



UDK 821.163.4.09
Slobodan Vladušić
Filozofska fakulteta Novi Sad, Srbija
svladusic@ff.uns.ac.rs

KIŠ IN ANDRIĆ – MOŽNA POETOLOŠKA VZPOREDNICA

Temeljno izhodišče razprave je ugotovitev, da pri ustvarjanju književnih del tako Andrić kot Kiš uporabljata zgodovinske dokumente, vendar to počneta na dva različna načina. To različnost obravnavamo v kontekstu epohalnega izziva, na katerega morata odgovoriti oba avtorja, to pa je premoč informacije nad zgodbo. Medtem ko je poetološka reakcija na ta izziv pri obeh avtorjih različna, pa jima je skupno to, da razlikujeta med uradno priznano zgodovino, ki jo istovetita s fikcijo, in nepriznanim védenjem o preteklosti. Verjameta, da ima književnost to moč, da zbere elemente tega nepriznanega védenja o preteklosti in z njimi sooči unificirano zgodovino.

Ključne besede: zgodba, informacija, zgodovina, dokument

The author's point of departure is the observation that both Andrić and Kiš use historical documents in the process of their writing, although they achieve that in different ways. This difference is examined in the context of a monumental challenge to which both authors had to respond, i.e., the dominance of information over the story. The poetological reaction to this challenge is different for each author, but a certain position is common to both of them: they both differentiate between the officially accepted history, which they equate with fiction, and non-accepted knowledge about the past. They believe that literature has the power to gather elements of this non-accepted knowledge about the past and confront the official history with them.

Keywords: story, information, history, document

0 Prepričanje, da interpretacije ne morejo izčrpati književnega teksta, je eden od aksiomov hermenevtike. Pa vendar obstajajo avtorji, katerih dela so preučena do te mere, da so raziskovalcu jasno predložene smernice, ki so mu jih začrtali njegovi predhodniki. Eden od takšnih avtorjev je zagotovo tudi Danilo Kiš. Njegov književni opus je pogost predmet raziskav številnih raziskovalcev raznih generacij. V njih je večinoma ovrednoten pozitivno, medtem ko se je manjšina trudila, da bi takšno vrednotenje izpodbila. Raziskovalcem se je v vlogi interpretata lastne proze pridružil tudi sam avtor. Zahvaljujoč predvsem polemiki o knjigi *Grobnica za Borisa Davidovića*, ki so ji nekateri raziskovalci posvetili zasluženo pozornost (Krivokapić 1980), so se bralci in razlagalci Kiševega književnega dela srečali s številnimi eksplicitnimi poetološkimi izhodišči pisatelja. Kiš pa je svoj poetični postopek zaokrožil s poznano esejistično-polemično knjigo *Ura anatomije*, v kateri se v veliki meri posveča vprašanju lastne poetike: povezavi med dokumentom in književnim besedilom.

S pomočjo rezultatov raziskav Midhata Begića je Kiš v *Uri anatomije* pokazal, na kakšen način je Andrić pri pisanju *Travniške kronike* uporabil memoare francoskega konzula v Travniku. Prav tako je pokazal, kako se posamezne pasuse memoarov da jasno razbrati iz romana, pri čemer Andrića nihče ni obtožil, da je plagiator, kot se je to zgodilo s Kišem (Kiš 2011: 149–96). Vseeno med Andrićevo in Kiševo rabo dokumentov obstaja bistvena razlika, ki pa ne vpliva na verodostojnost Kiševe obrambe. Andrić dokumente uporablja, da bi povečal stopnjo prepričljivosti zgodbe, Kiš pa v tem pogledu naredi korak naprej: dokumente potrebuje zato, da bi pri bralcih izzval učinek resničnosti proznega teksta. Za Andrića je torej dovolj, da bralec dobi vtis, da so se dogodki iz zgodbe lahko zares zgodili. Kiš pa želi, da bralec verjame, da so se dogodki, ki jih opisuje v zgodbi, zares zgodili, in to tako, kakor so opisani.

Postavlja se vprašanje, od kod izvira razlika v obravnavi dokumentov pri obeh avtorjih. Da bi odgovorili nanj, je treba rekonstruirati epohalno vprašanje, s katerim se Andrić in Kiš srečujeta in se tiče odnosa med dokumentom in književnostjo. Natančneje rečeno, gre za odnos med (ustno) pripovedjo in informacijo, tematiziral pa ga je Walter Benjamin v eseju Pripovedovalec [*Der Erzähler* leta 1936. Čeprav se v eseju posveča prozi ruskega pripovedovalca Nikolaja Leskova, je interpretacija fenomena pripovedovanja zadosti široka in splošna, da jo je mogoče uporabiti na drugih primerih. Postavlja ga nasproti romanu in, kar je v našem primeru še pomenljivejše, informaciji.

Benjamin izhaja s stališča, da se je v času po prvi svetovni vojni dejanju ustnega pripovedovanja zmanjšal pomen. To se je zgodilo zato, ker se je zmanjšala vrednost izkušnje. V modernem času se iz izkušnje ne da izpeljati modrosti, na katero bi se opiral pripovedovalec kot »nekdo, ki svojim bralcem svetuje« (Benjamin 1986: 169). Zato zgodbo nadomesti informacija, ki zahteva »takojšnjo preverljivost« (prav tam: 171), česar je bila zgodba oproščena. Za informacijo pa je »ključno to, da zveni preverljivo« (prav tam), kar za zgodbo ne velja.

Informacija torej oblikuje horizont pričakovanja, ki od zgodbe zahteva, da je sama po sebi razumljiva in da dokaže svojo verodostojnost, saj se v njeno modrost ne verjame več. Benjamin ugotavlja, da so vsi dogodki, ki do nas prispejo v obliki informacije, že vnaprej »prestreljeni z razlago« (prav tam). S tem informacija zanika potrebo po hermenevtičnem odnosu. Ravno nasprotno pa zgodba tak odnos v procesu recepcije spodbuja in zahteva; »polovica umetnosti pripovedovanja [se] skriva prav v tem, da se zgodbe med pripovedovanjem ne razlaga« (prav tam). Zgodba za razliko od informacije ni samoumevna; odsotnost pojasnjevanja omogoča zgodbi, da izziva čudenje in nagovarja k razmišljanju. Zaradi takšne recepcije se zgodba prenaša iz roda in rod, kar ne velja za informacijo, ki ugasne takoj, ko je objavljena.

Prodorna Benjaminova opažanja kažejo, da horizont modernosti oblikuje informacija, ki predpostavlja verjetnost in samoumevnost, kar pa je v nasprotju z zgodbo, kjer gre pravzaprav za nezainteresiranost za omenjena pogoja; zgodba na ta način izziva čudenje in potrebo po interpretaciji. To pa je tudi vprašanje oz. izziv, pred katerim se najprej znajde Andrić in nato Kiš.



1 Kako Andrić reagira na premoč informacije nad zgodbo? Zaradi pomanjkanja boljšega izraza bi lahko rekli kar – konzervativno. Takšna oznaka pa na tem mestu ne predstavlja gole opozicije modernosti, pač pa gre za napet odnos do nje; za odmik od modernosti in njeno sprejemanje. Andrić poskuša ohraniti vrednost (ustnega) pripovedovanja, vendar ne na način istovetnega pripovedovanja (»skaza«), saj takšno pripovedovanje vedno vsebuje nekaj nemodernega, pač pa tako, da ustvarja mitologijo pripovedovanja, ki se ovija okrog mojstrskega pripovedovalca brata Petra. Zavedajoč se pritiska modernih časov, ki zaradi premoči informacije niso naklonjeni večini pripovedovanja in zgodbi kot taki, Andrić v svoj opus istočasno vključuje tudi like anti-pripovedovalcev, kot sta Alija Đerzelez in Mustafa Madžar, ki simbolično kažejo na ta pritisk. V istem kontekstu je treba razumeti tudi pomembno vlogo molka, ki se je v raziskovanju pripovednega akta v Andrićeви prozi ne da spregledati (Živković 1992: 330–42).

Od tod postaja jasno, zakaj Andrić dokumente obravnava kot gradivo, brez da bi jim dovolil, da se v pripovedovanem besedilu pojavijo v obliki dokumenta. Še vedno namreč zaupa liku (ustnega) pripovedovalca kot idealnega pripovedovalca. Istočasno pa želi z uporabo dokumentarnega gradiva odgovoriti na potrebo po verjetnosti, ki mu jo nalaga prevlada informacije. Dokumenti zagotovijo, da zgodba deluje kredibilno, hkrati pa samega pripovedovalca (njegove izkušnje, tistega, kar pripoveduje) ne smejo postavljati pod vprašaj.

Ne smemo spregledati niti tega, da se Andrić trudi ohraniti implicitno potrebo po interpretaciji, po kateri se zgodba razlikuje od informacije. To je opazno že na začetku *Pripovedi o vezirjevem slonu*. »Bosanska mesteca in mesta so polna pripovedk. V teh največkrat izmišljenih zgodbah se za videzom neverjetnih dogodkov in izmišljenih imen skriva resnična in nepriznana zgodovina dežele, živčeh in zdavnaj mrtvih rodov. To so tiste vzhodnjaške laži, o katerih pravi turški pregovor, da so 'resničnejše od vsake resnice'« (Andrić 1951: 88).

Kurzivo je uporabil pisatelj sam. Ta nediplomatska gesta eksplikacije besedilnega smisla je presenetljiva. Poševni tisk namreč priča o tem, kako pomembno se avtorju zdi poudariti paradoks, da so izmišljene zgodbe pravzaprav resnična in nepriznana zgodovina nekega mesta. Kako razumeti to paradokсно izenačevanje fikcije in zgodovine?

Odgovor se skriva v pridevku »nepriznано«, ki pa ga Andrić ni izpisal kurzivno. Obstaja torej neka resnica preteklosti, ki ni priznana kot njena resnica. To pomeni, da obstaja tudi neka priznana zgodovina, ki je torej »lažna« zgodovina, se pravi – fikcija. Andrić je ne pojasnjuje, včepprav je implicirana v navedenem odlomku. Tako kakor obstaja izmišljena zgodba, ki pod masko izmišljenih ljudi in dogodkov ohranja pravo zgodovino nekega mesta, tako obstaja tudi uradna, priznana zgodovina, ki fikcijo razglaša za resnico in njen status resničnosti zagotavlja z represivnimi metodami.

Da resnica ne bi bila pozabljena, jo je treba v kodiranem jeziku fikcije ohraniti v spominu – kot zgodbo. Ravno zato, ker je zgodba izmišljija, ustvarja privid, da z

zgodovino nima nikakršne veze. Ko se izdaja za nekaj nenevarnega in neškodljivega, zgodba z jezikom umetnosti kodira pravo zgodovino in jo na ta način ohranja. Takšna recepcija predpostavlja hermenevtičen odnos bralca ali poslušalca do zgodbe. Takšen odnos omogoča, da se v maskah izmišljenih ljudi in dogodkov prepozna prav maske. Šele tedaj je mogoče v izmišljenih dogodkih in junakih videti nekaj drugega kot izmišljijo – a prav to je resnica.

2 Kišev odziv na problem, ki ga je izpostavil Benjamin, je nekoliko drugačen od Andričevega. Razliko med zgodbo in informacijo Kiš kot prvo dojema kot prelom, ki se je zgodil v sferi recepcije. Fikcija je pri tem izgubila bitko glede na mejne žanre, ki pripadajo diskurzom resnice, in pisatelj se mora tega zavedati: »Tedenski časopisi in revije namenjajo vse več prostora memoarom, posvečenim drugi svetovni vojni. Zanimanje vseh slojev bralcev lahko primerjamo s tistim, ki so ga svojčas izzivali romani Dickensa ali Dostojevskega, ko so izhajali v nadaljevanjih. Generali resno ogrožajo slavo pesnikov in pisateljev« (Kiš 2005: 135).

V citiranem odlomku Kiš izraža zavest o epohalni spremembi: medtem ko je 18. stoletje še lahko verjelo prepričljivi zgodbi (Dickens in Dostojevski), v drugi polovici 20. stoletja prepričljivost ne zadošča več. Kiš bi memoare zlahka nadomestil z nekim drugim žanrom, v katerem bi bila vez z informacijo še bolj očitna. Vendar iz današnje perspektive lahko rečemo, da ima večina memoarov generalov iz druge svetovne vojne danes manjši politični in recepcijski pomen, kakor ga je imelu v času, ko je Kiš omenjal njihovo intenzivno recepcijo. V tem prepoznavamo tesno povezanost memoarov in informacije, ki imajo – za razliko od zgodbe – omejen rok trajanja.

Kiš je z recepcijskim prelomom želel pojasniti razloge, ki so ga usmerjali k razvijanju lastne poetike dokumentarnosti oziroma eksplicitno citiranje ali parafraziranje dokumentov v pripovednem tekstu. Kiš šive dokumentov v književnem tekstu zavestno pušča vidne in jih ne poskuša prikriti. Teksti, ki pripadajo diskurzem resnice – torej teksti, ki potrjujejo dejstvenost pripovedovanega –, postanejo del književnega teksta, vendar ne kot gradivo (tako pri Andriću), ampak kot njegov sestavni del. To pa pomembno vpliva na status pripovedovalca, ki se pri Kišu preoblikuje v prirejevalca, ki kolažira, montira, sklaplja različne tekste in pripoveduje zgodbo. Medtem ko je idealna poetološka figura Andričeve proze še vedno (ustni) pripovedovalec, tega v Kiševi prozi zamenja prirejevalec tekstov. Ta poteza se ujema z avtorjevo poetološko idejo, da književni tekst stopi v prostor »dobesedne«, zgodovinske resnice. Zato je potrebno, da je prisotnost dokumentov v zgodbi očitna, saj ti potrjujejo dogodke, ki so opisani. Zgodba tako – hoteli ali ne – postaja tekmeč zgodovine.

Glede na to, da Kišev prirejevalec z dokumenti operira kot zgodovinar, je logično vprašanje, zakaj Kiš piše književnost in ne zgodovine. Da to vprašanje ni sekundarnega pomena za razumevanje Kiševe poetike, priča zgodba Mehanični levi iz *Grobnice za Borisa Davidovića*. V njej si pripovedovalec posredno postavlja to vprašanje in nanj tudi odgovori:



Opisal bom torej to davno srečanje med Čeljstnikovim in Herriotom, kakor vem in znam, pri tem pa se za hip znebil strašne more dokumentov, ki dušijo pripoved, nezaupljivega in radovednega bralca pa napotujem k navedeni bibliografiji, kjer bo našel potrebne dokaze. (Nemara bi bilo pametnejše, ko bi se bil odločil za kakšno drugo obiko sporočanja, esej ali razpravo, kjer bi lahko vse te dokumente uporabil na običajni način. Vendar pa mi to preprečuje dvoje: neprijetnost, da bi živa, ustna pričevanja ljudi navajal kot dokumentacijo; in drugič: nisem se mogel odpovedati užitku pripovedovanja, ki pisatelj navdaja z varljivo mislijo, da ustvarja svet in ga torej, kot se pravi, spreminja.) [Kiš 1999: 33].

V analizi citiranega odlomka Mihajlo Pantić ugotavlja, da »dvom tako prekriva vse, razen zgodbe, ki je mesto izjavljanja dvoma« (2007: 68–69). Ta dvom morda izhaja iz pripovedovalske negotovosti glede žanra sporočanja resnice. Toda ali je odgovor, ki ga ponuja pripovedovalec, tako čvrst, jasen in nesumljiv, da se na njegovih robovih dvom lahko zaustavi kot val pred nasipom?

Opozoriti je treba, da v navedenem odgovoru obstajajo določene neskladnosti. Prvič, odlomek implicira, da je idealni bralec teksta radoveden in skeptičen bralec, ki resničnosti pripovedovanega ne jemlje za nekaj gotovega. Njemu je ponujena bibliografija, vendar je težava v tem, da ni jasno, za kakšno bibliografijo gre, niti se ne pojavi na koncu *Grobnice za Borisa Davidovića*. Drugič, pripovedovanje zgodbe je razumljeno kot osvobajanje od »strašne more dokumentov«, od koder bi se dalo sklepati, da vanj dokumenti ne bodo vključeni. Vendar pa analiza zgodbe pokaže, da so ti v njej parafrazirani ali citirani. Ugotovimo, da poetološka izjava o pripovedovanju kot osvobajanju od dokumentov ni v skladu s pripovedovalsko prakso.

Pripovedovalec tudi dvomi, ali je leposlovje najboljši način za podajanje zgodbe o Herriotu in Čeljstnikovu, zaradi česar v delu teksta, ki je ločen z oklepaji, navaja svoje razloge, zakaj se je odločil za književnost v ožjem smislu te besede, ne pa za njene mejne žanre (esej) ali celo za znanstveni diskurz (študijo). Eden od razlogov je neprijetnost, da bi živim pričevanjem pripisovalo status dokumenta, čeprav se nekaj pričevanj že pojavlja v obliki dokumenta oziroma policijskih zapisnikov.

Neprijetnost, ki jo pripovedovalec omenja, obenem nakazuje, da obstaja določena razlika med zanesljivimi pričevanji in dokumenti. Tako po obvoznici prihajamo na sled Andrićevega implicitnega razlikovanja med priznано in nepriznано zgodovino, pri čemer nepriznana zgodovina pri Kišu ni zasnovana na zgodbah oziroma na fikciji, pač pa na živem pričevanju ljudi. Podobno kot Andrić pa tudi Kiš implicitno opozarja na razliko med védenjem o preteklosti, ki nima statusa zgodovinskega védenja, vendar je vseeno védenje, in uradnim, priznanim zgodovinskim védenjem, skozi katerega se izrisuje instanca moči, ki ga oblikuje, spreminja, sestavlja in deformira v skladu s svojimi interesi.

Avtopoetično vprašanje v zgodbi Mehanični levi lahko razumemo kot namig, ki usmerja svojega idealnega bralca. To pomeni, da se odgovor na avtopoetično vprašanje lahko razširi na celo zgodbo, ki zahteva, da je prebrana kot poetološka figura oziroma kot simbolični odgovor na poetološko vprašanje z začetka.



Takšno poetološko branje zgodbe tudi namiguje, da je razlika med uradnim zgodovinskim védenjem in védenjem o preteklosti, ki ni priznana kot védenje, posredovana glavnim likom zgodbe. Uradno poznavanje zgodovine simbolizira Herriot, za katerega pripovedovalec pravi, da je »edina zgodovinska osebnost v tej pripovedi« (Kiš 1999: 31). S tem Čeljstnikov, drugi junak zgodbe, ostaja izven uradne zgodovine, ne pa tudi izven pričevanja, in na ta način simbolira nepriznana poznavanje zgodovine. Kiš védenje o preteklosti ovija z avro negotovosti in tako razlikuje med tistim, kar se o Čeljstnikovu zanesljivo ve, in tistim, kar je protislovno in zanesljivo:

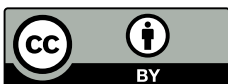
O drugem važnem udeležencu te zgodbe, A. L. Čeljstnikovu, vemo kolikor toliko zanesljivo le to, da je imel okrog štirideset let, da je bil visoke, malce upognjene postaje, plavalas, da je bil klepetav, bahač in ženskar in do nedavna urednik ukrajinskega lista Nova zora. Odlično je igral poker in ajnc in znal je igrati na harminiko polke in častuške. Druga pričevanja o njem so močno protislovna, pa zato najbrž tudi nepomembna. (Kiš 1999: 32)

Večji delež protislovnih pričevanj o Čeljstnikovu je nekatere razlagalce Kiševe proze napeljal, da so ta lik opredelili kot »obskurno osebnost po imenu Čeljstnikov« (Zorić 2005: 68). Čeprav prezrto védenje o preteklosti nikoli ni povsem gotovo, iz tega dejstva ne smemo zaključiti, vsaj v Kiševem primeru ne, da je relativizirano do te mere, da se o njem sploh ne more govoriti kot o védenju. To potrjuje dejstvo, da pripovedovalec lahko razlikuje med védenji o Čeljstnikovu na podlagi njihove zanesljivosti.

Razlika med uradno, priznana zgodovino in nepriznanim védenjem o preteklosti se nahaja v jedru Mehaničnih levov. To zgodbo lahko beremo kot poetološko figuro, ki odgovarja na vprašanje, zakaj Kiš piše umetniško prozo in se ne loti znanstvene študije. Takšno branje upravičuje spoznanje, da so Mehanični levi zgodba, v kateri je glavni junak resnica sama: to je pripoved o želji po resnici, o želji po zanesljivem pričevanju, torej pričevanju, zvestem resnici, ne pa o političnim prepričanjem. Hkrati pa je to pripoved o konstrukciji in deformiranju resnice.

V Herriotu je treba prepoznati francoskega politika, ki je naklonjen SSSR in želi ostati zanesljivi, objektivni pričevalec. Njegov drugi prihod v Sovjetsko zvezo v novembru leta 1934 je istočasno gesta politične naklonjenosti in resnicoljubnosti ter politične načelnosti, saj želi poznati resnico mimo vsake politične simpatije. Načelnost se v pogledu resnice konkretizira kot vprašanje, na katero Herriot išče odgovor: to je vprašanje svobode bogoslužja.

Herriotov tekmeč v tej igri je Čeljstnikov. Kiš ga je opisal kot oficirja Ljudskega komisariata za narodne zadeve in človeka gledališča. Želja za neponarejeno resnico vodje francoskih delavcev je v konfliktu z gledališko konstrukcijo resnice, h kateri se Čeljstnikov v imenu političnega sistema, ki ga predstavlja, zateče. Svoboda veroizpovedi je gledališka resnica; oficir je tudi režiser predstave in scenograf, ki cerkvi, spremenjeni v pivovarno, s pomočjo kulis ponovno vrne začasno funkcijo cerkve; on je ne nazadnje tudi igralec, ki igra duhovnika zbranih »vernikov«, v resnici statistik iz komunističnih vrst.



Herriot se torej srečuje z neko montirano resnico, vendar se procesa montaže ne zaveda. V gledališki predstavi kot človek, ki je izgubil estetsko distanco, vidi golo resnico, ne pa gledališča. Njegovo pričevanje o drugem potovanju v Sovjetsko zvezo zato ohranja patos naklonjenosti, ki se je porodila ob prvem obisku dežele v novembru leta 1922. Identičen, nespremenjen odnos do Sovjetske zveze je poudarjen s prepisom posvetila knjige, ki je nastala na tem prvem potovanju. Prepisovanje jasno nakazuje, da Herriot vztraja v simpatiji do Sovjetske zveze, kar potrjuje Čeljustnikov uspeh, da resnicoljubnemu pričevalcu laž prikaže kot resnico.

Seveda bralec ve, v kakšni zmoti se je znašel Herriot in kakšne karikaturne poteze je dobila njegova želja, da bi bil zanesljiva, objektivna priča. Karikaturna narava njegovega stremljenja ni posledica pragmatizma, s katerim resnično postaja tisto, kar je koristno, ker Herriot ni pragmatičen politik. Njegovo karikaturno pričevanje je posledica njegove naivnosti, ki jo lahko razumemo v znamenju ahistoričnega fatalizma (Zorić 2005: 63–75) ali kot naivnost zgodovine. S tem Kiš prispeva k njeni postmoderni obravnavi: zgodovina ni lažna le tedaj, ko jo zgodovinarji deformirajo po navodilih moči. Zgodovina postaja fikcija tudi tedaj, ko jo pišejo najhrabrejši in najboljši.

Vendar v zgodbi obstaja mesto, na katerem se Kiš upre tako montirani, uradni zgodovini kakor tudi postmodernemu dvomu glede možnosti zgodovinskega vedenja kot takega. To mesto predstavljajo sekularne freske v cerkvi, ki pomenijo nepriznano znanje o preteklosti in so edini prostor v cerkvi, ki Čeljustnikovu in njegovim scenografsko-režiserskim spretnostim ni dosegljiv, saj so naslikane ob krožnih stopniščih v samem vrhu cerkve. Na teh »nenavadnih freskah« (Kiš 1999: 42) so prikazani prizori, katerih smisel pripovedovalec pojasnjuje skozi citat iz knjige Konstantina Porfirogeneta, bizantinskega carja in zanesljive priče: »Zabave, imenovane Ludus gothicus, se po volji Njegove Cesarske Milosti prirejajo vsak osmi dan po prazniku Kristusovega rojstva in ob tej priložnosti se povabljeni Nj. C. Milosti preoblečejo v Gote in si nadenejo maske in glave raznih živali« (Kiš 1999: 43).

Politično branje te zgodbe bi moralo dati odgovor na vprašanje, kakšen je status pričevanja Konstantina Porfirogeneta. Odgovor izhaja iz dejstva, da je kontinuiteta bizantinske tradicije na Zahodu prekinjena leta 1054, na kar opozarja sam pripovedovalec (Kiš 1999: 39–42), in razkriva, da zgodba računa na simbolične posledice te prekinitve, ki pričevanja Konstantina Porfirogeneta po razkolu znotraj krščanske Cerkve puščajo ob robu zanimanja in priznanja Zahoda. To pomeni, da pričevanje postaja »outsidersko«. Isti status ima tudi glede na Sovjetsko zvezo, ki kontinuiteto Rusije z Bizantinskim cesarstvom zavira z »outsiderskim« statusom pravoslavne cerkve v državi. Ta dejstva nakazujejo, da v simboličnem smislu pričevanje Konstantina Porfirogeneta lahko razumemo kot nepriznano zgodovinsko znanje.

Jasno je, da freske – ki materializirajo to pričevanje – odkrivajo resnično naravo prizorov, ki se odvijajo v cerkvi, in sicer tako, da pričajo o nekem drugem prizoru, tistem v Bizantinskem cesarstvu. Kritika je že izpostavila povezavo med freskami in gledališko predstavo Čeljustnikova (Bošković 2004: 219), vendar je izhajajoč z drugačnega vidika branja zgodbe, spregledala avtopoetični značaj te scene.



3 Prav ta povezava omogoča, da freske iz cerkve pojasnimo kot sinekdoho umetnosti, saj so nedostopne montažnim veččinam Čeljustnikova. Umetnost postaja simbolični prostor svobode pred instancami moči, ki montirajo resnico. Ta misel kaže na kontinuiteto med Andričevim in Kiševim razumevanjem odnosa med umetnostjo/književnostjo in zgodovino; oba avtorja verjameta, da obstaja neko nepriznано védenje o preteklosti; verjameta v moč književnosti, da elemente tega nepriznanega védenja zbere in z njimi kljubuje priznani, uradni zgodovini, v katere častnost ne zaupata.

Kljub temu, da Andrić in Kiš razvijata isto misel, med njima obstajajo tudi razlike. Prva se kaže v območju poetike, saj je pri Kišu v skladu z njegovo poetiko nepriznana zgodovina (gledališka narava bogoslužja) prikazana kot pričevanje (freske), ne pa kot fiktivna zgodba ustnega izvora. Slednje velja za Andrića. Druga razlika se pojavlja na področju avtopoetične »intonacije«: pri Andriću je misel o moči književnosti izrečena na način implicitne poetike oziroma avtopoetične izjave na začetku zgodbe, medtem ko pri Kišu takšna stopnja eksplicitnosti umanjka; moč umetnosti se izraža posredno, skozi poetološko figuro, ki na simboličen način spregovori o njej.

Če želimo razumeti to posrednost, najbrž ni dovolj, da samo opozorimo na dobro poznani Kišev strah pred patetiko. Pozornost je treba usmeriti na postmoderno poetiko in njeno obravnavo zgodovine, ki jo je Kiš zaradi književno-zgodovinskih razlogov občutil bolj intenzivno od Andrića. Postmoderna ne verjame v moč književnosti, s katero ta ohranja nepriznано zgodovinsko resnico. Večji del postmoderne književnosti v obliki historiografske metafikcije namreč prevprašuje možnost književnosti, da ohrani nepriznано resnico preteklosti. Postmoderni avtorji ne razlikujejo več med montirano, priznано zgodovino in nepriznanim védenjem o preteklosti, kot to počneta Andrić in Kiš. V srbski književnosti se omenjeno nerazlikovanje verjetno najbolj radikalno izraža pri Svetislavu Basari, posebej v njegovem reprezentativnem romanu Fama o biciklistima, ki popolnoma sledi postmoderni zapovedi o nedostopnosti zgodovinskega znanja. Prav zaradi globljega občutenja takšne postmoderne obravnave zgodovine mora Kiš vero v književno moč ohranjanja védenja o preteklosti izraziti na posrednejši način od Andrića.

Kiš in Andrić se razlikujeta še v nečem: to je figura privilegirane, institucionalnega razlagalca, ki pri Andriću ne obstaja. Morda ravno zato, ker se v apologiji ustnega in mojstrskega pripovedovanja brata Petra lahko ohrani intimnost samega pripovedovanja. To pomeni, da pripovedovalec pripoveduje samo bližnjim osebam, ne pa komurkoli. Andrić to poudari v zgodbi Trup, ko pravi, da je brat Peter kljub boleznim »še zmerja na dolgo in lepo pripovedoval, samo če je imel poslušalce, ki so mu bili pri srcu« (1963: 167).

Kiš predstavlja zavest, da na pragu postmodernega stanja takšna intimna pripovedna situacija ni več mogoča. Gleda na to, da je privilegirana figura njegove poetike prirejevalec, je očitno, da imamo opraviti s tekstom in ne z intimnim ustnim pripovedovanjem. Tekst nakazuje odmikanje od avtorja in pomeni bistveno širšo cirkulacijo od ustno pripovedovane zgodbe. Ponuja se tistim, ki v njem iščejo resnico, pa tudi



tistim, ki v njem to resnico želijo skriti in deformirati. Tako na prizorišče stopajo priznani razlagalci (po analogiji s priznano zgodovino), k imajo nalogo, da preoblikujejo tekst/pričevanje v skladu s sliko sveta, kakor jo nalaga instanca moči.

V takšnem kontekstu se da interpretirati tudi lik umetnostne zgodovinarke Lidije Krupenik. V kontekstu same zgodbe jo lahko razumemo kot inštrument, s katerim želi instanca moči preoblikovati nepriznana, vendar še vedno obstoječa pričevanja, do katerih se sama ne more prebiti. V širšem, epohalnem kontekstu, ki je ustrojen z ozirom na razlikovanje med zgodbo in informacijo, pa ta lik lahko funkcionira kot metafora procesa preoblikovanja neposredne recepcije umetniškega dela v recepcijo informacije v umetniškem delu, ki nadomešča delo kot tako. S tem, ko stoji med Herriotom in freskami, ki odsevajo resnico o naravi prizora v cerkvi, ki mu prisostvuje francoski politik, Lidija Krupenik s komentarjem spodriva resnico umetniškega dela. Ona torej preusmerja gledalčevo pozornost z umetniškega dela/pričevanja na informacijo o delu. Ker podajanje informacij spada v območje uradne zgodovine (ne smemo pozabiti, da je Lidija Krupenik umetnostna zgodovinarica), ni čudno, da je njeno znanje o freskah tako drugačno od resnice, ki jo te posredujejo.

V zaključku tega poetičnega branja Mehaničnih levov lahko izpeljemo pogumno predpostavko: morda sekularne freske iz zgodbe predstavljajo simboličen prikaz Kiševega (po)etičnega ideala: v njih namreč prepoznavamo simbiozo pričevanja in umetniškega dela, pa tudi upor proti represivnim sistemom, ki razveljavljajo ali deformirajo resnico. Kot da skozi freske lahko zaznamo Kišev šepet, ki nam zagotavlja, da pričevanje še vedno ni izginilo v informaciji.

Prevedla Tanja Tomazin.

VIRI IN LITERATURA

- Ivo ANDRIĆ, 1951: *Pripoved o vezirjevem slonu in druge pripovedke*. Prev. J. Moder. Ljubljana: SKZ.
- , 1963: *Žeja: Novele*. Prev. J. Moder. Ljubljana: DZS.
- Walter BENJAMIN, 1986: *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dragan BOŠKOVIĆ, 2004: *Islednik, svedok, prièa*. Beograd: Plato.
- Danilo KIŠ, 1999: *Grobnica za Borisa Davidovića: Sedem poglavij skupne pripovedi*. Prev. F. Miklavc, M. Mihelič. Ljubljana: MK.
- , 2005: *Čas anatomije*. Beograd: Prosveta.
- , 2011: *Čitanka*. Prev. D. Bajt. Maribor: Litera.
- Boro KRIVOKAPIĆ, 1980: *Treba li spaliti Kiša*. Zagreb: Globus.
- Mihajlo PANTIĆ, 2007: *Kiš*. Požarevac: Centar za kulturu.
- Vladimir ZORIĆ, 2005: *Kiš, legenda i prièa*. Beograd: Narodna knjiga.
- Dragiša ŽIVKOVIĆ, 1992: *Evropski okviri srpske književnosti V*. Beograd: Prosveta.



SUMMARY

The author's point of departure is an insight into Andrić's and Kiš's use of historical documents in the process of their writing. However, in the poetical sense, they achieve that in different ways. While Andrić uses the documents as references to achieve the effect of verisimilitude, Kiš incorporates the documents in the plot itself, not even trying to hide their presence, because he wants to create the effect of truthfulness of the text. The paper searches for reasons behind this poetical difference, in an effort to move on from the conventional difference between Andrić's modernism and Kiš's postmodernism. The difference beforehand is interpreted in the context of the epochal challenge set before both authors, i.e., the supremacy of information over the plot itself. The supremacy of information shapes the horizon of expectations, which enables the plot to be self-explanatory, plausible and convincing, like the information. The poetic reaction to this challenge is different by Kiš and Andrić respectively, but both authors agree on one thing: they both differentiate between the official history, which they equate with fiction, and the unofficial knowledge about the past. In addition, they both believe that literature has the power to gather elements of this non-accepted knowledge about the past and confront the official history with them. Andrić expresses this thought in an auto-poetical excerpt from the beginning of the story *Priča o vezirovom slonu*, which belongs to the domain of implicit poetics, while Kiš expresses the same idea through a mediator of a poetic figure of speech represented in the frescos with secular motifs from the story *Mehanički lavovi*.