

# Med zgodovino in biografijo: porevolucionarna Rusija v dokumentarnem primežu Danila Kiša, Jurija Trifonova in Lada Kralja

Seta Knop

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
seta.knop@ff.uni-lj.si

*Prispevek govori o različnih pripovednih tehnikah, ki jih v svojih zgodovinsko obarvanih delih uporabljajo Danilo Kiš, Jurij Trifonov in Lado Kralj, ter zlasti na podlagi avtorskih poetik samih pisateljev tematizira način združevanja fikcije in resničnosti ter vlogo (psevdo)dokumentarnega gradiva pri izmuzljivem odnosu med njima.*

Ključne besede: literatura in zgodovina / srbska književnost / Kiš, Danilo / ruska književnost / Trifonov, Jurij / slovenska književnost / Kralj, Lado / ruska revolucija / fikcija in resničnost

Zgodovinski roman – ta »oksimoronska« tvorba oziroma »težko opredeljiv hibrid dveh tradicionalno nezdružljivih pojmov, resnice in fikcije« (Bavec 7, 9) – je v svoji večplastnosti prehodil dolgo pot in se od začetnega nevrprašljivega historizma, ki je v duhu realističnega upodabljanja prisegal na zvesto rekonstruiranje »resničnih« dogodkov iz preteklosti, sčasoma dokopal do spoznanja o nezanesljivosti te »resničnosti« in se začel z njo suvereno »fikcijsko« poigravati. Pri tem je razvil neštete med seboj spletenene žanrske oblike, med katerimi je dokumentarni zgodovinski roman (oziroma ohlapneje rečeno roman, ki v svoj pripovedni lok vpleta tudi faktografske dokumente), o katerem bo govora tukaj, nemara še bolj izrazito ujet v zagate, ki izvirajo iz napetosti med zahtevami po zvestobi zunajliterarni resničnosti, utelešeni v dokumentarnih virih, ter svobodni in domišljijiski obdelavi snovi, zaradi katere postane zgodba nekaj drugega kot zgodovina.

Spričo nepregledne množice literarnoteoretskih obravnjav te tematike<sup>1</sup> bo poudarek tokrat na besedah samih pisateljev. Prispevek se osredotoča na različne pripovedne postopke, ki so jih v svojem pristopu k zgodovinski tematiki uporabljali Danilo Kiš v zbirki kratkih zgodb *Grobница za Borisa Davidoviča* (1976) – sam jo je imenoval »zgodovinski roman« – Jurij

Trifonov v leto pozneje objavljenem *Starcu* in Lado Kralj v leta 2014 izdanem romanu *Če delaš omeleto*. Temu izboru je botrovalo naključje, da se v teh delih (ki jih morda niti ne moremo imenovati zgodovinski romani v strogem pomenu besede, vendar vključujejo tematizacijo preteklosti in zgodovine) vsi trije avtorji ukvarjajo z Rusijo v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja, da vsi mešajo fikcijo in dejstva ter v »podporo« avtentičnosti pripovedi uporabljajo biografske in dokumentarne vire, pri tem pa prisegajo na zelo različne avtorske poetike.

Naša izhodiščna točka bo Danilo Kiš, brez dvoma zelo hvaležen avtor za vsakogar, ki razpravlja o razmerju med fikcijo in (zgodovinsko) resnico, saj v vseh svojih delih tematizira prav način njeguna zlitja. Pri poudarjanju izmuzljivega odnosa med njima se je obilo zatekal k (psevdo) dokumentarnim virom, ki so s prepletanjem pravih in lažnih likov, imen, dogodkov, citatov in pričevanj mejo med njima, če jo je sploh mogoče potegniti, dokončno zabrisali. Zaradi vseh teh značilnosti se je v splošnem pojmovanju večinoma zasidral kot postmodernistični ali historiografsko-metafikcijski avtor, čeprav je v njegovih delih, zlasti v avtobiografskem opusu *Družinski cikel* oziroma »cirkus«, prav tako najti značilne poteze modernizma (morda ni odveč omeniti, da sta bila avtorja, pri katerih se je najbolj navdihoval, prav James Joyce in Jorge Luis Borges, ikoni modernizma in postmodernizma).<sup>2</sup> Toda Kiš ni bil le pisatelj, temveč tudi literarni teoretik. V polemiki, ki je sledila objavi *Grobnice*, zbirke sedmih zgodb, katerih glavnina dokumentira zlo kaotičnega porevolucionarnega časa v Rusiji, so ga doletele med drugim tudi obtožbe plagiatorstva (kritiki so se spravili predvsem na *Mehanične leve*, zgodbo o francoski delegaciji, ki pride v Sovjetsko zvezo, da bi preverila govornice o tamkajšnjem preganjanju religije, in nasede na prevaro sovjetskih oblasti; te so, da bi položaj prikazale v kar najbolj rožnati luči, našemile svoje zveste partijske pripadnike v duhovnike in cerkveno občestvo ter tako uspešno pričarale lažen vtis idiličnega razmerja med cerkvijo in državo).<sup>3</sup> Da bi se ubranil teh obtožb, je napisal knjigo *Ura anatomije*, v kateri je zarisal premise svoje poetike.

Kako se je Kiš branil? Po njegovih lastnih besedah lahko pripovedni postopek *Grobnice* označimo kot »mojstrstvo pri izrabi in preigravanju dokumentarnega gradiva«. (Kiš, »Ura« 160) »Kadar pišem,« je dejal v nekem intervjuju, »se skušam upreti omamni moči dokumenta, da bi se prepustil tkanju proze, za katero so 'dokumenti' le votek« (»La part« 141), votek, ki, dodaja, seveda omejuje samovoljo fikcije. Omeniti velja, da je ta postopek značilen že za njegova zgodnejša avtobiografska dela; tak »votek« je denimo v *Peščeni uri* (1972) resnično očetovo pismo na koncu knjige, ki strukturira celotno dogajanje,<sup>4</sup> pa tudi sicer govori Kiš o »številnih skritih povezavah« med *Peščeno uro* in *Grobnico* – v središču obeh so »močni posamezniki«

v vrtincu odločilnih zgodovinskih dogodkov, posamezniki, »ki jih nosi tok zgodovine«, a hočejo vendarle ohraniti svojo individualnost, »ljudje torej, ki jih usmerja kompas dvoma, če je dvom sploh še lahko kompas«. (162) Njihov odnos do sveta primerja Kiš s pozicijama jogija in komisarja, ki izvirata iz istoimenske zbirke esejev (*The Yogi and the Commissar*, 1945) Arthurja Koestlerja, pisatelja, ki je v delu *Mrk opoldne* (1940) tudi sam tematiziral pota revolucije, ki žre svoje otroke – prvi simbolizira obsedenost z metafizičnimi vprašanji, drugi pa z zgodovinsko usodo in človekom kot političnim bitjem. Tako Novskega (glavno osebo naslovne zgodbe iz *Grobnice*) kot E.S.-a iz *Peščene ure* »vodi isti individual upor«, toda prvi je komisar in tudi metafizična vprašanja rešuje na družbeni ravni, drugi pa je jogi, zato prestavlja žarišče svojega upora proti zgodovinski usodi na metafizično raven, a ne prvi ne drugi »nočeta živeti in umreti kakor psa ali kot mravlji. Temveč kot volkova.« (163)

Zakaj so dokumenti, naj gre za zgodovinski ali avtobiografski roman, tako zapeljivi? Verjetno zato, ker, kot je dejal Dostojevski v *Dnevniku pisatelja* (Kiš pa citira to njegovo izjavo v *Uri anatomije*) ni nič »bolj fantastično in nepričakovano kot resničnost«. (Dostojevski 129; Kiš, »Ura« 167) Literatura je, kot je dejal Kiš v intervjuju »Imenovati pomeni ustvariti« iz leta 1985, konkretizacija abstraktnih in nedoločenih zgodovinskih dejstev:

Nedoločenost Zgodovine postane določeni posameznik, literatura pa popravlja ravnodušnost zgodovinskih dejstev. Kadar rečem, da književnost popravlja Zgodovino, mislim na to: kako ravnodušnosti Zgodovine podeliti lastnost konkretnega in resničnega, če ne z ostanki avtentičnih dokumentov, s pismi in predmeti, ki nosijo sledove dejanskih bitij. (nav. po: Uršič 76)

Ti dokumenti, ki nosijo na sebi sledove resničnih posameznikov, služijo kot nekakšna preizkušnja zgodbe; Kiš se pri tem sklicuje na Marguerite Yourcenar, ki je bila tudi sama pisateljica zgodovinskih romanov in je govorila o tem, da je fikcija v njih postavljena na »preizkusni kamen dejstev« (Kiš, »Ura« 169). Samovoljo in neomejeno svobodo domišljije je treba zadržati znotraj okvira, ki ga zarisujejo dokumenti in zgodovinska dejstva, ne glede na to, ali so junaki zgodbe poimenovani s svojimi pravimi imeni ali pa so nekakšni »fotoroboti«, ki združujejo značilnosti različnih zgodovinskih osebnosti; tako naj bi bil na primer Dermolatov, naslovni junak ene od zgodb v *Grobnicah*,<sup>5</sup> ki so ga Kiševi nasprotniki zaman iskali v enciklopedijah in se zgroženi nad njegovo neresničnostjo odvrnili od celotne knjige, mešanica Osipa Mandelštama ter pesnika in prevajalca Mihaila Lozinskega (Uršič 100–101). A čeprav je literarno delo, ki se ukvarja z zgodovinsko tematiko, omejeno (ali pa bi morali reči: obogateno) z zahtevami po zgodovinski verodostojnosti, ga ne moremo preprosto

primerjati z resničnimi zgodovinskimi dejstvi, tako kot, denimo, prevod primerjamo z izvirnikom:

Dela ne moremo prevesti v pomene zunaj tistih, ki jih ima samo na sebi. Bralec hoče vedeti, ali je »vse bilo tako«, kot ste opisali, ali ste spremenili kaj resničnega, le redki pa vedo [...], da »vse to« ne obstaja, da »vse to« ni nikoli obstajalo (vsaj ne tako, kot je »opisan« v delu) nikjer razen v delu samem, pa naj bo to avtobiografija, biografija ali preprosto roman ali zgodba. (Kiš, »Ura« 175)

Resničnosti ali lažnosti dela torej ne moremo meriti po nekakšni »objektivni« zunajliterarni resničnosti; dela »ne moremo napisati nazaj, ne moremo ga rekonstruirati, prav tako kot ne moremo rekonstruirati niti časa ali spomina na stare čase (tudi to je le nova fikcija, nova stvarnost, nova entiteta, novo delo).« (175) Za Kiša je končni namen »tega sveta fikcije, kjer se mešata resnica in laž, tega sveta literarne mistifikacije, [...] paradokсно, doseči nekakšno objektivno, *zgodovinsko resnico*.« (177) Ta zgodovinska resnica ne izgubi za Kiša prav nič svoje resničnosti zaradi dejstva, do so osebe, ki jih pokliče za njeno pričo, tudi same lažne; vse reference, pravi, »*resnične in lažne*, so pač umeščene v svojo literarno vlogo, paradokсно lahko rečemo: literarna (psihološka) dejstva so podprta z 'zgodovinskim' gradivom, zgodovinska pa – z literarnim.« (180) Njegova nenehna (sam ji pravi: manična) obsedenost z dokumenti, pričevanji, podatki, citati, skratki z vseh vrst viri zunaj literarnega dela, hoče vzbujati vtis, »*kot da* v zgodbi ni nič nepreverjeno ali samovoljno, temveč *kot da* je vse to vzeto iz nekega veličastnega božanskega arhiva,« (179) kjer so zapisane vse misli in dejanja vseh oseb (ta božji arhivar nas seveda spet spominja na Borgesa in njegovo *Babilonsko knjižnico*). A čeprav mora biti »vsako fantazijsko tkanje upravičeno z resničnostjo detajlov,« (180) pisatelju ni treba navajati virov, »kajti ti 'viri' so tako zelo predelani in dekomponirani – že s samo predstavitvijo iz neliterarnega ali paraliterarnega okolja v srce književnosti – da nimajo več nobenega pomena vira, če pa jih navedemo, je to najpogosteje le svojevrstna literarna mistifikacija, zakaj v literaturi, v leposlovju, *ni virov*.« Spričo vsega tega so očitki o plagiatorstvu za Kiša še toliko bolj zgrešeni, saj je pisatelj »edini avtentični avtor vseh zgodb, vseh romanov, vsi drugi viri, *pravi in lažni*, pa se zlivajo v ta edini in edincati vir«, ki se potem imenuje »Dichter.« (182)

To, o čemer piše Kiš, je povezano z zelo zapletenimi literarnoteoretskimi vprašanji o vrsti resničnosti v literarnih delih in njenim razmerjem do resničnosti zunaj literarnega sveta. Ta »kot da« status nam seveda takoj priključuje v spomin Ingardnove kvazisodbe v literarnih delih, sodbe, ki niso niti resnične niti neresnične, saj se ne nanašajo na resnično situacijo, ampak preprosto podajajo (kvazirealno) situacijo, kot da bi bila resnična. Kiš sam pogosto omenja Šklovskega in njegov princip *ostranenie*, princip potujitve,

ki prelamlja z magičnim urokom pripovedne iluzije, prav tako pa so njegovi pogledi na »literarno mistifikacijo« bržkone zelo blizu metazgodovini Haydna Whita ali temu, kar je Linda Hutcheon v svojem pojmovanju problematičnega razmerja med resničnostjo in fikcijo imenovala »historiografska metafikcija«.<sup>6</sup>

A če ostanemo pri pisateljih, lahko Kiševo pojmovanje podkrepimo tudi z razmišljanjem o zgodovinskem romanu, kakršnega zasledimo pri njegovem sodobniku in prijatelju Borislavu Pekiću, ki mu je posvečena ena od zgodb v *Grobnici*. Ta je v predavanju »Zgodovinski roman in zgodovinska realnost« ki ga je imel leta 1984 na londonski univerzi, dejal, da pisanje zgodovinskega romana zgolj na podlagi zgodovinskih dejstev zgreši tisto bistveno, duhovno določilo tega časa – to, denimo, kako so živeli, se oblačili in prehranjevali Etruščani, še nič ne pove o tem, kako so mislili in kaj so čutili, v čemer se šele skriva prava zgodovina (in čemur se, bi lahko rekli, približujejo novejši zgodovinopisne šole, zlasti francoski *Anali*). Preteklost se nam razpre le, če se odrečemo lastnim spoznavnim merilom in predsodkom, saj lahko na podlagi le-teh povsem narobe interpretiramo duh časa: tako navaja Pekić primer »arheologa daljnje prihodnosti«, ki bi v neki bodoči bogati, do skrajnosti atomizirani, dekadenci »ultraindividualistični« civilizaciji skoraj »titanoidne sreče«, v kateri bi izginil že vsak spomin na gulage, ob odkritju njihovih ostankov sklepal na utopičen koncept življenja, za katerega so značilni »oboževanje reda, dela, skupnosti, asketstva, samopožrtvovalnosti, ljubezni do bližnjega in radikalnega zavračanja vsega, kar je materialno.« (Pekić 12)<sup>7</sup> Kot Pekić demonstrativno zatrdi, »objektivno ne obstaja« (13) – oziroma če se ga pisatelju v tistih redkih trenutkih že posreči ujeti, se to zgodi bolj po zaslugi intuicije kot pa razuma, in tukaj nastopa umetnost: »Največ, kar lahko rečemo o zgodovinskem romanu, je, da je osebno in imaginativno videnje skrivnostne Rorschachove packe, katere konture je zabrisal čas.« (13) Zato je delo na zgodovinskem romanu bolj spiritistično kot historiografsko – dejstva so le »šminka, ki naredi obraz viden, vendar ga ne ustvari.« (21) Odgovor na vprašanje, ki si ga zastavlja tudi Pekić, namreč ali je zgodovinski roman sploh mogoč, če »preteklosti ni mogoče spoznati z razumom, če dejanske zgodovine ni mogoče rekonstruirati na dejstvih« (14), se glasi: magija, ali z drugimi besedami: umetnost. »Zgodovinski roman, če je uspel, je magijski poskus, da na osnovi razpoložljivih – po možnosti verificiranih, pravilno razumljenih in v pravem kontekstu oživiljenih – dejstev vzpostavi duha minulega časa, skozi njegove realne odnose, dejanja, občutke in stanja. Ne da pokaže, kako je ta doba izgledala, ampak kakšna je bila. Zanje, ne za nas.« (15)<sup>8</sup>

Upoštevajoč te razmisleke si zdaj pogledjmo drugi dve deli, ki sta že na prvi pogled napisani veliko bolj tradicionalno, brez Kiševega meta-

fikcijskega instrumentarija parafraz, pastišev, citatov ipd. Pri obeh gre za najpogostejšo obliko zgodovinskega romana, ki »v identičnem prostoru prikazuje zgodovinske in izmišljene osebe, pri čemer izmišljeni liki sooblikujejo pomembne zgodovinske dogodke, zgodovinske osebnosti na različne načine posegajo v usodo izmišljenih likov, slednji pa spet vplivajo na pomembne odločitve prvih«, tako da se ta roman približuje »fikcionirani biografiji«. (Bavec 27) V obeh je torej najti – in v tem se med drugim razlikujeta od Kiševe *Grobnice*, kjer nastopajo anonimni liki – zlahka izsledljive biografske sledi, tako da lahko veljata celo za nekakšen roman s ključem.

Zgodba romana *Starec* Jurija Trifonova (1925-1981) se dogaja na dveh pripovednih ravneh, v »malem« pritlehnem času sedanjosti in »velikem« herojskem in kaotičnem času preteklosti: tu sta Rusija sedemdesetih let prejšnjega stoletja in pa stari Letunov, ki se spominja dvajsetih let, časa državljanske vojne in bojov Rdeče armade proti beli gardi in kozakom. Lik, ki je v ospredju dogajanja, je rdečearmejski junak Migulin (večinoma utemeljen na zgodovinskem liku Filipa Mironova, ki je upodobljen tudi – z zelo močnimi cenzorskimi posegi – v slovitim *Tibem Donu* (1928-40) Mihaila Šolohova), tudi sam kozak in obenem goreč privrženec revolucije, prekaljen borec proti carju, dober častnik in celo še boljši govornik, nekakšen idealistični ljudski tribun, ki postane v teku dogodkov – tako kot Novski pri Kišu – žrtev prav tiste revolucije, ki jo je pomagal ustoličiti (med drugim tudi zato, ker je nasprotoval radikalni in popolnoma nerazumni boljševiški politiki do kozakov, ki je nekakšna uvertura v boljševiški obračun s kulaki več kot desetletje pozneje).

Zgodovinski dogodki v romanu tudi tukaj temeljijo na mešanici dokumentarnega in fikcijskega gradiva. Večina zgodovinskih likov nastopa pod svojim pravim imenom (Trocki, Denikin, Kornilov, Budjoni); poleg Mironova ima romaneskno, izmišljeno ime le še njegov tožilec Smilga (v romanu: Janson), nekateri junaki pa zgolj spominjajo na zgodovinske osebe (politični komisar Šigoncev je denimo blizu filozofiji Nečajeva<sup>9</sup>) itd. Poleg tega je Trifonov v roman vpeljal tudi lik svojega lastnega očeta, ki ima vlogo »dobrega« politikomisarja in je tukaj pripovedovalčev stric, pa tudi odlomke z zaslišanj s procesa proti Mironovu. Toda tu se podobnost s Kiševimi pripovednimi postopki konča. Roman je namreč, kot že rečeno, v svojem temeljnem odnosu do »realnosti« veliko bolj tradicionalen – bolj ko se zgodba razvija, bolj se pogrezamo v preteklost, ki postaja za starca nekakšna obsesija, saj hoče bolj kot karkoli drugega priti stvarjem »do dna«, spoznati, kakšne so bile »v resnici«.

V nasprotju s Kišem gradi Trifonov svoje delo na predpostavki, da je preteklost vendarle mogoče rekonstruirati, in da bi to storil, izhaja natančno iz »spominov na stare čase« (prvo poglavje njegovega zadnjega, post-

humno objavljenega romana *Čas in kraj* se celo začne z besedami: »Ali se je treba spominjati? Moj bog, kako je to neumno, kot: ali je treba živeti? Kajti spominjati se in živeti – to je ena celota, zlita, enega se ne da uničiti brez drugega in skupaj sestavljata nekakšen glagol, ki nima imena.« (Trifonov, *Vremja* 260) Motivi za to spominjanje so tudi osebne narave: pisateljev oče je bil namreč tudi sam eden od »pravih« starih boljševikov, ki je v času dogajanja romana deloval na Donu in boljševike zaman opozarjal na pogubnost njihove politike »razkozačevanja«, v tridesetih letih pa jo je skupil v Stalinovih čistkah. Trifonov ga je poskušal rehabilitirati že v »dokumentarni povesti« – kakor jo je sam poimenoval – *Odsev kresa* (*Otblesek kosta*, 1964–65), katere uvod podaja podobo zgodovine, ki se lahko nanaša na vse tri romane: »Vsak človek nosi na sebi odsev zgodovine. Nekateri obsije z vročo in strahovito lučjo, na drugih je komaj opazen, komajda tli, pa vendar ga ima na sebi vsakdo. Zgodovina plamti kot ogromen kres, in vsak od nas meče vanj svoje dračje.« (*Otblesek* 7) Marsikaj v človekovem življenju ni stvar zavestne odločitve, ampak golega naključja, in dovolj je že malenkost, pa bi bilo drugače, tako kot neznamenit premik kretnic vlak popelje v čisto drugo smer.

Za Trifonova se tu postavlja osnovno vprašanje: kako spoznati čas, če živiš v njem? Kako opaziti ogenj, kadar te nosi lava zgodovinskih dogodkov in v krvavo rdečem žehtenju vročine ne moreš dihati? A če časa že ni mogoče spoznati v trenutku, ko ga živimo, se v teku romana tako rekoč v nasprotju z avtorjevimi nameni izkaže, da ga je tudi pozneje nemogoče rekonstruirati za nazaj, kot bi rekel Kiš. Nepristransko, dokončno resnico je nemogoče odkriti: ne le zato, ker je človeški spomin po naravi nezanesljiv in rad prikroji dogodke svojemu lastnemu videnju tega, kaj se je zgodilo (ali kar si želimo, da bi se zgodilo, saj se nihče noče spominjati stvari, ki ga ne kažejo v prijetni luči), tako da različni pogledi proizvedejo nekakšno rašomonsko mrežo pomenov, ampak tudi zato, ker so zgodovinska dejstva sama nezanesljiva – tudi stari papirji (in ne le stari spomini) so obarvani s predsodki in mnenji, tudi njih je treba brati z zavestjo o »odsevu kresa«, ki pušča pečat na vsem, česar se dotakne. Iskanje zgodovinske resnice, za katero si prizadeva avtor, je obsojeno na neuspeh, saj se izkaže, da je tudi zgodovinska resnica sama vrsta fikcije.

Kraljev roman *Če delaš omleto* (z zamolčanim drugim delom pregovora: »moraš razbiti jajce«) ločijo od nastanka drugih dveh romanov skoraj štiri desetletja. Tu gre celo bolj kot v primeru Trifonova za *roman à clef* (roman s ključem) in za povrh še nekakšen (pogojno rečeno) *Bildungsroman*, saj prikazuje glavne ali odločilne stopnje v življenju slovenske pisateljice Milene Mohorič (1905–1972), v romanu imenovane Helena Murkovič. Avtor jo najprej postavi na slovensko literarno in politično prizorišče dvajsetih let

prejšnjega stoletja,<sup>10</sup> ji nato sledi v Rusijo, ki jo protagonistka – tedaj še vedno socialistka – obišče, da bi si z lastnimi očmi ogledala dosežke komunizma, zlasti kar se tiče položaja žensk, na koncu pa jo – zdaj že prepričano in zapriseženo komunistko, ki je bila med vojno tudi v zaporu – spremlja med zasliševanji in političnim procesom, ki jo je doletel, ker je podpirala Resolucijo Informbiroja leta 1948 (ali je vsaj ni bila pripravljena čez noč obsoditi); roman se konča s kratkim pobliskom v njeno bivanje v psihiatrični ustanovi, kjer je preživela preostalih štiriindvajset let svojega življenja.

Podobno kot pri Trifonovu so nekatera imena zgodovinskih oseb spremenjena (poleg glavne junakinje dobi novo ime tudi njen mož, v resničnem življenju Vladimir Premru, v romanu pa Veble; prav tako je »prepoznavno« spremenjen tudi naslov junakinjinega romana, namesto *Korenove Saše učna doba* nastopa tukaj *Medenove Maše učna doba*), nekatera pa ostajajo ista (denimo imeni pesnikov Kosovela in Podbevška); poleg tega je avtor kot primer ekspresionistične lirike v besedilo »pritihotapil« tudi svojo lastno pesem. Kar se tiče zapiskov z zasliševanj, ti niso »resnični«, ampak so po Kraljevih lastnih besedah (iz nezapisanega pogovora z avtorico članka) napisani v duhu drugih poročil z zasliševanj, ki jih je najti v obširni literaturi o Informbiroju. Toda v nasprotju s Trifonovom si Kralj ne prizadeva, da bi orisal zgodovinsko zvest portret svoje junakinje, temveč ostaja trdno zasidran v sferi fikcije. »Upam, da z zgodovinopisjem nisem pretiraval, res pa tukaj ne gre za biografijo, temveč za roman, veliko stvari je izmišljenih, skratka, gre za fikcijo, četudi je v knjigi veliko preverjenih biografskih dejstev,« je dejal v intervjuju ob izidu knjige in se pri tem skliceval na Aristotelovo »premislo, da so stvari verjetne in nujne«, čeprav niso tudi »potrjeno resnične.«<sup>11</sup> (Kralj, »V moč« 15) V nekem povsem drugem kontekstu je glede razmerja med izmišljenimi ali realnimi osebami govoril o »zaželenem ravnotežju v odnosu med fikcijo in faktom, v mešanici 'fiction-faction'. Če se to ravnotežje poruši, lahko proizvod hitro postane nespodoben ali tudi neokusen, torej preneha delovati zaščita, ki jo daje status umetnosti, fikcije, izmišljije.«<sup>12</sup> (Kralj, »So te osebe« 8)

Ta fikcijskost je posebej razvidna iz epizode v Sovjetski zvezi, ki zaseda skoraj polovico knjige in je po svoji strukturi zelo neodvisna, skorajda nekakšna knjiga v knjigi. Helena Murkovič (glede na to, da je kljub biografskim elementom vendarle fikcijski lik, je romaneskno ime tu bolj utemeljeno) gre tukaj skozi proces komunistične preobrazbe, in čeprav je ta preobrazba nenehno na preizkušnji zaradi njenih naivnih (in v tej naivnosti nevarnih) vprašanj, se konča uspešno, predvsem zato, ker junakinja hoče biti preobražena. Iz tira je ne vrže niti zelo nenavadna epizoda, ko se duh v podobi mlade ženske (ki se predstavlja kot tista, ki ohranja spomin na gladomor<sup>13</sup>) po imenu Anastazija oziroma Nastja skupaj s svojo



mačko skozi ključavnico prikraide v njeno sobico v »komunalki« in ji kot priča v vseh podrobnostih razkrije zgodbo o umetno povzročeni lakoti v Ukrajini v začetku tridesetih let. Naslednje jutro, ko skrivnostne obiskovalke ni več, naša junakinja ne ve natanko, kaj naj si misli o tem nenavadnem dogodku, ki se nikakor ne prilega v njeno življenje, zato ga odslovi kot nekakšen mysticizem, ki ga je povzročila hipnoza ali duševna motnja. Toda odlomki, kot je ta (in v romanu je še več priložnosti, ko smo priča vdoru nadnaravnih ali fantastičnih elementov, denimo na začetku, ko oživi leseni kip Marije Pomočnice in spregovori takrat še mladi junakinji, ali na koncu v psihiatrični bolnišnici, ko podobno kot Margareta v slavnem romanu *Mojster in Margareta* Mihaila Bulgakova zapusti svoje telo in poleti nad mesto), seveda spodkopavajo iluzijo realnosti, le da natanko v tem spodkopavanju ustvarjajo – tako kot počenja Kiš – globljo zgodovinsko resnico. Ni tako imenovane »objektivne« resnice, ki bi se ji dalo priti do dna; ni resnice zunaj besedila, kajti resnica je besedilo samo. Kar poleg tega še povezuje Kralja s Kišem, je – v nasprotju z resnostjo Trifonova – uporaba ironije in humorja, kar prav tako povečuje učinek potujitve.

Za konec naj sledi majhna digresija. Theodor Adorno v svoji Estetski teoriji (*Ästhetische Theorie*, 1970) in esejih *Mimima Moralia* (1950) večkrat govori o umetnosti kot sferi, v kateri je ohranjena utopična »promesse du bonheur«, 'obljuba' ali bolje rečeno 'obet' sreče;<sup>14</sup> naj je videti ta trditev še tako nenavadna spričo njegove znane izjave o tem, da je pisati poezijo po Auschwitzu barbarsko, dobro izraža aporetični položaj, ki ga ima pri Adornu umetnost. Poezije ni več mogoče pisati, saj v kulturi po katastrofi vsaka možnost ubesedenja implicira hlad spričo neizrekljive groze, hkrati pa jo je treba pisati, saj edina še ohranja spomin na trpljenje na sploh. Čeprav so torej umetniška dela sokriva ideologije, saj sprava, ki jo dajejo slutiti, vara o tem, da je sprava možna, obenem že s samim svojim obstojem postavljajo realnost pod vprašaj, saj prihaja v njih do izraza tisto, kar bi bilo možno, kar presega »status quo« – obljuba tistega, kar še ni tukaj, anticipacija drugačnega, boljšega življenja.<sup>15</sup> Dejstvo, da so umetniška dela tu, je dokaz, da bi lahko neobstoječe obstajalo (kar nam priključ v spomin velikansko knjižnico v Kiševi *Enciklopediji mrtvih*, kjer so podrobno popisana življenja vseh anonimnih ljudi – ki morajo izpolnjevati le ta pogoj, da niso vključeni v nobeno drugo enciklopedijo – in je ohranjen spomin na vse, kar v realnem življenju ni moglo priti do svoje izpolnitve). Umetnost je nekakšna »imaginarna kompenzacija katastrofe svetovne zgodovine, svoboda, ki je v primežu nujnosti ni moglo biti in za katero je negotovo, če bo.« (Adorno, *Ästhetische* 204)<sup>16</sup>

Če na to spet navežemo besede pisateljev samih, lahko tu citiramo Pekićevo izjavo, da »v zgodovino, tisto bistveno in določujočo, vstopajo –

a samo skozi vrata umetnosti – tudi alternative, ki se niso realizirale, potencialna stanja, odločilna za razumevanje dobe, pa tudi vse tisto, kar se ni zgodilo in kar je, ravno zato ker se ni zgodilo, zgodovinsko pomembnejše od tistega, kar se je.« (Pekić 11) Na sledi te linije razmišljanja bi bilo torej v kontekstu tu obravnavanih zgodovinskih romanov morda bolje, da ne bi govorili o zgodovinski *resničnosti*, ampak o zgodovinski *pravičnosti*; da bi pustili ob strani nezaupljivi in nikoli zanesljivi odnos med fikcijo in resnico in se romanom ne poskušali približati z adekvatnostno teorijo resnice kot ujemanja mišljenja in stvari, pač pa se – bliže aristotelovskemu pogledu na literaturo kot sfero tega, kar bi se lahko zgodilo v primerjavi s tem, kar se dejansko je zgodilo in je predmet zgodovinopisja – zadovoljili z izjavo, da je lahko le literatura pravična do zgodovinskih dejstev (ali s Kiševimi besedami, da lahko le literatura »popravi ravnodušnost« zgodovinskih dejstev) – ne tako, da bi jih zvesto prikazovala v vseh dejanskih podrobnostih, ampak tako, da obdrži obet sreče prav skozi literarno mistifikacijo.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> V slovenski literarni vedi je pregledno in poglobljeno študijo dvestoletne zgodovine in teorije zgodovinskega romana kot posebnega pripovednega žanra napisala Nataša Bavec v knjigi z zgodovnim naslovom *Resnična zgodba*.

<sup>2</sup> O posebnih potezah postmodernistične metafikcije v srbski in hrvaški književnosti, ki se je uveljavila predvsem prek Borgesovega vpliva, a je obenem močno nacionalno, socialno in politično obarvana, tako da je mogoče prej kot o postmodernizmu govoriti o postekzistencializmu ali postrealizmu, gl. Kos (118–119).

<sup>3</sup> Kiš naj bi zgodbo ukradel iz spominov Karla Štajnerja *7000 dni v Sibiriji* in nekaterih drugih virov; več o tem in drugih obtožbah plagiatorstva gl. Uršič 101–109.

<sup>4</sup> Gre za pismo, ki ga je Kišev oče napisal svoji sestri (oba sta leta 1944 umrla v Auschwitzu) in ga verjetno nikoli ni odposlal; Kiš ga je nekoč prebral, potem pa ga založil in ga spet našel šele leta 1967, ko je že napisal drugi del avtobiografske trilogije *Vrt, pepel*. Vedno je vztrajal, da gre za resnično pismo, in vsi so mu verjeli na besedo. Šele ko je bilo leta 2001 objavljeno izvirno pismo, se je izkazalo, da ga je Kiš prilagodil zahtevam svojega dela in po potrebi kaj spremešal, kaj izpustil in kaj dodal. (Thompson 157, 167)

<sup>5</sup> Po Kiševih besedah je bila ta zgodba »basen in kot taka moraliteta, nauk celotne knjige« (»Ura« 165).

<sup>6</sup> O metafikcijskih postopkih v romanopisju, zlasti v navezavi na Kišev pisateljski opus, tako avtobiografski kot zgodovinski, je napisala izčrpno študijo Julija Uršič. Navedimo kar uvodni stavek, ki daje ton celotni knjigi: »Avtobiografsko in metafikcijsko (v pomenu, ki ga je domislila teorija postmodernizma) sta nasprotna literarna principa: prvi trdi, da je vse res, in drugi, da je vse izmišljeno. Ali lahko soobstajata v istem delu? In če, kaj naj si potem misli zmedeni bralec?« (Uršič 7).

<sup>7</sup> V zvezi z očetjem Gulag velja omeniti še Solženicinovo mnenje o zgodovinskem romanu, – namreč o tem, »ali sme sploh kdo pisati zgodovinski roman« –, ki izhaja iz predpostavke, da se pisatelj predsodkov in spoznavnih meril svoje dobe nikakor ne more znebiti: »Saj zgodovinski roman je roman o tem, česar avtor nikoli ni videl. Avtor je obremenjen

z oddaljenostjo in zrelostjo svojega časa in se lahko prepričuje, kolikor ga je volja, o tem, da ga je dobro razumel, vživeti vanj se pa le ne more, zato torej pomeni, da je zgodovinski roman v prvi vrsti fantastični roman.« (*Otožje Gulag*, 2. del, 3. pogl.; nav. po: Rankov 7)

<sup>8</sup> S tem lahko primerjamo tudi Kiševo izjavo iz *Ure anatomije*, da je pisanje »alkimističen proces« in po analogiji z njim »skrivnost in mistifikacija«, ki »magične formule čeha« začini z lastnimi odkritji (»Ura« 173)

<sup>9</sup> Sergej Nečajev (1847–1882), ruski revolucionar in anarhist, ki se je zavzemal za doseganje revolucionarnih ciljev z vsemi, tudi nasilnimi sredstvi (med drugimi ga je upodobil tudi Dostojevski v lika Pjotra Verhovenskega v romanu *Besi*).

<sup>10</sup> Avtor knjige je tudi literarni zgodovinar, ki je posvečal posebno pozornost prav obdobju med prvo in drugo svetovno vojno; med drugim je uredil tudi zbirko kratkih zgodb Milene Mohorič (*Zgodbe iz tridesetih let*, 2010) in pripomogel k temu, da je ta iz političnih razlogov zamolčana avtorica stopila iz pozabe.

<sup>11</sup> Gre seveda za slavni začetek 9. poglavje Aristotelove *Poetike*, ki se glasi, da »pesnikova naloga ni pripovedovati, kaj se je v resnici zgodilo, temveč kaj bi se bilo lahko zgodilo, se pravi, kaj bi se po zakonih verjetnosti in nujnosti utegnilo zgoditi«; to pa potegne za sabo tudi vrednostno sodbo, češ da je poezija prav zato, ker govori o splošnem, ne pa o posameznostih, »bližja filozofiji in pomembnejša od zgodovinopisja«. (75)

<sup>12</sup> »Nespodobnost« in »neokusnost« v citatu merita na problematičnost razgaljanja osebnega življenja; gre namreč za zapis ob uprizoritvi drame Dušana Jovanovića *Boris, Radko, Milena* leta 2013 v ljubljanski Drami.

<sup>13</sup> Huda lakota v Ukrajini v letih 1932 in 1933, v kateri je zaradi Stalinove politike nasilne kolektivizacije – v imenu katere je približno ob istem času (1928–1933) potekala tudi vojna proti premožnejšim kmetom, t.i. kulakom – umrlo več milijonov ljudi.

<sup>14</sup> O tem, kaj natanko naj bi ta obet pomenil, je mogoče razpravljati v nedogled (gl. Finlayson), vsekakor pa je Adorno zelo razširil pomen izvirne Stendhalove izjave iz eseja *O ljubezni*, kjer je govor o »lepoti« (in ne ljubezni) kot »obetu sreče«, vključujoč tudi povsem zemeljske užitke, in umetnosti v navezavi na prav tako dvoumni pojem sprave namenil »odrešenjsko vlogo« (gl. Virk 340–349).

<sup>15</sup> V Adornovi misli ima pomembno mesto tudi pojem utopije, katere osnovno sporočilo je povsem preprosto: lahko bi bilo drugače. Utopija kot »določena negacija tega, kar zgoj je, in s tem, ko se konkretizira kot nekaj napačnega, vedno obenem meri na to, kar naj bi bilo.« (»Nekaj manjka« 6)

<sup>16</sup> Ta katastrofa seveda spominja na Benjaminovo podobo angela zgodovine, ki z očmi, široko razprtimi od groze, negibno zre v kup ruševin, ki se nabira za njim na poti njegovega napredka; rad bi se ustavil in popravil storjeno, pa ga vihar iz raja nezaustavljivo žene naprej v prihodnost (Benjamin 218–219).

## LITERATURA

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. V: *Gesammelte Schriften*, Zv. 7. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1997.

— — —. *Minima moralia: refleksije iz poškodovanega življenja*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Založba cf\*, 2007.

Adorno, Theodor in Ernst Bloch: »Nekaj manjka ... : o protislovljih utopičnega hrepene-nja«. Prev. Seta Knop. *Likovne besede* 71/72 (2005): 2–8 (Teoretska priloga).

Aristoteles. *Poetika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Bavec, Nataša. *Resnična zgodba: modeli zgodovinskega romana: med tradicijo in postmodernizmom*. Ljubljana: LUD Literatura, 2009. (Novi pristopi 44)

- Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Prev. Frane Jerman idr. Ljubljana: Studia humanitatis, 1998.
- Dostojevski, Fjodor M. *Dnevnik pisatelja 2*. Izbral Aleksander Skaza, prev. Borut Kraševc. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- Finlayson, James Gordon. »The Work of Art and the Promise of Happiness in Adorno.« *World picture online journal 3 (summer 2009)*. Splet 4. 7. 2015. <[http://www.worldpicture-journal.com/WP\\_3/Finlayson.html](http://www.worldpicture-journal.com/WP_3/Finlayson.html)>
- Kiš, Danilo. *Enciklopedija mrtvih*. Prev. Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. (Knjižnica Kondor 245).
- . *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedem poglavij skupne pripovedi*. Prev. Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978. (Zbirka Krog).
- . »La part de Dieu.« *Čitanka*. Ur. Julija Uršič. Prev. Drago Bajt idr. Maribor: Litera, 2011. 140–143. (Knjižna zbirka Babilon).
- . »Ura anatomije (odlomek).« *Čitanka*. Ur. Julija Uršič. Prev. Drago Bajt idr. Maribor: Litera, 2011. 152–189. (Knjižna zbirka Babilon).
- Kos, Janko. *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS, 1995. (Literarni leksikon ; 43).
- Kralj, Lado. *Če delaš omeleto*. Ljubljana: Beletrina, 2014.
- . »So te osebe izmišljene ali realne?« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 93.1 (2013/14): 6–8.
- . »V moč literature je nekoč verjela tudi oblast.« *Delo* 56.93 (2014): 15.
- Pekić, Borislav. »Istorijski roman i istorijska realnost.« *Stope u pesku*. Beograd: Službeni glasnik, 2012. 7–21.
- Rankov, Pavol: *Materi*. Prev. Diana Pungeršič. Ljubljana: Sodobnost International, 2014.
- Thompson, Mark. *Izvod iz knjige rođenih: priča o Danilu Kišu*. Prev. Muharem Bazdulj. Sarajevo: Buybook, 2014.
- Trifonov, Jurij. *Otblesk kostra*. V: *Sobranie sočinenij*, 4. knj. Moskva: Hudožestvenaja literatura, 1987. 7–144.
- . *Starec*. Prev. Lijana Dejak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014. (Moderni klasiki 81).
- . *Vremja i mesto*. V: *Sobranie sočinenij*, 4. knj. Moskva: Hudožestvenaja literatura, 1987. 253–518.
- Uršič, Julija: *K i Š: o avtobiografskem in metafizijskem v prozi Danila Kiša*. Ljubljana: LUD Literatura, 2015. (Novi pristopi 61)
- Virk, Tomo. »Mislec neidentitete.« V: Adorno, Theodor. *Beležke o literaturi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999. 337–54.

## Between History and Biography: Post-revolutionary Russia in the Documentary Grip of Danilo Kiš, Yury Trifonov and Lado Kralj

Keywords: literature and history / Serbian literature / Kiš, Danilo / Russian literature / Trifonov, Yury / Slovene literature / Kralj, Lado / Russian revolution / fiction and reality

The paper focuses on the different narrative techniques used to approach historical subject-matter (the Russia of the 1920s and 1930s) in the collection of stories *A Tomb for Boris Davidovich* by Danilo Kiš (1978), the novel *The Old Man*, written just a year later by Yury Trifonov, and the novel *When Making an Omelette*, written in 2014 by Lado Kralj. Its starting point is Danilo Kiš, who – in all of his works – thematises the seamless merging of fiction and truth. Emphasising the elusive relation between them, he makes abundant use of (pseudo)documentary sources which intertwine real and fictional characters, names, events and testimonies, thus ultimately blurring the line between these two spheres if there ever had been one. On the basis of his autopoetics as laid down in *The Anatomy Lesson*, his answer to the polemics following the publication of the *Tomb*, the paper proceeds to the other two novels, which also ‘support’ their fiction with documentary sources but share, in contrast to Kiš, a more traceable biographical element, since both represent a kind of *roman à clef*. The differences in their approach (Trifonov bases his narration on fragments of memory which inevitably reveal their Rashomonic aspects, Kralj undermines the narrative course of the *Bildungsroman* by supernatural and fantastic elements) arouse questions about the so called ‘objective reality’: can we ever detect how things ‘really were’? Or do they exist as such – again, just as in Kiš – only in the literary work, so that the historical truth (or should we say: historical justice?) can only be achieved through literary mystification?

September 2015