krizo literature in prelom s tradicionalnim razumevanjem literature, tradicije, avtorja in lastnine.

Dorđe Malavrazić, urednik Tretjega programa Radia Beograd, ki se je na polemiko in literarno-teoretske implikacije Kiševe knjige *Čas anatomije* odzval z oddajo *Književno delo i njegova građa* (Književno delo in njegova literarna snov),²² pravi, da je spor »ena izmed številnih variant 'spopada med realizmom in modernizmom'« v umetnosti 20. stoletja, pri čemer realizem razume kot »izpraznjeno« literaturo, ki je izgubila svojo ustvarjalno moč, modernizem pa kot novo umetnost, ki ogroža akademizem in prevladujoče estetske norme. Kiševo delo in odnos do literature odraža »modernistično« pozicijo nasproti »realistični« njegovih nasprotnikov. Toda čeprav Malavrazić pojma, torej tudi pojem modernizem, uporablja v ahistoričnem pomenu, Aleksandar Flaker ugotavlja, da postopki, kot so tehnike citata, montaže in kolaža, ki jih sistemsko neguje moderna literatura – »literatura, ki se hrani z literaturo« – dejansko izhajajo iz literarnega modernizma, predvsem iz ruske literarne avantgarde dvajsetih let 20. stoletja. Ključno vprašanje, ki se zastavlja, je tako vprašanje, »kak je izvirnost v književnosti?«.

Vprašanje je izhodišče Viskovičevega prispevka, ki ga je naslovil *Rekonstrukcija »poetičke podloge«* (Rekonstrukcija »poetske podlage«, Visković 323–332). Naslonil ga je na Lotmanovo zoperstavljanje »kulture nasprotnosti«, kjer je estetska vrednost literature povezana z originalnostjo, inovativnostjo, destrukcijo klasičnih umetniških vrednot, in »kulture identičnosti«, to je kulture identifikacije, v kateri umetniško delo teži k vrednotam klasične literature, klasično literaturo jemlje za vzor. Vrednost umetniškega dela se v kulturi identičnosti meri s stopnjo približevanja vzoru, torej s stopnjo identifikacije z vzorom. Po takšni delitvi bi sklepali, da »danes« živimo v kulturi nasprotnosti, ugotavlja Visković, saj se izvirnost jemlje za osrednjo literarno vrednoto. Toda tudi znotraj samega pojma estetike nasprotnosti obstajajo različna pojmovanja izvirnosti in za moderno pojmovanje izvirnosti je po Viskovičevem mnenju ključna postavka, da ni pomemben izvor, poreklo gradiva, temveč način, po katerem je snov oblikovana. To velja tudi za »poetsko podlago« *Grobnice za Borisa Davidovića*. Nepomembno je, od kod je Kiš črpal motive; za izvirnost literarnega dela namreč ni pomembna izvirnost posameznih fragmentov, temveč izvirnost odnosa, ki se vzpostavlja med njimi.

Med nosilce nove književnosti, za katero je prepisovanje literarnih in paraliterarnih besedil kanonski postopek, Visković navede generacijo piscev, ki se je pojavila v hrvaški literaturi sedemdesetih, in pri tem posebej izpostavi Pavla Pavličića in Gorana Tribusona, torej avtorja, ki sta obveljala za osrednja hrvaška postmodernista, za paradigmatski primer takšne literature pa razglasi Jorgeja Borgesa. In prav v odnosu z »borgesovsko paradigmo« se razkrije Kiševa izvirnost. Kiš namreč uporablja borgesovske postopke pisanja na Borgesu neustreznem gradivu, za zgodbe, ki so politično in zgodovinsko relevantne. S tem Borgesov solipsizem in metafizično izvenčasovnost nadomesti z zgodovinskostjo in političnostjo in ustvari delo, ki resnično je, kot trdi sam Kiš v *Času anatomije*, »protiknjiga« Borgesu: knjiga, ki iz njega izhaja in se mu s svojo etično dimenzijo obenem zoperstavlja.

V radijski oddaji so predvsem Malavrazić, Visković in Flaker izpostavili tiste značilnosti sodobne literature, ki so obveljale za tipično postmodernistične: literatura, ki se hrani z literaturo, spreminjanje vloge žanrske literature (Flaker nanjo opozori na primeru »kriminalke« Pavla Pavličića) oziroma mešanja visoke in žanrske literature, pluralizem, Borges kot »paradigmatski primer« sodobne literature oziroma »borgesovska paradigma«, pojem simulacije, na katerega sicer le mimogrede opozori Flaker. V ris pojmov, ki postanejo znanilci postmodernistične literature, se vpisuje tudi vprašanje izvirnosti besedila – in plagiata.

Skupna točka nasprotnikov in zagovornikov Kiša se pokaže prav v vprašanju izvirnosti: tako Visković in Nikola Milošević na eni kot Jeremić na drugi strani izhajajo iz enake predpostavke: pri prevzemanju iz tujih del ali že obstoječih tem, motivov in snovi je odločilen način prevzemanja, izvirnost leži v razliki med že obstoječim in prevzetim. Takšno je tudi Wilpertovo mnenje v zgoraj citirani leksikonski definiciji plagiata, ki se preko polemike pokaže za preohlapno in nezanesljivo. V oceni Kiševe iz-

virnosti skupno izhodišče namreč doživi nasprotujočo razlago: po mnenju prvih je Kiš izviren v prevzemanju iz tujih del, kar Visković utemeljuje z izvirno predelavo »borgesovske paradigme«, nasprotno pa velja po mnenju Jeremića, ki poskuša dokazati, da je Kiš z *Grobnico za Borisa Davidoviča* ne le Borgesov epigon, temveč plagiator, ki bolj ali manj dobesedno povzema iz tujih del (Louis Réau *L'art russe* – Ruska umetnost, Karl Štajner *7000 dni v Sibiriji*, Roj Medvedev *Le Stalinisme; origines, histoire, consequences* – Stalinizem: izvor, zgodovina posledice, Jean Paris *James Joyce par lui-même* – James Joyce o sebi).

V načelnem odnosu do izvirnosti in do plagiata oziroma glede na to, kakšen poudarek jima dajejo, so si zagovorniki in nasprotniki Kiševe literature bližji, kot se, glede na žolčnost polemike, sicer dozdeva. V tem bi morda lahko videli dokaz, da razumevanje »moderne«, torej postmodernistične literature tudi pri zagovornikih Kiša še ni prišlo do polnega izraza. Da so se kopja lomila ravno na plagiatu, govori o njegovi simptomatični razsežnosti za tisti zgodovinski trenutek in kraj: razkrije se kot znanilec nove paradigme v razumevanju resničnosti, dejanskosti.

Polemika podpira misel, da *Grobnica za Borisa Davidoviča* združuje novo, drugačno branje tako zgodovine kot literature in prav hkratnost enega in drugega je učinkovala toliko bolj prevratno. S tega vidika ilustrira nekatere premise novega historizma (Shea 126), ki v središče postavlja interakcijo med »zgodovinskostjo« in »tekstualnostjo«. Zgodovinsko nanašanje in literarno predstavljanje, kontekstualni poudarek na literarni »zgodovinskosti« in mimetični poudarek na zgodovinski »tekstualnosti« so povezani z dialektično napetostjo. Družba, kakršna se konstituira skozi besedilo, postane sistem kroženja, znotraj katerega se posamezni elementi porazdelijo med dominantno ureditvijo in subverzivne sile. Polemika tako ni odražala le trka različnih pogledov na literaturo, ampak tudi točko preobrata med tistimi, ki so svojo literarno pozicijo institucionalizirali in tistimi, ki so si svoje mesto šele utirali. Obtožba, da je knjiga plagiat, kaže na ogroženost dominantne (literarne) strukture;²³ sporočilo napada na Kiša bi namreč lahko brali tudi drugače: s tem, ko je avtor tuje vire prikriž in jih prikazal kot svoje, je bralce hotel »potegniti za nos«, pod pretvezo enega (stalinizma) jim je v resnici »prodajal« nekaj čisto drugega (kritiko obstoječega jugoslovanskega sistema).

V obstoječi literarni sistem, ki ga je zastopal prav glavni Kišev kritik, pa se niso prilegali niti pripovedni postopki *Grobnice za Borisa Davidoviča*, ki so rušili utečeno, tradicionalno mejo med fikcijo in dokumentarizmom oziroma literaturo in njenim nanašanjem na resničnost po eni ter nanašanjem na drugo literaturo po drugi strani. Plagiat je tako dobro služil iz najmanj dveh razlogov. Eden od njih je bil ta, da citiranja in povzemanja brez navajanja virov Kiševi kritiki niso prepoznali kot del nove paradigme literature. Njene razsežnosti se morda ni zavedal niti sam Danilo Kiš in v primeru dobesednega branja, branja izven konteksta literarno-zgodovinskega trenutka, je kakšna od očitanih »nedoslednosti« morda celo upravičena. Drugi razlog se navezuje na ideološko subverzivnost Kiševe knjige: plagiat je Kiševim nasprotnikom omogočil »potlačitev« ideološkega moti-

va, polemiko pa je ohranjal pri vprašanju upravičenosti določenega načina nanašanja, posnemanja – politične resničnosti res zgolj posredno. S tem ko je postavil pod vprašaj Kiševo prevzemanje iz druge literature, je namreč postavil pod vprašaj Kiševo pisanje v celoti, z njeno politično ostjo vred.

OPOMBE

¹ Po mnenju Wilperta je srednji vek poznal le krajo literarne forme, ne pa snovi.

² Po Flakerjevem mnenju (*Treba li* 348) izhaja originalnost kot vrednostni pojem iz 18. stoletja, iz časa predromantike, romantika pa ga je načelno utrdila.

³ Rimljani so zanj uporabljali besedo »vates«, božanski, jasnovidec, prerok (Sidney 31).

⁴ Posner pravi takole: »Sicer pa je bila večina novoizdanih knjig /srednjeveških avtorjev, op. J. U./ predelava oziroma prevod starih. Ko je del knjig, ki so bile nanovo napisane, začel naraščati in ko je omilitev cenzure povzročila, da je bilo pisanje manj nevarna dejavnost (in je pomenilo, da so se je manj bali), izum strojev, ki so prihranili delo, pa ni več zahteval take spretnosti tistih, ki so brez pisanja prispevali k objavi knjige, je začel pisatelj izstopati iz te ekipe: postal je 'avtor'.* Temu gibanju je z izumom tiska močno pomagalo nenehno padanje cene knjige, pa tudi nadaljnje izboljšave tiskarske tehnologije. Padec cene knjige je vodil v premik vira avtorjevega dohodka od pokrovitelja, ki mu je bil osebno znan, k razpršenemu občinstvu tujcev, kupcev cenjenih izvodov, za katere je avtorjevo ime, podobno kot zaščitni znak, označevalo značaj in kakovost knjige.

* Martha Woodmansee, 'On the Author Effect: Recovering Collectivity', v *The Constructing of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, op. 1 zgoraj, na str. 15–6«

⁵ Mitologizacija je značilna za romane Jamesa Joycea, Thomasa Manna, Mihaila Bulgakova in drugih, nekatere modernistične smeri (imagizem, akmeizem) pa so celo težile k obnavljanju, sintetiziranju in ohranjanju kulturnega spomina ter obujanju kulturne tradicije od antike do simbolizma (Juvan 20).

⁶ Mimogrede, v Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah je opredeljen tudi citat, skupaj s pravili, kako mora biti citat označen; pri temle navedku vira se zdi, da so kršene avtorske pravice, saj na začetku, kjer je literatura navedena, neke Cigojeve Akademije ... nismo našli.

⁷ Pri tem polemizira predvsem z Jamesom Kincaidom, ki se sprašuje, kako naj ločimo tisto, kar smo se naučili od drugih, od tistega, kar je naš lastni prispevek? »Če izločim vse, kar sem se naučil od drugih (vključno z materjo), kaj sploh ostane?« (Kincaid, citirano po Ricks 221). Ricks takšno stališče, ki ga označi za zgolj retorično, razglasi za problematično.

⁸ Kiš v *Času anatomije* pri razlagi, kdo stoji za kratico K. Š. (v zgodbi *Mehanični Levi*), ohranja dvoumnost: »Ker gre za začetnici imena, bi bil brez dvoma to lahko Karlo Štajner. Lahko pa gre samo za anagram:: K & Š... K y Š, K i Š. itd.« (Kiš *Čas anatomije*)

⁹ Na primer: »Povejmo kar takoj ...« (Kiš, *Grobica* 47) ali: »Za najmanj znano obdobje v življenju doktorja Taubeja imamo lahko ...« (Kiš, *Grobica* 65) Vsi navedki, tudi v nadaljevanju, so iz slovenskega prevoda Kiševe *Grobice*.

¹⁰ V knjigi *Narcis bez lica* Kišev nasprotnik Dragan M. Jeremić navaja in analizira obe besedili, Kiševo in izvorno latinsko, ki ga je Kiš verjetno vzel iz francoskega prevoda v knjigi J.-M. Vidala *Le Tribunal d'Inquisition de Pamiers* (Tribunal

Pamierske inkvizicije) (Jeremić 207–245). Primerjava obeh besedil mu služi kot dokaz več za Kiševa plagiatorstvo.

¹¹ Kot je ugotavljal Dragan M. Jeremić, je biografija zasnovana na spominih Nadežde Mandelštam, v Darmolatovu pa sta združeni osebi Osipa Mandelštama in Mihaila Lozinskega.

¹² Bralec tu lahko samo sklepa, da je citat izmišljen.

¹³ V svojih intervjujih je Kiš pogosto kritiziral »sartrovsko« stališče francoske leveice, ki je kljub že znanim stalinističnim zločinom nekritično podpirala sovjetski komunizem.

¹⁴ Druga takšna pasaža iz zbirke se nahaja v naslovni zgodbi in povzema spomine B. I. Rubine na svojega brata Isaka Iljiča Rubina, ki je Kišu služil kot model za Borisa Davidoviča Novskega, objavljeni pa so v knjigi Roja Medvedeva *Le stalinsme; origines, histoire, consequences*.

¹⁵ V spremni besedi k slovenskemu prevodu *Grobnice za Borisa Davidoviča* iz leta 1999 je nanjo opozoril Andrej Blatnik.

¹⁶ Glej Kiš, *Čas anatomije* in Kiš, *Grobnica* 51–52.

¹⁷ Navedeni primer je eno od dveh poglavij, ki jih obravnava Dragan M. Jeremić. Besedila ne prevajam. V nasprotnem primeru bi se za prevod Kiševega odlomka namreč uporabil obstoječi slovenski prevod, prevod Reaujevega odlomka pa bi pomenil prevod prevoda (iz francoščine). S tem, pa tudi v primeru, če bi Reaujev odlomek prevajali iz izvirnika, bi se občutno odmaknili od Jeremićeve primerjave, ki skuša kar najbolje ponazoriti Kišev postopek plagiiranja.

¹⁸ *»Četyre koni mediani«. Po svoj prilici trebalo bi ovo čitati, kako tvrde neki struĳnjaci, »četiri ikoni mediani«. Mi u ovoj leksiĳkoj dvojnosti vidimo u prvom redu primer sudara i proĳimanja dva idolopoklonstva: paganskog i hrišćanskog. (Kiševa opomba).

¹⁹ V drugi izdaji knjige je letnico popravil v 1240 (op. J. U.).

²⁰ *Ovaj tekst je bio sumnjiv izvesnim kritičarima, koji predlaĳu da se umesto koni (konji) čita ikony (ikone). (Jeremićeve opomba)

²¹ Kiš se je gotovo zmotil v tem primeru: »Mongolske horde, ki so se usule iz stepe (1239), so slavno mesto zavrtnale z zemljo. Sveta Sofija pa je bila tako že ruševina: tisoðvestoštiridesetega so se njeni oboki sesuli...« (41) V drugi izdaji je Kiš letnico 1239 popravil v 1240 – če je bila Sveta Sofija zrušena leta 1240, potem bi morala biti leto pred tem, ko naj bi vdrle mongolske horde, še cela. Stvarne napake, kadar ne gre za podobna logična neskladja – pa še ta se včasih namerno (metafizijsko) uporabljajo – so v fikciji praviloma brezpredmetne, ilustrativen primer jeremićevske »napake« pa je očitke, da je Herriot po vrnitvi v Francijo svoje nove vtise s poti v Rusijo sklenil zapisati na »najpreprostejši in najučinkovitejši načina: ponovil bo posvetilo svoje knjige izpred dvanajstih let, ponovil jo bo v znamenju stanovitnosti svojih prepriĳanj in s tem hudobneĳem zamašil usta.« (Kiš, *Grobnica* 53–54) Jeremić nikakor ni mogel razumeti, kako bi lahko nove vtise izrazil s *starim* posvetilom (Jeremić 173).

²² Aleksandar Flaker, Aleksandar Ilić, Nikola Milošević, Kasim Prohić, Dragan Stojanović in Velimir Visković so na pobudo radia prispevali svoja razmišljanja o literarni snovi, ki jih je radio predvajal od 18. do 22. decembra 1978, 27. januarja 1979 pa je sledil pogovor (odsotna sta bila Prohić in Visković) pod vodstvom Đorĳa Malavrazića. Celoto povzema Krivokapić (*Treba li* 323–376).

²³ Dragan M. Jeremić je kot priznana literarna avtoriteta odločilno krojil srbsko literarno politiko. Bil je univerzitetni profesor, večkratni predsednik Udruženja knjiĳevnika Srbije, dolgoletni glavni urednik Knjiĳevnih novina, urednik Savremenika, predsednik ųirija udruĳenih izdavaĳa, generalni sekretar Saveza knjiĳevnika Jugoslavije. Ugled in vpliv sta imela tudi Miodrag Bulatović in Branimir Šĳepanović.

BIBLIOGRAFIJA

- Antika. Leksikon.* Prevod Ksenija Dolinar ... et al. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Barthes, Roland. »Smrt avtorja.« Prevedla Suzana Koncut. *Sodobna literarna teorija. Zbornik.* Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–23.
- Bennett, Andrew. *The Author*. London and New York: Routledge, 2005.
- Blatnik, Andrej. »Revolucija žre svoje otroke.« Kiš, Danilo. *Grobica za Borisa Davidoviča.* Prevedla Ferdinand Miklavc in Mojca Mihelič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Eror, Gvozden. *Genetički vidovi (inter)literarnosti.* Beograd: Otkrovenje / Narodna knjiga, 2002.
- Foucault, Michel. »Kaj je avtor?« Prevedla Vesna Maher. *Sodobna literarna teorija. Zbornik.* Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 25–40.
- Golubović, Dragoljub. »Ogrlica od tujih bisera.« *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 42–46.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* New York, London: Methuen, 1984.
- Jeremić, Dragan M. . *Narcis bez lica.* Beograd: Nolit, 1981.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost.* Ljubljana: DZS, 2000.
- Kiš, Danilo. *Grobica za Borisa Davidoviča. Sedam poglavja jedne zajedničke povesti.* Beograd: BIGZ, 1990³.
- Kiš, Danilo. *Grobica za Borisa Davidoviča.* Prevedla Ferdinand Miklavc in Mojca Mihelič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Kiš, Danilo. »Čas anatomije.« Kiš, Danilo. *Sabrana dela [elektronska izdaja].* Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: Narodna biblioteka Srbije / Mirjana Miočinović, 2003.
- Marković, Dragan M.. »Zašto je kulturbirokracija pobesnula.« *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, 1980. 401–403.
- Minis, A. J. »The Significance of the Medieval Theory of Authorship.« *Authorship: from Plato to the Postmodern. A reader.* Ur. Sean Burke. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995. 23–30.
- Posner, Richard A. *Pravo in literatura.* Prevedel Jure Potokar. Ljubljana: Pravna fakulteta in Cankarjeva založba, 2003.
- Ricks, Christopher. *Allusion to the Poets.* Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Rosenfeld, Helmut. »Plagiat.« *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Zasnovala Paul Merker in Wolfgang Stammeler. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1977. 114–126.
- Rupel, Dimitrij. »Treća runda.« *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 129–134.
- Shea, Victor. »New Historicism.« *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.* Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1994. 124–128.
- Sidney, Philip. "Apology of Poetry." *Authorship: from Plato to the Postmodern. A Reader.* Ur. Sean Burke. Edinburgh: UP, 1995. 31–36.
- Trampuž, Miha; Oman, Branko; Zupančič, Andrej. *Zakon o avtorskih in sorodnih pravicah s komentarjem.* Ljubljana: Gospodarski vestnik, 1997.
- Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980.
- Visković, Velimir. »Rekonstrukcija 'poetičke podloge'«. *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 323–332.
- Vučelić, Milorad. »Charshija, sudovi i sloboda.« *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 283–290.

Wilpert, Gero von. »Plagiat.« *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kroner, 1989. 685.

Young, Edward. »Conjectures on Original Composition.« *Authorship: from Plato to the Postmodern. A reader*. Ur. Sean Burke. Edinburgh: UP, 1995. 37–42.

■ A POLEMICS ON PLAGIARISM OR THE ORIGINS OF POST-MODERNISM IN YUGOSLAVIA

Key words: Serbian literature / Kiš, Danilo / literary polemics / postmodernism / authorship / plagiarism

Doubts raised over the publication of Kiš's *A Tomb for Boris Davidovič* when it came out in 1976 turned into "one of the biggest literary scandals" in the former Yugoslavia. The allegations that the book was a work of plagiarism caused a polemical war of words in literary and society circles, as well as scientific discussions about one of the key issues of literary ontology, i.e. the relationship between reality and fiction, and also originality and appropriation. The essay looks at this latter aspect of the polemics, not entirely without taking into consideration its socio-political implications. After giving a short outline of plagiarism through time, it determines that the modern view of plagiarism follows Classical definitions, while at the same time relating closely to the advance of individualism at the end of the Middle Ages and particularly in Pre-Romanticism and Romanticism. The advance of individualism influenced changes in the concept of authorship, which during Romanticism turned from the question of what a poet does to the question of what a poet is. It brought about the view of literary work as (intellectual) property, which was followed by its legal protection and the birth of copyright. The roles of the author and authorship have remained relevant with the "dismantling" of the author, which began with Modernism and culminated in Post-Modernism with Barthes' famous prediction of "the death of the author". However, the apparent shift away from the author has not weakened his or her position, as one might expect, but rather strengthened it. This has also been reflected in attitudes towards plagiarism: if Romanticism rejected plagiarism for want of originality, which was perceived as a sign of the author's genius, Post-Modernism has incorporated it as a legitimate narrative technique by assigning to plagiarism – most often in the form of an unspecified quotation or its adaptation without due citation – and its author an erudite role. According to a selection of scientific literature, a basic definition of plagiarism, its advocates and opponents aside, is widely accepted; nevertheless, it has been the subject of contradictory interpretations, as shown in the case of Danilo Kiš. It is this sharp divide, the clash between the "traditional" and "innovative" interpretations of Kiš's writing technique, that reflects the seminal period, as well as the important role of his literature, which brought about a new undnding of (literary and social) reality in the former Yugoslavia.

UDK 248.2:82.0-1

krščanska mistika / mistična teologija / mistično pesništvo / Dionizij Areopagit / mistični molk / Bog / boštvo / mistagogija

Alen Širca: Modus loquendi mysticorum: mistični govor in mistično pesništvo

Besedilo skuša na podlagi mistične teo-logije Dionizija Areopagita izluščiti temeljne značilnosti (krščanskega) mističnega govora. Pokaže se, da je prehod iz katafaze v apofazo najbolj učinkovit pri mističnem pesništvu. Navadna religiozna himnika, nasprotno, v svojo doksološko strukturo ne vključuje dinamike apofatične izkušnje.

UDK 821.163.41.09 Kiš D.:808.1

srbska književnost / Kiš, Danilo / literarne polemike / postmodernizem / plagiat / avtorstvo

Julija Uršič: Polemika o plagiatu ali kako je nastajal postmodernizem v Jugoslaviji

Ob izidu Kiševe Grobnice za Borisa Davidoviča leta 1976 je kritikova obtožba, da je knjiga plagiat, sprožila »eno največjih knjižnih afer« v bivši Jugoslaviji. Pričujoči esej se posveti kratkemu pregledu plagiat skozi čas, se obrne na konkretni primer Danila Kiša in poskuša razkriti vlogo, ki jo je polemika odigrala pri novem razumevanju literarne in družbene resničnosti.

UDK 808.1

821.163.6.09:316.7

sociologija literature / slovenski pisatelji / družbena vloga / literarni sistemi / literarno delo / avtorstvo / Cankar, Ivan

Marijan Dovič: Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca. Nekaj uvodnih opažanj

Razprava obravnava doslej redko tematiziran literarnosociološki problem profesionalizacije literarnega proizvodnje v slovenski literaturi. Sistematično poda nekaj uvodnih opažanj glede stopnje profesionalnosti literarnega pisanja v slovenskem kulturnem prostoru od razsvetljenstva do današnjih dni.

UDK 792.02(497.4):821.163.6.09-2»1950/2000«

dramaturgija / slovenska dramatika / slovensko gledališče / gledališke tehnike / gledališka adaptacija / igra v igri / metadrama / Jovanović, Dušan

Blaž Lukan: Slovenska (praktična) dramaturgija in slovenska dramatika

Razprava odgovarja na vprašanje, na kakšne načine se slovenska (praktična) dramaturgija pojavlja v slovenski (zlasti povojni) dramatiki. Zato uvaja tri tipološke nivoje: tematski, kjer dramsko pisanje samo oziroma gledališka uprizoritev kot taka postane tema drame, formalni, kjer literarni oz. gledališki postopki že delno preidejo v strukturo drame, in strukturni, kjer se dramaturški postopek prekrije z dramo.