

Ivan Verč

»Novi val« in tradicija ruske literature

Josif Brodski pravi, da je tragedijo ruskega naroda mogoče odkrivati tudi v »slovnčni odvisnosti« od jezika, ki je udejanil »fiktivni svet«. Jezikovna konstrukcija je postala stvarnost, zaradi svoje genetske neosnovanosti pa je sprožila katastrofo. »Novi val« ruske proze tako izhodišče implicitno sprejema, eksplicitno pa ugotavlja, da nobena ubesedena resnica, nobena Literatura ni rešila ruskega naroda zgodovinskih tragedij.

Soodvisnost med literaturo in življenjem je stalnica ruske in evropske kulture nasploh, saj je celotno judovsko-krščansko civilizacijo mogoče določiti kot »kulturo knjige« oziroma kot binom »knjiga-Resnica«, za rusko kulturo pa to velja še posebej. Medtem ko je z renesanso Zahodna Evropa odkrivala pomen in vrednost »laičnega« odnosa do sveta, se je tudi v modernem obdobju ruska literatura še naprej razvijala po tirnicah, ki izhajajo iz njene lastne, »nerenesančne« tradicije in ki je še v osemnajstem stoletju sprejemala pisano besedo kot jamstvo za Resnico, od pisatelja pa je zahtevala, da se svojega dela loti s prepričanjem v »poslanstvo« umetnosti, ki bo odrešilo narod in morda tudi svet (svetla in nezamenljiva izjema je v tem pogledu le Puškin). Literatura torej kot prostor, kjer se prepletajo vse mogoče politične, ekonomske, filozofske, religiozne in sociološke dileme, pisatelj pa kot centralna figura, ki naj bi te dileme razrešila.

Z izhodiščem v kulturni tradiciji ruske literature bomo verjetno lažje razumeli skrito polemiko, ki preveva skoraj celotno prozo sodobnega ruskega novega vala in ki se izraža zdaj parodično, zdaj ironično, včasih pa tudi groteskno. Ko Vjačeslav Pjecuh skoraj dobesedno ponavlja Brodskega in trdi, da je »ruska osebnost... pod jarmom lastne besede«, ko opozarja na rusko »poslušnost umetniški besedi« in Rusa, ki »veruje v literaturo, kot so naši pradedje v sodni dan«, obenem pa razkrinkuje navidezno »poslanstvo« pisatelja, ki piše le zato, da bi zaslužil za »žemljo z maslom«, se ironično distancira od bistva ruske literarne tradicije oziroma od »kulturnega fenomena«, ki se udejanja

kot »evangeljska literatura« (*Nova moskovska filozofija*). Tudi polemika, ki jo Jevgenij Popov sicer razvija z literaturo socrealizma, ima širše kulturološke razsežnosti, saj nasploh odklanja literaturo, ki bi bila »koristna za družbo«, ki bi pokazala na »napake«, zato da bi jih »popravila« in se proti »strogi Literaturi« zavzema za tako, ki ne bi obstajala zaradi »obsojanja« in »razkrinkanja«, ampak zgolj zaradi »konstatacije bivanja... ljudi na zemlji«. J. Popov se zavestno vprašuje o samostojnosti literarne specifičnosti, prekrite v ruski tradiciji z vsakovrstnimi zunajliterarnimi konotacijami: literatura naj le »opisuje«, drugim (tožilcu, družbi, Bogu) pa pušča obsojanje in obrambo. Ko zabrede v družbenopolitična vprašanja, je zato njegov komentar nedefiniran: »Ne vem, ne vem.« (*Billy Bonce in Kako so pojedli petelina*).

Odklon od ruskega v tradiciji zakoreninjenega odnosa do literature pomeni za novo prozo tudi zavest, da je stvarnost, ki naj bi jo literatura odražala, neoprijemljiva: beseda je samo »model« stvarnosti (tu Pjecuh citira Lotmana), »formalno vzeta točka v svetu« (Petruševska). Literarni spomin do take mere davi s svojo navidezno »življenjskostjo«, da sploh ni več mogoče razlikovati »življenja po literaturi« od »literature življenja« (Pjecuh). Izhod iz začaranega kroga je kategoričen: »Spomin sem izgubil,« pravi junak Valerija Murzakova (*Pozdravljena, Tonja!*), Jevgenij Haritonov pa dokončno zrelativizira literaturo kot kažipot v življenje: »Vse, kar napišete, bo čudovito (in vse, česar ne napišete, še bolj čudovito).« (*Solze na cveticah*).

Vse to seveda ne pomeni, da bi literarna tradicija ne bila prisotna v novi ruski prozi. Navsezadnje je vsak odklon od splošno sprejetega modela že sam po sebi priznanje njegove aktivne prisotnosti, dialoškost literature pa se kaže kot preseganje same sebe prav z izhodiščem v literaturi. Za sodobno rusko prozo je še posebno zanimivo bistveno enačenje med izročilom klasične ruske literature in »sovjetsko« literaturo socrealizma, kar potrjuje hipotezo, da je tudi na »sovjetizacijo« literature mogoče gledati kot na problem literarne evolucije (v tem primeru: literarne involucije) in ne le kot na »politični« problem, ki nam sicer govori o sociologiji literarnega dela, nikakor pa ne o njegovi (psevdo) literarni fakturi.

Med klasične avtorje, ki so v poslanstvo »nove besede« še posebno verjeli, sodi nedvomno F. M. Dostojevski, zato je razumljivo, da je parodična ali ironična ost sodobne ruske proze uperjena prav vanj. Dva znana citata iz *Zločina in kazni* sta na primer V. Pjecuhu potrebna, da razkrinkuje »izmišljotine« ruskih literarnih »svetnikov« (poleg Dostojevskega še Tolstoj in Čehov), ki naj bi »fantazijo« spremenili v »stvarnost«, ob tem pa že spet parodira Dostojevskega, ki je zatrjeval, da nič ni tako fantastičnega kot realnost. Parodičen je prizor v povesti J. Popova *Billy Bonce, ko nekdo opazi, da truplo dobre, vljudne, vendar popolnoma »neliterarne« starke »sploh ne smrdi«, kar se direktno navezuje na smrt starca Zosime v Bratih Karamazovih: Aljoša prvič podvo-*

mi v večnost in absolutnost Zosimove svetosti prav ob razpadajočem trupu, ki »smrdi«. Namig na *Človeka iz podtalja* je zaznati tudi v prozi Ljudmile Petruševske (*Naš krog*), ki svojo pripoved pričenja z besedami: »Krut človek sem...«, Dostojevski pa z besedami: »Bolan človek sem...«; razlika je le v tem, da se podtalni človek pojavlja kot deformirano merilo »visokih in svetlih« idealov, junakinja L. Petruševske pa se zadovoljuje s tem, da je »merilo vesti«. Dobesedno nasičena s parodičnimi in ironičnimi reminiscencami na Dostojevskega je proza J. Haritonova: iz Bobka je motiv smrti z gostijo (»Šel sem tako nekako sedet na svoj grob. Pojest jajčka na svoje zdravje.«), iz *Sanj smešnega človeka* prizor lastne smrti (»K meni leti cvetica... Umrli sem, cvetica pa je na meni zrasla.«), še posebno razvidna pa je tudi tu parodija na *Človeka iz podtalja*. Junak Dostojevskega je svojevrsten »sanjač«, tipična figura ruske klasične literature, ki ne verjame v možnost obvezne izbire »dobrega« pred »zlim« (prizor z Lizo) in zaide zato v slepo ulico lastne samote in popolne odtujenosti. Tudi junak J. Haritonova je sanjač (»Začel sem živeti v sanjah.«), tudi on pozna »resnico«, zato želi vsem, da bi našli »svojo slepo ulico«, vendar se v tem položaju bistveno razlikuje od človeka iz podtalja: namesto da bi se »zadovoljeval z lepoto svoje žalosti«, namesto da bi se zaradi svoje drugačnosti (homoseksualnosti) čutil »pobit in užaljen v dostojanstvu«, razglša svojo odtujenost za izhodišče »dejanja«, ki naj povzdigne »junaka šibkosti« v edino sprejemljivo merilo vrednotenja in opomenjanja sodobne stvarnosti. Od tod tudi naslov njegovega »romana«: *Brez strahopetcev*. To niso »pogumni« junaki, ki so v literaturi devetnajstega stoletja in tudi kasneje iskali odgovore na vsa ključna (»prekleta«) vprašanja človekovega bivanja in biti, pač pa junaki »šibke misli« (kot bi dejal G. Vattimo), čeprav tudi tu pred filozofijo prevladuje literatura. J. Haritonov na primer odkriva v dveh znamenitih romanih prejšnjega stoletja (A. I. Hercen: *Kdo je kriv?* in N. G. Černiševski: *Kaj storiti?*, verjetno tudi z namigom na Lenina) dva prototipa nesprejemljivega »močnega« mišljenja: »V teh knjigah sta dve glavni vprašanji: kdo je kriv? in kaj storiti? In nanje sta dva odgovora: nihče ni kriv in, najvažneje, prav nič ni treba storiti.« (*Solze na cvetovih*)

Posebno neprizanesljiv do »sovjetske« tradicije v ruski literaturi je J. Popov. Zanj ima socrealizem vse negativne značilnosti »politične« angažiranosti, hkrati pa tudi značilnosti, ki so last ruske literature nasploh. »Poslanstvo« pisatelja je sicer možno zamenjati z družbenim priznanjem »nagrajenca«, njegovo vlogo kot stičišče vsakršnih kulturno-politično-filozofskih vprašanj z vlogo tolmača ali nositelja »ljudskih pričakovanj« in upanj, vloga literature, ki bi »učila«, pa ostane nespremenjena. Dodatno poglavje je seveda podrejenost tovrstne literature zunajliterarnim zahtevam »jasne opredelitve«: uradni tolmači sveta in umetnosti sicer vabijo k opisu »dogodka iz resničnega življenja«, vsako svobodno izbiro predmeta in jezika opisa pa s tipično frazeologijo

socrealistine literarne kritike označujejo kot »modernizem, uvelost, dolgčas, nejasnost« in podobno (*Billy Bonce*). »Vzgojno« funkcijo literature socrealizma odkriva tudi J. Haritonov (namig na A. Gajdara in S. Maršaka), sam pa o njej parodično pravi: »O zakaj, zakaj ne morem poleteti v lepoto čudovitih besed. In brezskrbnih. In krotkih. In oblačnojavorovih in vdušozvenečih in svetloobrvnotemnorjavih in kodrastoveselosladkih sedemnajstihjesenskih in rdečezvezdnomornariških.« (*Solze na cvetovih*) Popolno profanacijo »dobronamenskosti« literature socrealizma je mogoče zaznati v kratkem *Pismu zmagovalca* Mihaila Žvaneckega, ki odkrito parodira celo serijo »humanističnih« poslanic »ideološkemu« nasprotniku, od L. Leonova z njegovimi *Pismi amerikkanskemu prijatelju* do J. Jevtušenka z njegovimi »pacifističnimi« verzi *Ali si Rusi vojne želijo?* Skrita polemika z verzi J. Jevtušenka *Na svetu ljudi nezanimivih ni* je prisotna tudi v prozi L. Petruševske, za katero je stereotipna fraza »vsi ljudje so zanimivi« nič več kot »obrambna formulacija« (*Naš krog*). Parodiji se ne izognejo niti »soft« oporečniki, kakršna naj bi bila A. Galič in V. Visocki. Do njiju je še posebno oster Vladimir Sorokin, ki se eksplicitno navezuje na Galičevo *Gusarsko pesem*, v kateri se »lovski polk« pojavlja kot metafora stalne grožnje sovjetskemu državljanu. Razlika je v tem, da V. Sorokin dobesedno »realizira« metaforo, ob tem pa ubeseduje pesmi Visockega kot »vabo« za tiste, ki si v privatnem krogu »dovoljujejo nekake izjave«, kot pravi J. Popov. Metaforično verbalna opozicija je jalova: »Nemški orostrelec me je ustrelil in ubil tistega, ki ni streljal! – je zapel Visocki in obmolnil.« Na eni strani orožje in oblast, na drugi pa zgolj »vici« na njun račun (*Začetek sezone*). Beseda pač (literarna ali ne), ki ničesar ne rešuje.

Stalno soočanje s starejšo in sodobnejšo literarno ter polliterarno tradicijo (J. Haritonov se na primer obregne tudi ob »režimsko pevko nežnih čustev« Allo Pugačovo) zahteva tako poetološko nastavo, ki bi dopuščala nevezano premikanje po poti svobodnih asociacij. Intertekstualnost in avtorska pripoved sta zato dve osnovni značilnosti nove ruske proze, ki tudi v tem, prej kot k postmodernizmu, teži k tipično literarnemu kritičnemu vzpostavljanju odnosa do lastne tradicije. »Poetološka« intertekstualnost se na primer kaže pri V. Pjecuhu, ko odkriva »laž« zunanjega gledišča: »... pišejo: 'pomislil je', v glavo mu je šinila misel'; kdo bi pa moral sploh biti, da bi lahko vedel, na kaj je kdo pomislil in katera misel mu je šinila v glavo.« (*Nova moskovska filozofija*) Tako V. Murzakov kot L. Petruševska zagovarjata načelo »ponotranjenega« sprejemanja sveta: »Česar ne razumem, tega sploh ni,« pravi junakinja L. Petruševska (*Naš krog*), junak V. Murzakova pa podvomi v možnost, da bi sploh karkoli obstajalo pred trenutkom, ko je izgubil spomin: »Mogoče pa tebe sploh nikoli ni bilo.« (*Pozdravljena, Tonja!*) Značilna poetološka poteza nadslojevanja avtorja in junaka se razkrinjuje do take mere, da na primer J. Haritonov svobodno razdvaja in enači sebe kot avtorja in sebe kot junaka: »Slišati je bilo, kako se odpi-

rajo vrata, in sem vstopil. Približal sem se k meni, objela sva se...« (*Solze na cvetovih*), včasih pa prehaja na pripoved v prvi osebi tudi takrat, ko se pojavijo navidezno »drugi« junaki (kot je že delal Aksjonov v romanu *Opeklina*). Tudi J. Popov oblikuje svojo pripoved ob stalnem parodičnem poudarjanju razlik med Popovom–avtorjem in Popovom–junakom, ob tem pa svobodno pripisuje zdaj junaku avtorjeve, zdaj avtorju junakove značilnosti.

Tako ponotranjeno gledišče močno zrelativizira vse vrednostne lestvice, vsako zahtevo po pisatelju kot glasniku Resnice in ne navsezadnje tudi vsak poskus, da bi literaturo spremenil v sredstvo političnega protesta. V nekem intervjuju L. Petruševska ugotavlja, da pozna zdaj sovjetska družba le dve »zvezdi«, Solženicina in Stalina, na človeka s svojo malo vsakdanjostjo, kjer se prepletajo up, trpljenje in razočaranja, pa je pozabila. »Politične« teme so zato skoraj obrobne, mimogrede komaj omenjene. Za prozo novega ruskega vala je značilno, da bi se rada izognila nevarnosti ponavljanja stare »vzgojne« funkcije literature, ki bi se kljub spremembi vrednostno-političnega predznaka vrnila k nezaželenim tirnicam poslanstva in odrešitve. Ljubezen in sočutje sta edini realni vrednosti, edini vrednostni gledišči, po katerih je mogoče opomenjati stvarnost. Za J. Haritonova, na primer, absolut nacionalizma ni nič boljši od absolutna internacionalizma (»Ohraniti nacijo. Ohraniti narod. Zakaj pa obvezno ohraniti?«), absolut krščanstva pa nič boljši od ateizma (»Krščansko čustvo zahteva, da do smrti živiš kot obtoženec in se ne veseliš.«) (*Solze na cvetovih*). Napačno bi bilo seveda misliti, da nova ruska proza ustvarja literaturo v splošnem odklonu od ruske tradicije. Iz bogate dediščine črpa pač tisto, kar ji najbolj ustreza. (»Kriv sem, ne oporekam. Vendar ne do take mere, da me ne bi spoznali,« pravi junak V. Murzakova v povesti *Pozdravljena, Tonja!*) Iz Puškina, ki je življenje povzdignil nad vsako njegovo literarno-idejno opomenjanje, J. Popov črpa sproščenost, ironijo in avtoironijo (»NEKAJ zori, kot v pijancu alkohol.« – *Billy Bonce*), V. Pjecuh pa pripovedni obrat, po katerem je »dogodek« življenjski tudi takrat, ko ne sledi »literarnemu« pričakovanju bralca (*Nova moskovska filozofija*). Še posebno je nova ruska proza pozorna do »pozabljenih« pisateljev, med katere se uvrščajo tudi sami njeni predstavniki: takó, na primer, J. Popov nekajkrat omenja J. Haritonova in »kaj pomeni, da ga ni več«, direktno pa se navezuje tudi na J. Olješo, ko svojega junaka (in samega sebe) opredeli kot »zavistneža« (*Billy Bonce*). Tematsko se Sergej Kaledin navezuje na sicer skromno tradicijo ruske antimilitaristične proze z demitizacijo vojaške etike, poguma in samožrtvovanja (začetek tovrstne tematike sega h koncu prejšnjega stoletja, ko V. Garšin napiše povest *Štiri dni*), tema homoseksualnosti pa ima svojega najvidnejšega predstavnika v M. Kuzminu (roman *Peruti*, 1906). Iz realne Kuzminove biografije J. Haritonov črpa tudi pripoved o ljubezenskem trikotniku med homoseksualcem, ljubimcem in njegovo materjo. Lahko bi omenili tudi Bul-

gakova, ki se pri V. Sorokinu (*Začetek sezone*) pojavlja z »volandsko« modrostjo: »Slučajnosti ni!«, vsem pa je nekako skupna tradicija V. Rozanova, »prekletega« pisatelja, ki je vsak pojav stvarnosti meril izključno skozi lastni »jaz« in je že na začetku stoletja postavil sebe, individuuma in umetnika, kot merilo slehernega opomenjanja sveta. Tu smo seveda že pri simbolizmu, pri »lirizaciji« besede v prozi in pri tisti najboljši romaneskni tradiciji svobodnih asociacij, ki jo predstavlja A. Beli. Kot kaže, se nova ruska proza vrača nazaj k svojim »predsovjetskim« koreninam, svoj odklonilni odnos do vsakršne Literature pa lahko utemeljuje že spet z izhodiščem v literaturi.