

VERIFICHE
PREVERJANJA
ПРОБЕРКИ

Verifiche = Preverjanja = Proverki / Ivan Verč. – [Trieste] : ZTT EST ; EUT-Edizioni dell'Università di Trieste, 2016. – 4 volumi ; 24 cm. – Frontespizio e testi in italiano, sloveno e russo

Autore:

Verč, Ivan

Soggetto:

Letterature slave

WebDewey:
891.8 (23. ed.)

COMPRENDE:

1: Analisi del testo = Analiza besedila = Analiz teksta. – 380 p. – ISBN 978871741970

2: La letteratura della differenza = Književnost razlike = Literatura različija . – 381 p. – ISBN 978871741987

3: Scritti di teoria della letteratura ; Scritti sull'etica = O literarni teoriji ; O etiki = O teoriji literatury ; Ob étike. – 402 p. – ISBN 978871741994

4: Cultura, insegnamento, teatro = Kultura, poučevanje, gledališče = Kul'tura, prepodavanje, teatr. – 411 p. – ISBN 978871741031

© Ivan Verč 2016

Založništvo tržaškega tiska
Editoriale stampa triestina
info@ztt-est.it
www.ztt-est.it

EUT Edizioni Università di Trieste
eut@units.it
www.eut.units.it
www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

Isbn 978-88-7174-198-7

Milici, Glebu in Juriju
A Milica, Gleb e Jurij

Ivan Verč

**VERIFICHE
PREVERJANJA
ПРОБЕРКИ**

II

LA LETTERATURA DELLA DIFFERENZA

KNJIŽEVNOST RAZLIKE

ЛИТЕРАТУРА РАЗЛИЧИЯ

Indice. Vsebina. Содержание

*IL REALISMO COME DIFFERENZA. REALIZEM KOT
RAZLIKA. РЕАЛИЗМ КАК РАЗЛИЧИЕ*

- 7 LIMITI E POSSIBILITÀ DELLA TRADIZIONE DANTESCA NELLO
SVILUPPO DEL ROMANZO RUSSO
- 32 *Usoda Dantejevih "Nebes" v razvojni poti ruskega romana*
- 55 O JEVGENIJU ONJEGINU A.S. PUŠKINA
- 65 *BEDNI LJUDJE F.M. DOSTOJEVSKEGA IN VPRAŠANJE REALIZMA*
- 81 OSSERVAZIONI SUL REALISMO
- 101 *Реализм как литература различия*
- 113 DOSTOEVSKIJ E IL TEATRO DELLE RAPPRESENTAZIONI
- 124 *Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj)*
- 133 I DUE ČECHOV DI VLADIMIR MAJAKOVSKIJ
- 145 UTOPIJA PREHOJENE POTI
- 167 *Il riscatto della memoria*
- 191 ROMAN MIT IN ROMAN O MITU
- 203 "NOVI VAL" IN TRADICIJA RUSKE LITERATURE
- 211 OSSERVAZIONI SULLA "BIOGRAFIA" NELLO SVILUPPO
STORICO-LETTERARIO RUSSO DEL NOVECENTO

*SGUARDI SUL FUTURO. POGLEDI NA BODOČNOST.
ВЗГЛЯДЫ НА БУДУЩЕЕ*

- 223 НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ БУДУЩЕГО В
ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ
ТРАДИЦИИ ГОРОДА И САДА

- 239 *Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti v delih F.M. Dostojevskega in vprašanja literarne evolucije podob "mesta" in "vrta"*
- 252 *Alcuni aspetti della rappresentazione del futuro nell'opera di F.M. Dostojevskij e dell'evoluzione letteraria della "città" e del "giardino"*
- 265 ЗАМЕТКИ ОБ УТОПИЧЕСКИХ СТРАНИЦАХ В. ХЛЕБНИКОВА
- 276 *Note sulle pagine utopiche di Chlebnikov*

SULLA TRANSIZIONE. O PREHODNEM OBDOBJU. O ПЕРЕХОДНОМ ПЕРИОДЕ

- 287 NA PRELOMU ABSOLUTNOSTI
- 295 *L'incrinarsi dell'assoluto*
- 303 APPUNTI SULLA RICEZIONE DELL'AVANGUARDIA RUSSA IN ITALIA
- 311 NEKAJ IZHODIŠČ ZA ANALIZO POETIKE RUSKO-SOVJETSKEGA ROMANA DVAJSETIH LET
- 321 *Alcuni punti di partenza per l'analisi della poetica del romanzo russo-sovietico degli anni Venti*
- 333 NEKAJ PRIPOMB K VPRAŠANJU RAZVOJA SLOVENSKE LITERARNOKRITIŠKE MISLI TRIDESETIH LET
- 341 *BIBLIOGRAFIA. VIRI IN LITERATURA. ЛИТЕРАТУРА*
- 355 *SCHEDE RIASSUNTIVE. POVZETKI. РЕЗЮМЕ*

IL REALISMO COME DIFFERENZA

REALIZEM KOT RAZLIKA

РЕАЛИЗМ КАК РАЗЛИЧИЕ

LIMITI E POSSIBILITÀ DELLA TRADIZIONE DANTESCA NELLO SVILUPPO DEL ROMANZO RUSSO*

Non credo che un discorso su Dante e il romanzo russo possa fare a meno di considerare anche una serie di questioni che mettano a punto, pur parzialmente e almeno per ciò che riguarda i due generi da noi presi in considerazione, quel tipo di problematica che si è soliti inquadrare nel concetto di "tradizione letteraria" (Tynjanov 1968: 59). Dante, un simile gigante della letteratura mondiale, non può ovviamente non aver lasciato traccia nell'opera di questo o quello scrittore, il problema però non consiste solo nell'individuazione diretta e immediata di un particolare dantesco in una concreta realizzazione artistica (ovvero nella *quantità* della presenza dantesca), ma anche nell'individuazione di quel retaggio culturale che, in primo luogo attraverso *l'evoluzione letteraria*, è entrato a far parte stabilmente, come elemento letterario del patrimonio artistico di tutta l'umanità (ovvero nella *qualità* della presenza dantesca).

Una riflessione generale sul problema può perciò svilupparsi seguendo quattro linee diverse, in cui possono essere condensati i limiti e le possibilità di un'analisi comparativa:

1) considerare i *due tipi di cultura* in cui i due termini di paragone si sono sviluppati;

2) definire le possibilità e i limiti dei *generi letterari* in virtù dei quali questi due tipi di cultura possono essere realizzati in un'opera d'arte (nel nostro caso in letteratura);

3) osservare i *due tipi di testo effettivamente realizzati* (la *Divina Commedia* e alcuni romanzi russi e russo-sovietici) con parti-

* *Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo (Gogol'. Dostoevskij. Belyj. Pil'njak. Bulgakov. Erofeev)*. Sassari: Università degli Studi. Facoltà di Magistero, 1983. Ristampa: "Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo." *Dantismo e cornice europea*. Firenze: Olschki 1989. 23-45.

colare attenzione a ciò che li distingue nell'ambito dello stesso genere;

4) definire la dipendenza del secondo termine di paragone dal primo, considerando nuovamente le possibilità e i limiti che un "genere compiuto" può esercitare su un "genere in formazione", ma che cerca già di superare se stesso.

1.

Quando parliamo di due tipi di cultura abbiamo in mente un concetto dell'esistenza umana ricondotto a un minimo comune denominatore in base al quale è possibile tracciare una linea di demarcazione abbastanza netta fra due modi di porsi nei confronti del mondo presente, passato e futuro. Sarà comunque necessario considerare il fatto che ogni passaggio da un tipo di cultura all'altro può verificarsi solo quando il tipo di cultura che sta per essere abbandonato ha sviluppato in sé, e da lungo tempo, tutte quelle caratteristiche che saranno poi patrimonio peculiare del nuovo tipo di cultura, ma che non hanno avuto la possibilità di emergere, proprio perché osteggiate e messe in subordine dalla cultura dominante. Per "evoluzione" intendiamo perciò innanzitutto una graduale rivalutazione gerarchica degli elementi compositivi un determinato sistema. Lo stesso discorso può essere fatto per ciò che concerne il concetto di evoluzione letteraria (*ibidem*).

Il concetto di cultura dell'uomo medioevale si caratterizza in virtù del particolare valore dato all'esistenza umana terrena, in cui ogni tipo di attività ed esperienza acquista un suo preciso significato soltanto in rapporto alla sua trascendenza. La terra diventa simbolo del disegno divino e in questo contesto l'esperienza umana individuale si pone entro i precisi limiti che l'assoluto divino ha posto all'uomo. L'uomo in terra costruisce il suo futuro ultraterreno, ovvero, è responsabile del proprio aldilà, e deve perciò tendere alla maggiore identità possibile fra il suo agire terreno e il disegno finale divino; tutto ciò nella ferma convinzione che tale identità potrà essere raggiunta nella sua totalità solo dopo la morte

dell'individuo. Il ruolo che l'uomo svolge in terra viene dunque valutato in rapporto alla presenza riconosciuta e accettata di un *assoluto immutabile ed eterno* mai messo in discussione. Mettere in discussione questa premessa significa rimanere fuori dal concetto di cultura del tempo. Del tutto particolari diventano di conseguenza i livelli temporali, entro i quali un simile concetto di cultura si realizza: nel passato l'uomo medioevale vede l'immutabilità del disegno divino, nel futuro l'indubbia conferma di questo disegno, mentre la quotidianità del presente non ha valore autonomo e il suo significato viene determinato soltanto alla luce del passato realizzato e del futuro che comunque si realizzerà. Il concetto di cultura dell'uomo rinascimentale e dell'umanesimo in genere e quindi anche dell'uomo moderno parte invece dal presupposto della realizzazione terrena delle aspirazioni dell'uomo. La terra perde la sua trascendenza e l'esperienza umana individuale e collettiva acquista validità in quanto tale e, ovviamente, piena autonomia. L'uomo con la sua creatività, ma anche con la sua possibilità di commettere errori, diventa pienamente responsabile della qualità della sua vita terrena e tende perciò verso una possibile identità immediata fra il suo agire terreno e lo scopo finale, di cambiamento del mondo, a cui questo agire è diretto, fermo restando comunque il fatto che tale identità può e deve essere raggiunta in vita e nel mondo concreto in cui egli opera. Il disegno finale, da immutabile ed eterno, diventa parte integrante dell'esistenza terrena e da essa inalienabile, derivando di conseguenza la propria dinamicità dal fatto stesso che è l'uomo con il suo presente a orientare il futuro di tutta l'umanità e quindi anche di se stesso. In questo tipo di concezione culturale il presente con la sua autonomia diventa il livello temporale essenziale che illumina (e non ne è invece illuminato) il passato e il futuro. Il passato, da verifica immutabile del disegno finale futuro, acquista valore conoscitivo a cui l'esperienza fa continuo riferimento nel suo operare contemporaneo. Ciò non significa certamente che un determinato modello d'esperienze non venga proposto come "verità assoluta", significa semplicemente che tale presunta verità perde la sua connotazione di immutabilità ed eternità nel momento stesso in cui si trova a stretto contatto con il pre-

sente multiforme e dinamico.

È chiaro che soltanto una visione schematica a posteriori ci permette di fissare in modo fermo e univoco (nei rispettivi parametri che li determinano) i due tipi di cultura su cui ci siamo soffermati. Altrettanto chiaro deve risultare perciò il fatto che nessuno dei due tipi di cultura può (o poteva) escludere a priori ogni contatto (o inquinamento) dovuto alla presenza in contemporanea di entrambi i poli della schematizzazione suddetta. Il tipo di cultura medioevale porta in effetti in se i germi che porteranno il pensiero umano al tipo di cultura rinascimentale, anzi, si può affermare che soltanto la cultura cristiana medioevale poteva generare dal suo interno la cultura rinascimentale. Un esempio: il concetto di "felicità terrena" era dato nella cultura medioevale come negazione della felicità assoluta, questa negazione acquistava però valore ambivalente (di rinascita) in tutta una serie di manifestazioni popolari (come per esempio il carnevale) che rifiutavano ogni semantizzazione dogmatica del concetto e dei termini (ufficiali e assoluti). Dall'incrinarsi, pur temporaneo e limitato, della staticità dell'assoluto, si sviluppa una nuova gerarchia di valori nel Rinascimento, in cui, tornando all'esempio proposto, il concetto di "felicità terrena", di cui è responsabile l'uomo nel suo operare contemporaneo, si sostituisce al concetto di "paradiso terrestre irrimediabilmente perduto".

2.

Un simile cambiamento di prospettiva non può non incidere profondamente anche sulla visione artistica della realtà, ovvero sulla "messa in parola" di quel particolare rapporto che si instaura fra l'artista, uomo del suo tempo, e la realtà circostante.

Fermo restando il fatto, di cui si diceva sopra, dell'inadeguatezza delle schematizzazioni che nel presente contemporaneo mai si presentano talmente nitide e distinte come possono apparire da una prospettiva distanziata, credo si possa partire dalla tesi avanzata da Michail Bachtin (Bachtin 1979: 445-482) in merito alla diversa collocazione storica di due generi, dal punto di vista dei

quali è possibile accostarsi ai due termini di paragone che stiamo trattando, l'epos e il romanzo.

L'epos, afferma Bachtin, è un genere compiuto, il romanzo un genere in formazione. La compiutezza e la finitezza dell'epos non va intesa solo da un punto di vista storico, ovvero esso non può essere considerato un genere compiuto solo perché già esaurito nelle sue possibilità espressive (alla stregua del latino, lingua morta) e quindi da tempo invecchiato e non più proponibile (se non come oggetto di studio, ma non come soggetto di una valutazione), il concetto di compiutezza va riferito innanzitutto alla natura stessa del genere che si pone nei confronti del mondo rappresentante e rappresentato in piena *assenza di cambio di prospettiva*, da un punto di vista "esterno" a livello valutativo, cronotopico e psicologico (Uspenskij 1970: 118 sgg.). Per l'epos esiste un unico mondo passato, presente e futuro, la cui validità assoluta non viene mai messa in discussione dall'autore e nemmeno dall'ascoltatore (o lettore) e dal personaggio. Il passato non è sentito come categoria temporale relativa, come tempo a cui si può guardare con diffidenza, ironia, distacco critico (rapporto caratteristico dell'uomo moderno), esso è dato come categoria "assio-logica-temporale" (Bachtin 1979: 460) assoluta, a cui l'uomo può riferirsi nell'unico modo concessogli dal concetto stesso di epos, ovvero in piena serietà, rispetto e senza il minimo dubbio nei confronti dell'unica "verità" ivi annunciata. L'epos conosce un'unica lingua, quella "immediatamente significante il proprio proposito" (*idem*, 93), gestita dall'autore, in cui vengono "tradotti" tutti i destini e le situazioni dei vari personaggi. Di conseguenza i linguaggi-ideologie delle varie concezioni del mondo sono estranei al mondo dell'epos. La conoscenza e l'accettazione totale del codice del mittente (linguistico e ideologico) è la condizione preliminare per l'accettazione anche del mondo complessivo dell'epos.

Per il romanzo invece è caratteristico il concetto opposto, ovvero la maggiore o minore incidenza delle lingue ideologiche altrui sulla lingua del mittente. Questa caratteristica è determinata dalla natura stessa del romanzo che si presenta come il *genere del presente contemporaneo* in cui il *continuo cambio di prospettiva* e

dato dalla "simultaneità" dei punti di vista, ovvero dalla "vicinanza e dal contatto" fra mondi ideologici diversi, in rapporto ai quali l'esperienza evolve in modo dinamico. È proprio dalla disgregazione, storicamente motivata, della "distanza epica assoluta" (*idem*, 455 sgg.) che nasce il romanzo, dalla disgregazione cioè di un assoluto immutabile, a cui l'epos doveva fare continuo riferimento e nel quale unicamente è ammissibile e concepibile il rapporto con il tempo storico naturale (passato, presente, futuro). Il "plurilinguismo" (*idem*, 67-230) del romanzo diventa allora la conseguenza logica della coscienza dell'esistenza di mondi diversi espressi in lingue diverse, mentre la "pluridiscorsività" (*ibidem*) si realizza nel rifiuto di codificare tali diversità in un'unica lingua ideologica, immutabile e valida una volta per tutte. L'intersecarsi, il sovrapporsi, in sostanza la "lotta" fra i diversi punti di vista e a tutti i livelli compositivi rendono il genere romanzesco indefinito, "in divenire", il cui nucleo è dato dalla possibilità della "reinterpretazione" della validità delle molte "verità" ivi espresse (*idem*, 473). Lo sviluppo del romanzo è in sostanza lo *sviluppo delle gerarchie linguistico-ideologiche interne al testo*. Queste gerarchie possono, di volta in volta e a seconda del periodo storico, tendere all'oggettivizzazione della lingua e del pensiero altrui (è il caso, per esempio, della "stilizzazione" linguistica e della "tipizzazione" del personaggio rappresentato), anche se il plurilinguismo e la pluridiscorsività non possono mai essere messi completamente da parte, oppure, al contrario, possono tendere alla rappresentazione soggettiva dei linguaggi ideologico valutativi altrui che non è possibile sottomettere a un unico assioma.

E, a questo punto, come ultima annotazione teorica, non si può fare a meno di sottolineare anche la differenza sostanziale che passa fra la parola poetica in senso stretto (parola lirica, parola della poesia, parola in versi, ecc.) e la parola prosastica (*idem*, 67-230).

Se la lingua della poesia dev'essere intesa come "pura e immediata espressione del suo proposito", la lingua della prosa si caratterizza proprio in virtù della sua "coscienza linguistica galileiana" (*idem*, 135), laddove la lingua della poesia è invece un "uni-

tario e unico mondo tolemaico" (*idem*, 94). La lingua della prosa può allontanarsi, in sostanza, dal concetto di un'unitaria lingua della verità in cui il mondo, inteso come oggetto d'osservazione, deve per forza essere rinchiuso. E non solo "tecniche" sono perciò le ipotesi formulate prima da Jakobson e riprese in seguito da Lotman (Lotman 1971: 101 sgg.), secondo cui caratteristica della poesia è la proiezione delle opposizioni sull'asse paradigmatico del testo, al contrario della prosa, in cui il testo viene costruito privilegiando la proiezione sull'asse sintagmatico. In altri termini, la poesia si forma dalla ricerca del simile nel dissimile, la prosa invece dall'accentuazione del dissimile.

3.

Fatte dunque queste premesse e individuati i caratteri peculiari di due categorie culturali, estetiche e formali diverse, ovvero cultura medioevale/epos/poesia da un lato e cultura rinascimentale/romanzo/prosa dall'altro, credo si possa procedere all'osservazione dei due termini di paragone concreti e realizzati che, come vedremo, sono tutt'altro che fermi e stabili nei parametri in cui, per necessità di sintesi, abbiamo cercato di inquadrarli.

Sapegno giustamente sottolinea come il poema dantesco rifletta

la crisi ormai avanzata dei suoi (*della civiltà del Medioevo, I.V.*) istituti, delle sue norme etiche, dei suoi schemi intellettuali, e si matura in un'epoca già per tanti aspetti avviata a rinnegare e a capovolgere quella ideologia. Proprio nel modo in cui Dante avverte dolorosamente e polemicamente la frattura fra il sistema ideale della scolastica e la realtà effettuale dei suoi tempi, senza per altro indursi a ripudiare l'ideologia, anzi attaccandosi a essa con fede tenace, come all'unico strumento ancora valido e insostituibile per intendere, giudicare e correggere quella realtà aberrante, è dato cogliere la precisa condizione storica del poema (Sapegno 1976: 70).

Trasferendo sul piano poetico questa precisa affermazione di Sapengo, si può notare come i due poli della visione artistica di Dante, un'ideologia affermata e indubbia, da un lato, e una realtà che questa ideologia non è più in grado di fissare, dall'altro, determinino anche l'incrinatura strutturale dell'epopea dantesca che vuole rimanere fedele al suo genere, ma che allo stesso tempo sente la fragilità e l'insufficienza di questa volontà e, anzi, fortemente affermata fedeltà. La *Divina Commedia* in sostanza non può liberarsi dal concetto medioevale (ed epico) della "verità affermata e data come assioma" e si trova perciò costretta a ricondurre i destini individuali in una prospettiva assoluta e immutabile. In questo contesto Dante conosce (e può conoscere) soltanto il valore univoco della propria parola poetica, in piena sintonia con la "centralizzazione ideologico-verbale del Medioevo" (Bachtin 1979: 222) che riflette immediatamente il proposito ideologico totalizzante dell'autore senza lasciare spazio alla parola altrui. Di conseguenza i concetti di "plurilinguismo" e di "pluridiscorsività" risultano estranei a chi si trova nell'impossibilità di liberarsi dal concetto di poesia "didattico e allegorico" con una sua ben precisa "funzione educativa ed esemplare" (Sapengo 1976: 71). In quest'ottica tutte le opposizioni rappresentate (caos/cosmo, quotidiano/eterno, terra/cielo, corruzione/libertà, basso/alto, oppure, per dirla direttamente con Dante, "selva oscura/diritta via") devono per forza essere ricondotte sull'asse paradigmatico del secondo termine oppositivo (quello positivo affermato dall'autore), l'unico cioè che è dato come soggetto di una valutazione. Dante in sostanza è ancora fortemente legato, dal punto di vista del genere, alla "distanza epica gerarchica" (Bachtin 1979: 469) che nella *Divina Commedia* si realizza in virtù della presenza assoluta dell' "essenza prima" (Dio) che non può mai essere messa in discussione né dall'autore, né dei personaggi, né dal lettore.¹

Dante però, proprio perché conscio della crisi che il tipo di cultura medioevale sta attraversando e, d'altra parte, rielaborando

1 Dice Dante nella sua epistola a Can Grande della Scala: "Omnis essentia, praeter primam, est causata." (cf. Alighieri 1965: 865).

la tradizione medioevale già consolidata del *viaggio ultramondano* (per esempio in Boezio), propone una visione della realtà "effettuale" che nega la validità di una concezione del mondo statica e immutabile, mettendo sullo stesso piano simultaneo, e quindi contraddittorio, passato, presente e futuro (attraverso la collocazione storica dei personaggi, ma anche attraverso le famose "profezie"). La distanza epica assoluta (in senso morale e poetico) si dissolve nella contemporanea presenza lungo la "verticale ultraterrena" di mondi diversi e contrapposti, sottoposti sì all'unico mondo valutante dell'autore, ma non da esso distanziati e conseguentemente valutati in loro assenza (in "assenza del soggetto storico", secondo la definizione di Bachtin; 1979: 305). Ecco allora che i fatti e i personaggi, collocati, come dice De Sanctis, "sul piedistallo dell'infinito", proiettano la *Commedia* in una nuova dimensione che va oltre le norme e le convenzioni di genere in cui essa, nonostante tutto, ancora si riconosce: da un lato l'infinito si identifica con il tempo non-assiologico della simultaneità, ovvero dell'eternità extratemporale, unico tempo in cui è possibile sintetizzare criticamente la percezione del mutamento di un'epoca, dall'altro invece la presenza in contemporanea del personaggio rappresentato restituisce allo stesso una dimensione umana e anche psicologica, sconosciuta all'epos. Nel genere epico la ricerca delle ragioni profonde dell'operato dell' "altro" (di chi cioè è fuori dall'unico mondo unitario in cui tutti si devono riconoscere) non esiste, mentre Dante, alla ricerca anche della dimensione umana dei personaggi, "riesce a conservare l'amore per il peccatore, pur odiando il peccato" (Scholes – Kellogg: 1970: 159).

Lo sviluppo del romanzo russo si caratterizza in virtù della maggiore o minore incidenza della "parola altrui" sulla parola dell'autore, ovvero sulla "parola propria". Qui noi prendiamo in considerazione quella linea di sviluppo del romanzo che più si avvicina, in termini generali, a ciò che Bachtin definisce "la seconda linea stilistica del romanzo europeo" (Bachtin 1979: 174 sgg.), ovvero quel tipo di romanzo, in cui l'accentuazione della parola altrui si risolve in un potenziamento della "dialogicità", dove più viva si fa la percezione della contraddittorietà di un'epoca o della fi-

ne di essa. All'interno di questa linea ci soffermeremo con più attenzione su quei romanzi che, direttamente o indirettamente, possono essere rapportati alla tradizione dantesca.

Questa linea inizia idealmente con Gogol', anche se non bisogna dimenticare l'*Eugenio Onegin* di Puškin, non a caso definito "romanzo in versi" dall'autore stesso, in cui la fine delle suggestioni romantiche si realizza anche grazie al rapporto ironico dell'autore nei confronti della parola "romantica" altrui. Gogol' inizia a sentire fortemente la parola altrui e a percepirne l'importanza; questa presenza però non riesce ad andare più in là dell'orientamento ironico-monosemico dello *skaz* sulla parola dell'autore. È con Dostoevskij che la parola altrui acquista piena autonomia, realizzandosi in primo luogo come espressione ideologica del pensiero altrui e impedendo in tal modo la fossilizzazione semantica della parola dell'autore e della parola dell'eroe in un unico mondo concettuale valido una volta per tutte. Il problema si complica notevolmente con Andrej Belyj: egli introduce il cosiddetto "autore modificato" (Skaza 1974: 19) che, inteso come protagonista e soggetto della propria creazione, si riconosce sia nella parola propria sia nella parola altrui e include in tal modo nel proprio mondo ideologico (nel proprio io superiore) anche la parola altrui pienamente valida. In Belyj infatti la parola altrui non è concepita come un dato che sta fuori dalla coscienza dell'autore, ma a cui nel contempo viene data piena e autonoma validità (come in Dostoevskij), bensì come parte integrante della propria coscienza disgregata, intesa come unica realtà di cui non si può dubitare. Deriva infatti da qui il suo credo artistico, secondo il quale l'unico modo di rapportarsi alla realtà è di osservarla come "panorama della propria coscienza". Pil'njak segue da vicino Belyj nella convinzione che il caos (la molteplice parola altrui) non è più tale nel momento in cui esso entra a far parte della coscienza dell'individuo (della parola propria), anche se, a differenza di Belyj, egli tende a potenziare la validità della propria parola (specialmente nei passi di chiara intonazione realistica). L'ambivalenza della propria parola deriva in Pil'njak, più che dall'accentuazione della parola altrui, da particolari legami compositivi fra l'una e l'altra parola, legami

che impediscono la fossilizzazione semantica della parola dell'autore (cf. Verč 1982: 71-77). Infine, anche Erofeev segue la grande tradizione di Belyj e riconosce piena validità soltanto alla percezione della realtà attraverso la propria coscienza disgregata, "mettendo in parola" questa realtà attraverso un "monologo interiore" in cui profanato e profanante, parodiato e parodiante si sovrappongono in un circolo vizioso senza uscita. Ma qui siamo già nel campo dell'assurdo, ovvero in quel particolare aspetto del *grottesco* (grottesco che, lo diciamo per inciso, caratterizza tutta la "linea stilistica" su cui ci siamo soffermati) che esclude la superiorità della propria parola, nel cui ambito potrebbe realizzarsi una via d'uscita (Skaza 1982).

Sarà bene precisare che la messa in parola di mondi ideologici diversi pienamente validi non pregiudica certamente la possibilità di affermare attraverso la propria parola un mondo ideologico privilegiato. Così, per esempio, in Tolstoj la parola altrui riflette pienamente il mondo altrui (l'esempio più semplice potrebbe essere l'uso del francese nel romanzo *Guerra e pace*), questa parola però è rapportata continuamente al valore assoluto della "propria" parola e viene di conseguenza giudicata dall'alto del proprio punto di vista monosemico e unicamente valido. Questa però non è che una delle possibilità che il "vivo contatto linguistico" offre all'autore. Altrove, ed è il caso dei romanzi da noi presi in considerazione, il peso di un'unica voce dominante è molto meno nitido.

4.

E in questo contesto di "lotta" per la supremazia della parola propria, lotta, si potrebbe dire, già persa in partenza per chi vive nella coscienza della contraddittorietà del mondo e per chi non può fare a meno, per la natura stessa del genere scelto (ma anche "imposto" dalla storia), di "sentire" la parola altrui, si inserisce il problema fondamentale della *forma cronotopica del romanzo*.

Il problema si ricollega direttamente alla "verticale ultrater-

rena" di Dante, anche se l'evoluzione di questo cronotopo, fondamentale per il romanzo, non può essere osservata dal punto di vista di un'influenza diretta che la *Divina Commedia* può aver esercitato sulla letteratura successiva, ma piuttosto come "memoria letteraria" che nel corso dei secoli ha subito varie trasformazioni. Si tratta in sostanza di considerare il poema dantesco nel "tempo grande", come dice Bachtin, in cui l'opera d'arte si libera dei suoi attributi secondari per lasciar trasparire la sostanza e l'universalità della messa in parola di una realtà che soltanto ai contemporanei può (e deve) apparire contingente. E non è un caso che proprio ciò che in Dante si presenta come "scarto" dalla norma, ovvero come parziale superamento dei canoni del genere epico, si ritrova poi nel genere romanzesco. "Il tentativo di svelare il mondo dall'angolo visuale della pura simultaneità e coesistenza" (Bachtin 1979: 305) condiziona e, anzi, impone la scelta di un cronotopo ristretto in cui si ha una concentrazione dello spazio e del tempo narrativi. È il caso dei grandi romanzi di Dostoevskij: tutti i fatti occupano un tempo ristrettissimo, di poche giornate, e tutti i personaggi vivono le proprie "crisi" a stretto contatto di gomito con gli altri (il famoso "conclave" nella definizione di Grossman e l'insistenza di Dostoevskij sull'aspetto "improvviso" dello scoppio delle contraddizioni). Il tempo non-assiologico è presente anche in Belyj che nel suo romanzo *Pietroburgo* libera il tempo dalle catene del "prima" e del "dopo", concentrando in un solo momento (cinque giorni) il "caos" del proprio e dell'altrui mondo nella propria coscienza. E in un taglio verticale è vista infine anche la realtà di Erofeev che, nelle due ore di viaggio da Mosca a Petuški, sintetizza l'universalità della propria posizione assurda in un mondo disumanizzato.

Fra il cronotopo dantesco e quello romanzesco esistono comunque anche delle profonde differenze funzionali: mettere il mondo "sullo sfondo dell'eternità", come dice Hegel, significa da un lato rifiutare la stabilità e l'immutabilità (o la continuità non dubitativa) di un processo storico (la coscienza della crisi di Dante), dall'altro però significa anche riportare il mondo al suo assoluto "eterno" (Dio), il che, come già abbiamo osservato, pone Dante in perfetta sintonia con il tipo di cultura medioevale in cui

egli è inserito. Negli autori citati invece, ma anche in molti altri, a cominciare da tutta una serie di romanzi russo-sovietici degli anni Venti e in particolare in Oleša (*Invidia*), Platonov (*Čevengur*) e Leonov (prima versione del *Ladro*), il secondo elemento tipologicamente determinante scompare e non viene nemmeno sostituito da un altro termine "assoluto", ma si risolve al massimo in un *utopico tentativo di indicare una possibile via d'uscita* (Verč 1982: 95-98).

Ed è su quest'ultimo problema, importantissimo per il romanzo, che s'inserisce l'altro aspetto della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo e russo-sovietico, ovvero il problema dei limiti e delle possibilità che si offrono al romanzo nella sua ricerca del "paradiso". La questione può essere posta su due piani reciproci: da un lato l'evoluzione del concetto di "poema" nel romanzo russo (Skaza 1981: 590-593), dall'altro invece i tentativi concreti di realizzare un romanzo, dividendolo, magari solo idealmente, nelle tre cantiche dantesche. Sarà bene a questo punto precisare che la nostra analisi si sviluppa lungo due linee parallele che abbiamo voluto trattare unitariamente; il concetto di "tradizione letteraria" infatti non implica necessariamente un rimando diretto ed esplicitamente affermato alla letteratura precedente, ma può anche svilupparsi nel contesto della "memoria letteraria" (come già abbiamo osservato in relazione alla "verticale ultraterrena" di Dante). Così, per esempio, fra gli autori presi in considerazione, riferimenti espliciti o perlomeno chiaramente allusivi al poema dantesco si trovano in Gogol', Dostoevskij ed Erofeev, mentre in Belyj, Pil'njak e Bulgakov il "problema Dante" va osservato più dal punto di vista di una tradizione "mediata" attraverso l'opera di Gogol' e Dostoevskij, piuttosto che dal punto di vista di una tradizione "diretta". Anche questo tipo di discorso va visto comunque entro i limiti di una schematizzazione forzosamente semplificata, perché, per esempio, non si può parlare di Pil'njak senza parlare di Belyj e non si può parlare di Erofeev senza parlare di Gogol' e Dostoevskij (ma Belyj si rifà anche alla tradizione di Gogol' e Dostoevskij, mentre Erofeev, a sua volta, sente l'influenza di Belyj). Si tratta in sostanza di una tradizione letteraria non lineare che non

è possibile ricondurre completamente a un'unica fonte (nel nostro caso a Dante).

La rivalutazione del termine "poema" è presente già in Puškin che solleva non poche perplessità fra i suoi contemporanei (Tynjanov 1968: 24), quando definisce in tal modo *Gli zingari*, in cui il personaggio principale, Aleko, è caratterizzato negativamente in contrasto con la tradizione canonica del termine che pretendeva una rappresentazione del personaggio, in cui fosse incarnata quella "soluzione" che l'autore considerava risolutiva per le sorti del proprio mondo contingente e, di conseguenza, di tutta l'umanità. È in questo contesto che si sviluppa anche l'opera di Gogol' e Dostoevskij che consideravano basilare per la propria attività artistica la coscienza del ruolo particolare, inteso fino ai limiti della missione, che lo scrittore doveva svolgere nel mondo contemporaneo. Gogol' aveva voluto dare alle sue *Anime morte* un significato generalizzante che, attraverso la rappresentazione di un microcosmo (la Russia dei proprietari terrieri) doveva assurgere a immagine universale dell'uomo, delle sue contraddizioni e delle possibilità di salvezza. Dostoevskij sviluppa ulteriormente il concetto di "poema" in direzione di una possibile sintesi fra "l'idea poetica", ovvero l'idea soggettiva, di cui è depositario l'autore con un proprio ideale affermato, e "l'idea artistica" tendente alla rappresentazione "interna" anche del punto di vista altrui. Se ne ha un primo accenno nel *Sosia*, ma l'apice viene raggiunto nei *Fratelli Karamazov*, in cui s'inserisce il "poema" del Grande Inquisitore attraverso l'esposizione soggettiva di Ivan, che assurge a rappresentazione universale dei destini di tutta l'umanità. In seguito, con la scomparsa dell'artista inteso come "genio" che dall'alto della sua posizione intellettuale dovrebbe scoprire l'essenza stessa della natura, il termine perde la sua funzione finalizzante e mantiene quasi esclusivamente la sua caratteristica di "universalità". Esso entra già in crisi con Pil'njak che, nel romanzo *L'anno nudo*, dedica un "poema" alla volontà di ricostruzione dei bolscevichi intesi come espressione genuina del popolo russo e della sua rinascita materiale e spirituale e arriva, infine, a Erofeev che, in assenza di ideali validi a cui poter fare riferimento, considera la propria assurda po-

sizione in un mondo disumanizzato come simbolo generalizzante dell'uomo, in cui l'unica realtà è data dalla coscienza della propria disperazione.

Arrivare al "paradiso" dunque, significa anche "proporre" un paradiso, e "proporre un paradiso" significa anche accentuare o, se vogliamo, assolutizzare la propria parola a scapito di quella altrui in una *ben definita gerarchia di valori*. Abbiamo visto, attraverso il cenno all'evoluzione del concetto di "poema", come la tendenza a offrire un punto d'appoggio sicuro fosse presente sia in Gogol' che in Dostoevskij, minore in Pil'njak e quasi nulla in Erofeev, anche se il mondo di quest'ultimo non è completamente svuotato di valori, come vedremo in seguito. E non è un caso che siano proprio gli autori che maggiormente risentono di questa linea della tradizione letteraria russa a proporre un tentativo di "paradiso" che, tipologicamente o direttamente, si ricollega alla tradizione dantesca, anche se il riferimento alle tre cantiche non in tutti è esplicito.

È noto come Gogol' avesse voluto fare delle *Anime morte* una trilogia in cui il protagonista Čičikov doveva passare dall'inferno del banale e del quotidiano del mondo dei proprietari terrieri al paradiso di una nuova umanità fondata sulla rivalutazione della spiritualità nazionale. È noto altresì come la trilogia non sia mai stata portata a termine e come le poche pagine della seconda parte (il resto fu bruciato da Gogol' stesso) mostrano un autore in gravi difficoltà che non riesce a dare credibilità artistica ai suoi presunti personaggi positivi. In sostanza si può dire che Gogol' riesce meravigliosamente a rappresentare il caos, mentre il cosmo gli si sgretola fra le mani. Le ragioni di questo fallimento sono già state da noi accennate in precedenza: il concetto stesso di "romanzo", a cui Gogol' aveva voluto aggiungere il concetto di "poema" e, implicitamente, le tre cantiche dantesche, subisce una forzatura che è estranea alla natura stessa del romanzo (perlomeno come lo intendeva Gogol'), la cui caratteristica è data, ripeto, dalla sua esistenza nel presente contemporaneo (che in Dante si sviluppa funzionalmente attraverso la verticale ultraterrena, ma non attraverso la rinuncia al futuro determinato dall' "essenza prima") con la consequenziale presenza di lingue-ideologie diverse (che in Dante non

esistono, perché esiste un'unica lingua poetica della verità assoluta). Dal contatto con queste lingue-ideologie diverse Gogol' avrebbe potuto liberarsi soltanto snaturando il concetto stesso di "romanzo". Del resto, Gogol' si fa accompagnare nell'inferno della campagna russa da Čičikov, furfante e imbroglione, ovvero dalla negazione stessa dell'ideale e Gogol', come autore, si trova continuamente sotto il peso della parola dell'eroe, pur nella *distanza ironica* (che non è però "distanza epica"). Quando fra il personaggio e l'autore si è instaurato un tipo di rapporto che prevede anche l'incidenza della parola dell'eroe sulla parola dell'autore, l'autore non è più in grado di ricondurre il suo personaggio al ruolo di puro oggetto della rappresentazione. Ed era ciò che Gogol' avrebbe dovuto fare, se avesse voluto portare Čičikov dall'inferno al paradiso, ovvero se avesse voluto affermare, in sintonia con il proprio mondo ideologico, l'assoluto della propria parola. Già Mandel'stam aveva notato che non a caso Dante si era preso come accompagnatore nel suo viaggio Virgilio, ovvero l'affermazione di un ideale classico e poetico, oltre che morale: senza Virgilio, dice Mandel'stam, il viaggio si sarebbe trasformato in una "grottesca buffonata" (Mandel'stam 1967: 136). È ciò che succede nel viaggio di Čičikov attraverso l'inferno. E, infine, non è un caso che *la soluzione* "ideale" proposta da Gogol' in opposizione alla quotidianità (soluzione che si può considerare equivalente dal punto di vista strutturale a quella proposta da Dante), ovvero il passo conclusivo della prima parte delle *Anime morte* (ma, a questo punto, di tutto il poema), in cui la Russia viene paragonata alla famosa "trojka", è data attraverso un punto di vista chiaramente "lirico", attraverso una parola cioè direttamente intenzionale del proprio proposito. Questa parola, come elemento compositivo, può ovviamente coesistere nella multiforme struttura del romanzo, non può però *assurgere a funzione dominante e condizionante* tutti gli altri elementi compositivi. L'errore, ma sarebbe più giusto dire la "tragedia" di Gogol' (Bachtin 1979: 469), consiste proprio nel voler credere in una verità data come assioma (da cui i concetti di "poema" e di "divisione in tre cantiche"), ma nel contempo essere incapace di staccarsi dalla sua visione artistica della realtà che era, oltre tutto, una vi-

sione in prosa e non in poesia: la parola "lirica" infatti non avrebbe retto l'impatto con la realtà "effettuale", unica realtà del resto, in cui il concetto di "missione" può avere un senso.

Un riferimento diretto al poema dantesco si trova in Dostoevskij nella sua prefazione alla traduzione russa (1862) del romanzo di Victor Hugo *Notre Dame de Paris*. In essa Dostoevskij esprime la speranza che "perlomeno verso la fine del secolo" si realizzi un'opera d'arte che

esprima le aspirazioni e le caratteristiche del proprio tempo tanto compiutamente ed eternamente quanto, per esempio, la *Divina Commedia* aveva espresso la propria epoca di credenze e ideali cattolici e medioevali" (Dostoevskij 1972-1990: XX: 29).

Questa speranza, legata al concetto della "riabilitazione dell'uomo perduto" che Dostoevskij ricava direttamente dall'opera di Hugo (il personaggio di Quasimodo), accompagna lo scrittore russo lungo tutta la sua produzione artistica, da *Delitto e castigo* all'*Idiota*, per giungere, infine, al suo progetto di romanzo, intitolato in un primo tempo *Ateismo* e successivamente *Vita di un grande peccatore*, in cui doveva svilupparsi il racconto di una rinascita spirituale. Il progetto, com'è noto, si scisse in varie parti autonome. Doveva essere un "poema", secondo la stessa definizione di Dostoevskij (*idem*, IX: 500), ma esso si realizzò soltanto nei tre capitoli dei *Fratelli Karamazov* imperniati sul monologo di Ivan Karamazov e in particolare nella *Leggenda del Grande Inquisitore*. Il "paradiso", ovvero l'affermazione dell'ideale, dovrebbe essere qui rappresentato dalla venuta di Cristo in terra e dovrebbe contrapporsi a chi afferma invece l'ineluttabilità del quotidiano, unica dimensione in cui l'uomo sarebbe capace di vivere e di sopravvivere. Quest'ultima, com'è noto, è la tesi sostenuta dal Grande Inquisitore (e implicitamente da Ivan). Nel romanzo il personaggio di Aleša è portatore, oltre che della propria parola, anche di quella "ideale" dell'autore, ma nel "poema" citato questa parola non riesce a raggiungere una validità assoluta proprio perché, a stretto contatto con l'effettiva realtà della condizione umana, essa si trova invischiata

nella logica della parola "altrui", ovvero in quella di Ivan. Se Ivan, da un lato, non riesce a staccarsi dalla logica dell'ideale, pur affermando con il Grande Inquisitore la logica del quotidiano, e prevede alla fine del "poema" il "bacio" di Cristo al Grande Inquisitore che, a sua volta, non mette in opera il suo piano di far giustiziare colui che dovrebbe riportare l'umanità alla sua dimensione propriamente umana e, secondo Dostoevskij, cristiana, Aleša non riesce a staccarsi dalla logica del quotidiano, pur affermando il contrario, quando, di fronte al racconto dell'uccisione di un bambino innocente, simbolo di tutta l'umanità sofferente, propone, nella logica di Ivan, la "fucilazione" dell'assassino. Due parole dunque, entrambe condizionate l'una dall'altra e che non riescono a sovrapporsi: la soluzione "ideale" a questo punto può essere vista soltanto come una delle possibili vie d'uscita. Anche in questo caso, com'era successo per Gogol', il "paradiso" rimane nel campo del possibile o, se vogliamo, nel campo di *un'utopia non realizzata*, anche se, ovviamente, esso è presente nella coscienza dell'autore tenacemente ancorato al concetto della trasformazione della realtà attraverso la parola, ovvero della "missione" dell'artista.

Il romanzo *Pietroburgo* di Andrej Belyj era inteso inizialmente come la seconda parte di una trilogia, iniziata con il *Colombo d'argento* e che doveva concludersi con il romanzo *Epopea*. Questa terza parte della trilogia, dal titolo significativo, non è mai stata scritta da Belyj. Qualcosa di simile, come abbiamo visto, era successo a Gogol'. Anche a Belyj il cosmo si sgretolò fra le mani e il cosmo doveva essere appunto l'ultima parte della trilogia, dove le due parti in conflitto (Oriente e Occidente) dovevano trovare il loro punto d'incontro e la pacificazione nella figura di Cristo Salvatore (luce d'Oriente), secondo le indicazioni di Solov'ev. Questo ovviamente non significa che nel romanzo *Pietroburgo* non esiste *l'illusione di una soluzione*, essa è presente in modo frammentario e appena accennato nell'immagine del "domino bianco", di "qualcuno triste e melanconico" (la figura di Cristo), nel tema della fuga dalla città (la fuga di Ableuchov in Egitto nell'epilogo del romanzo) e in quello del valore dell'antica Rus' (nel prologo con la contrapposizione fra Kiev, madre di tutte le città russe, e "Pietroburgo

– San Pietroburgo – Piter", punto matematico; cf. Skaza 1974: 46-47), L'insuccesso della "soluzione realista", secondo la definizione di Viktor Šklovskij (Šklovskij 1974: 258), dev'essere però visto all'interno della lotta che in Belyj si svolge fra la parola altrui, ovvero la marcia vittoriosa dell'Occidente meccanizzato e razionale (la città di Pietroburgo) e dell'Oriente distruttivo (il panmongolismo), e la parola propria (i temi-illusione suddetti); queste due parole però non sono distanziate (come in Gogol' attraverso l'ironia) o scisse in due valori autonomi (come in Dostoevskij), esse si trovano all'interno della coscienza disgregata dell'autore ed è questa coscienza a essere accettata come unica realtà valida. Non è che Belyj non abbia provato ad affermare la propria parola " lirica", portatrice di un'unitaria e unica verità, anzi, prova ne è la cosiddetta "prosa ritmica" derivante direttamente dalla "lingua della verità poetica" (essa nel contempo si pone anche come tentativo di superare il romanzo come genere), la vicinanza immediata con la realtà "effettuale" e con la sua stessa opera non poteva risolversi però che nell'ambivalenza semantica della propria parola affermata, in cui, più che l'ideale, predomina la paura della catastrofe, la fine della cultura, la visione escatologica della realtà.

Il tentativo di imporre una soluzione all'interno del romanzo *L'anno nudo* di Boris Pil'njak (cf. Verč 1982: 81-86) è riscontrabile attraverso la particolare intonazione realistica dei tre mondi raccontati "in positivo": quello della "civiltà dello spirito", quello "reale futuro" (fra cui il "poema" dedicato alla rinascita dell'officina di Taeževo) e quello del "mondo naturale dell'amore". Affermare però che essi rappresentano, attraverso l'accentuazione della propria parola, "l'ideale" sostenuto da Pil'njak, significa non tenere nel debito conto la particolare struttura narrativa in cui questi tre mondi sono inseriti, struttura che esclude ogni possibilità di assolutizzare questa o quella posizione sul mondo rappresentata nel romanzo. Il diapason entro cui si muove la parola dell'autore nel romanzo, ovvero da un lato la parola oggettivizzante realistica e, dall'altro, la parola " lirica" (espressionista), che si risolve, come in Belyj, nel tentativo di realizzare una "prosa ritmica", si scontra continuamente con la realtà del mondo rappresentante e rappresentato.

In questo contesto la parola propria e la parola altrui entrano entrambe nella coscienza dell'autore che non riesce (o non vuole) scindere i due poli oppositivi della sua visione del mondo linguisticamente espressa e realizzata. Da qui deriva tutta una serie di immagini ambivalenti, valide esclusivamente nella loro duplicità: distruzione-creazione, vita-morte, flessibilità-rigidità, rinuncia-conquista, massa-individuo. Quando però l'inferno (in Pil'njak il caos, la distruzione, la morte) è dato come condizione del paradiso (la creazione, la vita), quando cioè i due poli oppositivi sono dati come "soggetti" autonomamente validi che reciprocamente si determinano (mentre in Dante è il paradiso che determina la struttura dell'inferno, ma non il contrario), ecco che la "soluzione" può risolversi al massimo *nell'illusione di una soluzione* e non certo in una *soluzione pseudoconcreta ed effettivamente realizzata* all'interno del mondo raccontato. Così come in Belyj, la visione escatologica della realtà e la messa in parola di questa visione sono date non da un punto fermo, ideale, di giustizia, mistico, ma nella simultaneità della realtà effettuale in cui l'assoluto si disgrega (anche se non scompare completamente) nella coscienza stessa di chi vorrebbe proporsi come portatore di questo assoluto.

La presenza nel romanzo *Mosca sulla vodka* di Erofeev (titolo originale: *Moskva – Petuški*) di tutti e tre i momenti su cui ci siamo soffermati (la verticale ultraterrena, il concetto di "poema", le tre cantiche) dimostra abbastanza chiaramente la stretta connessione dell'opera con la tradizione letteraria russa, in cui questi tre momenti danteschi si sono sviluppati seguendo strade e prospettive diverse (cf. Skaza 1981) ed esclude a priori il tentativo umiliante di chi vorrebbe vedere nel romanzo null'altro che un *pamphlet* politico e propagandistico. Ci troviamo qui di fronte alla crisi del mondo contemporaneo e del ruolo che l'uomo può svolgere in esso, crisi che esclude ogni possibilità di soluzione nell'ambito degli ideali esistenti, interni ed esterni all'uomo. Come in Belyj la parola propria e la parola altrui si fondono in un'unica coscienza disgregata messa in parola attraverso un "monologo interiore" in cui banale e ideale si sovrappongono: la parola dell'ideale viene profanata e abbassata dalla parola banale e propria dell'autore (pa-

rola di un "alcolizzato") che mette così sullo stesso piano l'ideale politico, filosofico, ideologico, letterario e il quotidiano, in cui l'ideale si è ormai trasformato. Per l'autore protagonista del proprio romanzo raggiungere il paradiso significa arrivare a Petuški (Erofeev 1981: 37-38, 62), alla fine del viaggio, là dove lo sta aspettando la donna amata. Questo possibile riferimento assoluto viene però immediatamente abbassato e banalizzato dall'immagine ambivalente dell'amante come "la più amata fra tutte le puttane" (*idem*, 38). È un mondo in cui scompare in sostanza anche *la speranza dell'illusione di una soluzione*, presente, come abbiamo visto, in tutta la tradizione letteraria a cui Erofeev fa riferimento. E invece che a Petuški, il protagonista si ritrova sotto le mura del Cremlino, dove viene ammazzato da quattro (s)conosciuti. mentre "gli angeli ridevano" e "Dio taceva" (*idem*, 159). E in queste due immagini apparentemente contrastanti, il Cremlino, simbolo di un potere demagogico e arrogante, e il Dio silenzioso, simbolo del neocristianesimo russo, sta tutta la disperazione di chi, vittima di un mondo assurdo, ha visto disintegrarsi nel nulla ogni possibile punto di riferimento.

Eppure in Erofeev c'è un'indicazione importante. Il fatto stesso che l'autore abbia denominato il suo romanzo con il termine "poema" (*idem*, 33) significa che si è posto il problema di un rapporto critico con la tradizione non solo per ciò che riguarda "l'universalità" della rappresentazione (da un microcosmo a tutto il mondo), ma anche per ciò che riguarda il concetto di "missione" dell'artista, concetto che, come abbiamo visto, è strettamente legato al concetto di "poema" nella tradizione gogoliana e dostoevskiana. Ed è questa forse la novità più rilevante del romanzo di Erofeev: nella parodia che colpisce tutta la cultura umanistica tradizionale, ma in primo luogo la tradizione letteraria, in cui l'affermazione della propria parola coincide con l'affermazione dell'ideale, è implicita la domanda se sia possibile affermare un possibile ideale (sempre che se ne trovi uno) seguendo la tradizione letteraria stessa (cf. *Skaza* 1981: 593-595). Lo sviluppo del romanzo tocca qui il suo momento di crisi più profondo: in Erofeev è presente la coscienza dei limiti del romanzo che, per sua stessa natura, è in-

capace, tanto più oggi, nel caos del mondo moderno in cui anche la letteratura con la sua "missione" è stata svalutata a livello della quotidianità, di rappresentare credibilmente le aspirazioni di giustizia e di umanità che, pur nei limiti di cui si è detto, è il dato costante della letteratura dell'Ottocento e, in parte, del Novecento. Per poter affermare la propria parola ideale in un mondo che ormai riesce a fagocitare e a semantizzare arbitrariamente e a proprio esclusivo vantaggio ogni autentica aspirazione umana, banalizzandola e quindi disumanizzandola, e per ridare dignità alla letteratura e alla funzione dello scrittore come portatore di un proprio ideale affermato, bisogna anche *superare la tradizione del romanzo*. Erofeev naturalmente non supera il romanzo (ma non c'è riuscito nemmeno Belyj e Kafka e Joyce), solleva però il dubbio fondato che il caos del mondo contemporaneo, che è diventato qualcosa di molto più complicato della semplice coscienza del "plurilinguismo" e della "pluridiscorsività", possa essere rappresentato da un genere che, dopo secoli di evoluzione, sta mostrando, più che le sue possibilità, i suoi limiti.

Eppure in questa ricerca del "paradiso" irraggiungibile, ricerca legata anche ai limiti e alle possibilità del romanzo come genere, si inseriscono due eccezioni: una altissima, l'altra perlomeno dubbia dal punto di vista della credibilità artistica.

Il problema centrale del *Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov consiste nell'accentuazione della particolare posizione dell'artista che, portatore di valori eterni e affermati aldilà della contingenza storica, si trova in perenne conflitto con la quotidianità e la banalità di un mondo cronotopicamente e ideologicamente ristretto. Il conflitto però non è senza *soluzione* e il Maestro e Margherita raggiungono la "pace eterna". Per arrivare però al "paradiso" Bulgakov ha dovuto compositivamente scindere in due il mondo dell'ideale e quello del banale (cosa che né Gogol', né Dostoevskij, né Belyj riescono a fare), legandoli nel contempo attraverso la figura del Maestro. Il primo mondo è rappresentato dal racconto del Maestro in merito alla storia di Ponzio Pilato e di Cristo (Jesuah), il secondo dalla venuta del diavolo Woland nella Mosca burocratica degli anni Trenta, in cui però vive e opera l'au-

tore del racconto suddetto. Il conflitto fra Pilato e Cristo può essere riassunto nella diversa interpretazione del male: per Pilato esso è una forza autonoma in cui domina l'inganno, la menzogna, e il rapporto del procuratore romano nei confronti dell'uomo è caratterizzato dalla sfiducia e dalla paura; per Cristo invece, che parte dal concetto opposto di fiducia nell'uomo, il male è soltanto la "misura della nostra debolezza" (Skaza 1981a: 152), ovvero l'incompletezza della dimensione umana nel quotidiano. La parola del Maestro si presenta come parola assoluta della verità, ma essa non è legata a una dimensione che sta fuori dalla realtà del quotidiano (come appunto in Dante, che propone un'altra "qualità" della vita), bensì al quotidiano stesso. Questa componente qualitativamente positiva dell'uomo è affermata da Cristo, ma realizzata in sostanza da Woland. La possibilità di affermare il paradiso parte in Bulgakov dal quotidiano stesso che soltanto in parte è la negazione totale della dimensione umana "ideale", ovvero è soltanto quella parte che l'uomo costruisce per mancanza di coraggio, per pigrizia, per comodità. Ed è per questa ragione che l'uomo nel "quotidiano" si autoesclude dall' "ideale". Il Maestro invece, e con lui Margherita, raggiungono la libertà, che è in primo luogo libertà intellettuale e morale all'interno di se stessi. Per Bulgakov è la libertà più importante, l'unica su cui l'uomo può e deve costruire il proprio futuro.

Bulgakov in sostanza riesce ad affermare la validità della propria parola e a districarsi dal caos del mondo contemporaneo, senza per questo rinunciare alla realtà effettuale del momento contemporaneo e senza trasportare la propria parola, portatrice di valori assoluti ed eterni, in un mondo solo parzialmente reale e non comprensivo della totalità dei problemi, oppure, nel migliore dei casi, in un mondo lontano dalle effettive contraddizioni dell'epoca (quello che in sostanza Dostoevskij rimproverava a Tolstoj).

E siamo così giunti alla seconda eccezione di questa "ricerca del paradiso" nel romanzo russo. È un'eccezione che si basa non su una tradizione dantesca esplicita, ma tipologica. Nella normativa codificata del romanzo del realismo socialista sovietico ci troviamo in effetti di fronte a due componenti che svuotano il romanzo della sua stessa essenza: 1) il rapportarsi a un assioma assoluto e

mai messo in dubbio; 2) la pretesa di rappresentare la realtà effettuale di un'epoca attraverso la rappresentazione di un mondo parziale dato invece come totalità. Si tratta in sostanza di un doppio equivoco: da un lato, un equivoco *letterario* che non tiene conto della naturale evoluzione del romanzo e si rifà invece a norme e concetti che sono più vicini all'epos che al romanzo stesso, escludendosi così dallo sviluppo parallelo del romanzo europeo che pure si era forgiato anche sulla grandissima tradizione del romanzo russo dell'Ottocento; dall'altro invece, ci troviamo di fronte a un *equivoco storico* che rifiuta la realtà effettuale e "impone" una realtà fittizia. I due equivoci sono strettamente legati perché dall'assolutizzazione di una falsa realtà non può nascere che l'assolutizzazione di un falso romanzo.

E sta qui, se vogliamo, il *paradosso della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo*. Dove nel romanzo russo-sovietico sono presenti alcuni essenziali elementi letterari danteschi tipologicamente definiti (lingua unitaria della verità, presente in funzione del futuro, verità data come assioma), ci troviamo di fronte a molta retorica e, spesso, all'umiliazione della dimensione umana. Dove invece Dante non riesce a essere realizzato nei suoi aspetti più propriamente letterari, ma è presente con la sua aspirazione al raggiungimento dell'ideale e con la sua profondissima umanità, ci troviamo di fronte a opere di valore assoluto. Quanto più gli autori su cui ci siamo soffermati vagheggiano il "paradiso", legandosi direttamente e indirettamente alle tre cantiche dantesche, quanto più in essi è presente, come in Dante, la coscienza della propria "missione-storica" nei confronti di un mondo che ha lentamente perso i suoi connotati di umanità (che sono invece la vera "novità" del poema dantesco), tanto più essi si trovano invischiati in una realtà letteraria che, proprio perché "specchio fedele" (ma non nel senso realistico del termine) della realtà effettuale, non riesce a liberarsi della propria "letterarietà", ovvero dall'essere prima di tutto la rappresentazione artistica di un rapporto con il mondo, in cui le varie "verità" possono anche perdere la loro dimensione assoluta. Certo, nulla impedisce al romanziere, come soggetto storico, ma anche come artista, di affermare la va-

lità di una propria "verità", ma sarebbe ingiusto e anche coercitivo chiedere al romanziere di rinunciare all'essenza stessa del genere scelto che nasce e si sviluppa proprio in virtù della propria coscienza non-assiologica a contatto con un mondo multiforme in trasformazione.

Scegliere un punto di riferimento preciso, un ideale valido che dia delle risposte valide, è una condizione di cui tutti sentiamo un'impellente necessità, e Dante sta lì a dimostrarcelo, in letteratura però lo sviluppo del romanzo (perlomeno di quello europeo) ha talmente evidenziato l'improponibilità di un mondo artificiosamente preconstituito (anche in senso positivo, s'intende) che, forse, sarà il caso di chiederci, se non siamo di nuovo, per l'ennesima volta, di fronte alla "morte del romanzo". All'epos però non si torna e un nuovo genere, che sostituisca il romanzo, è ancora tutto da inventare.

USODA DANTEJEVIH "NEBES" V RAZVOJNI POTI RUSKEGA ROMANA*

Vprašanja o Danteju in o njegovem morebitnem vplivu na ruski roman verjetno ni mogoče razvozlati brez upoštevanja nekaterih problemov, ki naj bi vsaj delno (glede na obe literarni vrsti, ki sodita v to komparacijo) uokvirjali to vprašanje v splošno problematiko, ki jo navadno določa pojem "literarne tradicije" (Tynjanov 1929).¹ Prav gotovo ne bi bilo posebno težko izslediti vrsto literarnih reminiscenc iz Dantejevega opusa pri tem ali onem pisatelju, vendar pa tu ne gre za vprašanje o prisotnosti takojšnje in neposredne Dantejeve posebnosti v konkretni umetniški realizaciji (oziroma o *kvantiteti* te prisotnosti), pač pa za vprašanje o kulturni dediščini, ki jo je Dante zapustil in ki je predvsem ob upoštevanju literarne evolucije postala trajna last umetnosti in človeka nasploh (oziroma o *kvaliteti* te dediščine). Tudi zato bomo naslov tretjega speva *Božanske komedije (Nebesa)* uporabljali predvsem v tipološkem smislu: "nebesa" nam pomenijo namreč cilj, ideal, izhod in rešitev zastavljenega vprašanja (ali vprašanj) v literarnem delu. V srednjeveški zgodovinski danosti so za Danteja "nebesa" le krščanska Nebesa, v tipološki obravnavi pa so "Nebesa" le dominanten literarni element, ki presega svojo zgodovinsko-ideološko (ali religiozno) opredelitev.

Moje razmišljanje upošteva zato štiri osnovne smernice, v katere ni mogoče zajeti le postavljeno vprašanje, pač pa tudi meje in možnosti komparativne analize nasploh:

1. izhodišče bo prisotnost *dveh različnih tipov kulture*, v katerih sta se razvijala oba subjekta, ki ju mislim primerjati;

2. določiti je treba meje in možnosti *literarnih vrst*, ki sta kot zgodovinska osebka tudi edini sposobni, da ta dva različna tipa kulture umetniško (v našem primeru literarno) udejanjata;

3. analizo bom omejil na *dva dejansko obstoječa tekstovna tipa* (na *Božansko komedijo* in na nekaj ruskih in rusko-sovjetskih romanov), ob tem pa bom posvečal posebno pozornost temu, kako se znotraj iste literarne vrste ta dva teksta diferencirata in odkrivata možnosti novih raz-

* "Usoda Dantejevih *Nebes* v razvojni poti ruskega romana." *Primerjalna književnost* 2 (1984): 24-38.

1 Prim. predvsem članka *Literaturnvj fakt* in *O literaturnoj evoljucii*.

vojnih poti;

4. skušal bom določiti odvisnost drugega primerjanega subjekta od prvega s ponovnim preverjanjem meja in možnosti dejanskega vpliva, ki ga že "izoblikovana literarna vrsta" lahko ima na "vrsto, ki se še razvija in še ni utrjena", čeprav je njen razvoj že zdavnaj v fazi poskusov premoščanja same sebe.

1. Tip kulture sprejemam predvsem kot skupek zgodovinsko določenih značilnosti človekovega bivanja, ki pa jih je vendarle mogoče zreducirati na najmanjši skupni imenovalec. Ta skupni imenovalec odkrivam v posebnem in različnem soočanju s svetom preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, ker je ravno to tisto, kar začrtuje dovolj jasno ločnico med obema kulturnima tipoma. Ob tem bomo morali poudarjati dejstvo, da je vsak prehod od enega tipa kulture k drugemu mogoč le tedaj, ko je tip kulture, ki se mu zavestno odpovedujemo, že zdavnaj razvil vse tiste značilnosti, ki bodo določale novo kulturno tipologijo obdobja. Tem značilnostim ni bilo dano, da bi se svobodno in celostno razvile v starem tipu kulture, in to prav zato, ker jih je dominantna kultura zavračala in omejevala ali pa jih je v najboljšem primeru sprejemala kot kulturno nižje in zato neodločujoče vrste. Potemtakem je evolucija tudi tu vezana na postopno hierarhično prevrednotenje kompozicijskih elementov določenega sistema. Literarna evolucija se prav tako ravna po tem principu (*prav tam*).

Za tip kulture srednjeveškega človeka je značilno, da na poseben način vrednoti človekovo zemeljsko bivanje, saj le transcendentnost lahko opomenja delo in izkušnje v njem. Zemlja je simbol božjega načrta in božjega absoluta, ki vnaprej začrtuje meje, v katerih se lahko giblje samostojna človekova izkušnja. Človek si na zemlji gradi svojo nadzemsko prihodnost in je odgovoren za svoje posmrtno življenje. Zato mora težiti k čim bližji identiteti med lastnim zemeljskim bivanjem in končnim božjim načrtom, v prepričanju seveda, da je to identiteto mogoče v celoti doseči le po fizični smrti individuuma. Vrednotenje človekove zemeljske vloge je torej podvrženo potrjeni in zavestno sprejeti prisotnosti večnega, nespremenljivega in nedvomnega absoluta. Dvom, ki bi se v tem miselnem območju kakorkoli porajal, avtomatično izloča svojega nosilca iz pojmovanja kulture tistega časa. Čisto posebne so tudi časovne ravni, v mejah katerih se ta tip kulture udejanja: preteklost je za srednjeveškega kulturnega človeka dokaz nespremenljivosti božjega načrta, prihodnost njegova nedvoumna realizacija, vsakdanost sedanjosti pa nima samo-

stojne vrednosti, saj jo določata le udejanjena preteklost in prihodnost, ki se bo vsekakor udejanjila.

Za tip kulture renesančnega človeka in za humanizem nasploh (torej tudi za sodobnega človeka) pa je značilno hrepenenje po zemeljski realizaciji človekovih stremeljenj. Zemlja izgubi svojo transcendentnost, človekova individualna in kolektivna izkušnja pa se ozavesti. S svojo ustvarjalnostjo (v prejšnjem tipu kulture je lahko bil "ustvarjalen" samo Bog), pa tudi s svojimi napakami (kar je seveda človeška, ne pa božja lastnost) je človek ponovno odgovoren za kvaliteto svojega zemeljskega bivanja in teži zato k čim večji in po možnosti takojšnji identiteti med samostojno organiziranim življenjem in končnim ciljem – spremembo tega sveta –, h kateremu se zdaj usmerja njegovo bivanje. Ob tem pa se poraja prepričanje, da je to identiteto mogoče (in nujno) doseči v zgodovinski konkretnosti sveta, v katerem tudi sam živi in deluje. Nekoč večni in nespremenljivi končni načrt postane zdaj neodtujljiv sestavni del človekovega bivanja (in bistva), pri tem pa pridobi kvaliteto prej neznanе dinamičnosti, saj mora človek, zato da sploh lahko postavlja hipoteze o morebitni prihodnosti, izhajati iz raznolike sedanjosti. Sedanjest s svojo avtonomijo postane v tem novem tipu kulture bistvena časovna raven, ki osmišlja preteklost in določa prihodnost (prej: ravno obratno). Kritično spoznavna vrednost postane torej nova kvaliteta prej absolutne kategorije časa. To seveda ne pomeni, da ne bi bilo mogoče vsiljevati določenega modela izkušenj kot "absolutno resnico", res pa je, da taka domnevna resnica izgublja svojo vsiljeno denotacijo večnosti in nespremenljivosti v trenutku, ko se mora nujno soočiti z dinamično in raznoliko sedanjestjo.

Jasno je, da samo aposteriorno in nekoliko shematično poenostavljanje omogoča določanje trdnih in enoznačnih parametrov obeh tipov kulture, o katerih smo govorili. Prav tako je jasno, da nobeden od obeh tipov kulture ni mogel živeti popolnoma samostojno življenje z umetnim odklanjanjem vsakega medsebojnega stika (ali okužbe), saj sta bila oba pola naše poenostavljene sheme večkrat istočasno prisotna v zgodovinski danosti. Tip srednjeveške kulture nedvomno nosi v sebi klice, ki omogočajo človekovemu intelektu pot do renesančnega tipa kulture. Morda bi lahko celo trdili, da je bil preobrat v renesančni tip kulture mogoč le z izhodiščem v krščanskem srednjeveškem tipu kulture. Za srednjeveško kulturo je na primer pojem o "zemeljski sreči" pomenil istočasno negacijo posmrtnе "absolutne sreče", v mnogih srednjeveških ljudskih praznikih (na primer v pustnem času) pa je lahko ta negacija dobivala konotacije ambivalentnosti (skrivala je namreč v sebi vrednoto prerojenja), ker

je bilo v strogo omejenem časovnem odseku mogoče (in tudi uradno dovoljeno) odklanjati vsakršno dogmatsko opomenjanje konceptov in terminov (uradnih in zato absolutnih). V statičnost absolutnega se je na ta način vrnil denormirani razdiralni kulturni element, ki je dosegel višek v novi renesančni hierarhiji vrednot: renesančna zamisel o "zemeljski sreči", za katero človek odgovarja s svojo sedanjostjo, nadomešča in zamenjuje srednjeveško dogmo o "izgubljenem zemeljskem rajju".

2. Tako korenit preobrat v bivanjski perspektivi človeka nujno vpliva tudi na umetniški pogled na svet oziroma na ubeseditev tistega posebnega odnosa, ki se vzpostavlja med časovno in prostorsko določenim umetnikom in stvarnostjo, ki ga obdaja.

Ker so bistvene komponente tekoče sedanjosti vse prej kot izklesane in določene, je seveda vsako shematiziranje tvegano ali celo nevarno (zato je pač lažje strniti predstavo o preteklosti). Kljub temu mislim, da si je kot izhodišče za literarno analizo predlaganih tem mogoče izbrati tezo Mihaila Bahtina (prim. Bahtin 1982: 7-39) o različni zgodovinski usodi dveh literarnih vrst: epa in romana.

Kompaktnost in nespremenljivost epske literarne vrste se ne kaže le v izoblikovanosti in dokončanosti njenih zgodovinskih značilnosti, pač pa predvsem (če nadaljujemo Bahtinovo misel) v *odsotnosti menjave gledišča* oziroma v doslednem uvajanju t.i. zunanjega gledišča na valutacijski, kronotopski in psihološki ravni (prim. Uspenskij 1970: 118 nasl.). Absolutno gledišče pa ne deluje samo kot kompozicijsko literarni element, pač pa tudi kot znak zunajliterarnega avtorjevega odnosa do stvarnosti. Ubeseditev tega odnosa je zato mogoča le v takem (epskem) jeziku, ki bo skozi lastno svetovnonazorsko prizmo objektiviziral vse usode in situacije posameznih junakov. Zaprtost epskega sveta pa ne izhaja samo iz korelacije med absolutnostjo avtorjevega gledišča in absolutnostjo jezika, v katerem je to gledišče ubesedeno, pač pa tudi iz posebne in tej absolutnosti ustrezne vloge, ki jo pri sprejemanju teksta odigra adresat: apriorno poznanje in sprejemanje adresantovega kodeksa (jezikovnega in ideološkega) je predpogoj za sprejemanje literarno ubesedenega epskega sveta tudi na ravni njegovih zunajliterarnih vrednostnih kategorij (naroda, zgodovine, bogov, kažipota bodočim rodovom). S tipološkega vidika sta torej epski poziciji adresanta in adresata podobni položaju normirane zavesti človeka, vkljenjenega v tip srednjeveške kulture.

Roman kot *literarna vrsta sočasne sedanjosti*, ki se je rodila iz zgodovinsko motiviranega razkroja "popolnega epskega odmika" (Bahtin

1982: 17 nasl.), se odlikuje predvsem zaradi "bližine in stika" med različnimi ideološkimi svetovi. Na ubeseditveni ravni je ta preobrat mogoče zaznati v nenehnem spreminjanju jezikovne perspektive. "Raznojezičnost" (*prav tam*, 41-179) v romanu je posledica zavesti o sočasnem obstajanju več svetov, ki se izražajo v različnih jezikih, "govorna raznoličnost" (*prav tam*) pa pomeni odklon kodifikacije teh različnosti v kompakten in zato nespremenljiv ideološki jezik. Razvoj romana je potemtakem tudi razvoj jezikovno-ideoloških hierarhij znotraj teksta samega, ki lahko težijo tako k "objektnosti" tujega govora in mišljenja (na primer v jezikovni stilizaciji ali v tipizaciji literarnega junaka) kot tudi k znotraj-subjektivni ubeseditvi tujih vrednostno-ideoloških jezikov, ki jih ni mogoče podrežati edinstvenemu jezikovno-ideološkemu aksiomu. Hierarhični boj na ravni jezikovne strukture romana pogojuje tudi recepcijo adresata, ki iz lastne sedanosti odkriva v romanu predvsem sposobnost "večnega dajanja novih pomenov in vrednot" (*prav tam*, 31). S tipološkega vidika sta torej romaneskni poziciji adresanta in adresata podobni položaju človekove renesančne zavesti.

Preden se dotaknem konkretne analize, naj postavim še zadnje teoretsko izhodišče, to je določanje ločnice med pesniško besedo v ožjem pomenu (lirično besedo, besedo poezije, verzificirano besedo) in besedo v prozi (*prav tam*, 41-179).

Če jezik poezije lahko razumemo kot "čist in neposreden izraz lastne zamisli" (*prav tam*, 65), je za jezik proze značilna prav njegova "galilejevska jezikovna zavest" (*prav tam*, 100). Ta zavest se upira domnevi o enotnem jeziku resnice, v katerega je mogoče zapirati stvarnost (na stvarnost gleda torej kot na subjekt, ne pa kot na objekt opazovanja in ocene). Tudi zato so vse prej kot zgolj "tehničnega značaja" hipoteze, ki jih je formuliral najprej Jakobson, za njim pa še Lotman (Lotman 1971: 102 nasl.), po katerih naj bi bila glavna značilnost poezije projekcija opozicij na paradigmatško os teksta, glavna značilnost proze pa privilegirana projekcija na sintagmatsko os. Drugače povedano: poezija izhaja iz iskanja enakosti v neenakostih, proza pa iz zavestnega poudarjanja različnosti. Na *Božansko komedijo* bomo zato gledali ne le kot na epsko umetniško delo, ampak tudi kot na umetniško delo, ki se izraža v poeziji, na roman pa kot na umetniško delo, ki se izraža (predvsem) v prozi.

3. Ko smo tako postavili izhodišča in označili specifične značilnosti dveh kulturnih, vrstno literarnih in formalnih kategorij, to je značilnosti srednjeveške kulture/epa/poezije po eni strani in renesančne kulture/romana/proze po drugi, se lahko lotimo tudi analize dveh konkretnih

in literarno udejanjenih primerjanih osebkov. Vnaprej pa naj povemo, da sta oba osebka vse prej kot trdna v območju parametrov, ki smo jih zaradi potrebe po sintezi skušali določiti.

Italijanski literarni zgodovinar Natalino Sapegno pravilno ugotavlja, da Dantejeva pesnitev odraža

že skoraj dokončno krizo institucij, etičnih norm in intelektualnih shem [v *srednjeveški kulturi*, op. I.V.] in se izoblikuje v obdobju, ki že teži k zatajevanju in preobratu te ideologije. Točno zgodovinsko mesto pesnitve je mogoče zaznati prav v načinu, kako Dante boleče in tudi polemično čuti neskladnost med idealnim sholastičnim sistemom in dejansko stvarnostjo svojega časa. Pri tem pa Dante te ideologije ne zavrača, nasprotno, drži se je z vztrajnim zaupanjem, saj ravno v njej odkriva še edino veljavno in nenadomestljivo sredstvo, s katerim bi bilo mogoče razumeti, soditi in tudi izboljšati to odvratno stvarnost (Sapegno 1976: 70).

To utemeljeno Sapegnovo trditev je mogoče opazovati tudi z vidika poetike. Oba pola Dantejeve umetniške vizije, to je priznana in nedvomljiva ideologija po eni strani in stvarnost, ki je ta ideologija ni več sposobna določati in zaznamovati, po drugi, pogojujeta tudi strukturalno razpoko Dantejeve epopeje, ki bi sicer rada ostala zvesta lastni literarni vrsti, obenem pa premočno čuti krhkost in nezadostnost te hotene in zavestno potrjene zvestobe.

Dantejeva zvestoba literarni vrsti in miselnemu svetu, v katerega je avtor kot zgodovinski subjekt tudi sam vklenjen, ne moreta odtrgati *Božanske komedije* od srednjeveškega (in epskega) pojmovanja resnice, ki je aksiom. Ta aksiom pa zahteva postavitev vseh individualnih usod in hotenj v nespremenljivo in absolutno perspektivo. V tem miselno-literarnem svetu Dante sprejema (in sploh lahko sprejema) le enoznačno vrednost lastne pesniške besede (tudi v skladu s srednjeveško težnjo po absolutizaciji "besedno-ideološkega središča"; Bahtin 1982: 173), ki izključuje iz svojega obzorja veljavnost tuje besede in zato neposredno izraža avtorjevo totalitarno ideološko zamisel. Pesniku, ki mu je osnova "didaktičnost in alegoričnost" poezije z jasno "vzgojno in zgledno funkcijo" (Sapegno 1976: 71), sta zato tuji tako "raznojezičnost" kot "govorna raznoličnost". Tudi zato mora Dante vse ubesedene opozicije (kaos/kozmos, vsakdanost/večnost, zemlja/nebo, korupcija/svoboda, nizko/visoko, ali z Dantejevimi besedami "črn gozd/pot pravega hotenja") projicirati na raven paradigmatične osi drugega opozicijskega termina (ki ga avtor opomenja kot pozitivnega), to je na raven edinega termina, ki je dan kot

ocenjevalni subjekt. Z vidika literarne vrste je torej Dante ves v območju "epskega hierarhičnega odmika" (Bahtin 1982: 29), ki je v njegovi pesnitvi neodtujljivo vezan na prisotnost "primarnega bistva" (Boga) in o katerem ne avtor ne junaki ne bralec ne morejo (= ne smejo) dvomiti.² Do tod Dantejeva pesnitev ne zaznamuje nobenega posebnega premika v zgodovinskem razvoju literarnih vrst.

V popolnoma drugačni in inovacijski luči se nam *Božanska komedija* razkriva šele takrat, ko s poetološkega vidika opazujemo Dantejevo zavest o krizi, ki jo preživlja tip srednjeveške kulture. Čeprav Dante obnavlja čisto srednjeveško tradicijo nadzemskega potovanja, ki jo lahko zasledimo tudi v Boeciju, nam vendarle predlaga takšno vizijo "dejanske" stvarnosti, ki odklanja absolutno vrednost statičnega in nespremenljivega pogleda na svet: na isto sočasno raven, in torej na raven protislovnosti, vključuje sedanost, preteklost in prihodnost (s točno določenim historičnim položajem junakov in tudi z znamenitimi "prerokbami" o bodoči usodi izprijene florentinske družbe). V sočasni prisotnosti po "nadzemski vertikali" različnih in nasprotujočih si svetov se torej razblinja Dantejev popolni "epski odmik" (v etičnem in poetičnem smislu). Ti svetovi so seveda podrejeni edinemu vrednostnemu avtorjevemu svetu, niso pa od njega odmaknjeni in zato sojeni (in obsojeni) v odsotnosti: tudi zato junaki in njihova dejanja, ki naj bi bili po De Sanctisu postavljeni na "podstavek večnosti", odpirajo v *Božanski komediji* povsem nove etične in poetične razsežnosti. Krepko presegajo namreč norme in konvencije literarne vrste, ki še vedno, kljub vsemu, to pesnitev določajo: po eni strani se neskončnost enači z nadvrednostnim časom sočasnosti oziroma izvenčasovne večnosti, kjer je edino mogoče strniti percepcijo o spremembi določenega obdobja, po drugi strani pa je sočasna prisotnost ubesedenega junaka tudi jamstvo za njegovo človeško in psihološko dimenzijo. Ti dve dimenziji sta bili v epu skoraj neznani, saj ni pravzaprav nikjer mogoče zaslediti iskanja in odkrivanja globokih vzrokov "tujega" (za Danteja "grešnega") bivanja in bistva (to je tistega bivanja in bistva, ki se nahaja zunaj edinega in edinstvenega sveta, skupnega vsem epskim dejavnikom). Danteju pa, nasprotno, ni tuje iskanje in odkrivanje globoke človeške podobe lastnih junakov (na primer Paola in Francesce) in zato "ohranja ljubezen do grešnika, čeprav greh sovraži"

2 V svojem pismu plemiču Can Grande della Scala pravi Dante: "Omnis essentia, preter primam, est causata." (Vsako bistvo, razen prvega, je povzročeno.) Prim. Alighieri 1965: 865.

(Scholes – Kellogg 1966)³ (kar bistveno presega religiozno-krščansko pojmovanje pesnitve.)

Iskanje in odkrivanje globokih vzrokov "tujega" bivanja in bistva se v razvojni poti ruskega romana udejanja predvsem z večjim ali manjšim vpadom "tuje besede" v območje avtorjeve besede oziroma "lastne besede" (besede lastnega ideala, lastne vizije stvarnosti, lastne rešitve). Tu mislimo posebno na tisto razvojno črto evropskega romana, ki se nekako približuje temu, kar Bahtin opredeljuje kot "drugo stilistično črto evropskega romana" (Bahtin 1982: 134 nasl.). Gre za tak tip romana, ki mu je povečana prisotnost tuje besede tudi jamstvo za povečano "dialogičnost" literarnega dela. Prav v tovrstnih romanih pa je tudi mogoče z večjo živahnostjo zaznavati globljo zavest o protislovnosti določenega obdobja, ali pa celo njegov konec in propad. Prav zaradi te zavesti se ti romani, kot bomo še ugotovili, tesneje, pa čeprav posredno ali neposredno, navezujejo na Dantejevo tradicijo.

Kljub temu, da verjetno ni mogoče prezreti Puškinovega *Jevgenija Onjegina* ("romana v verzih", kot ga je povsem neslučajno opredelil sam avtor), kjer se konec romantičnih sugestij udejanja tudi s povečano prisotnostjo ironične avtorjeve besede v odnosu do tuje "romantične" besede, lahko trdimo, da je Gogolj prvi ruski avtor, ki močno čuti prisotnost tuje besede in zaznava njen literarni pomen. Zavest o tej prisotnosti pa je šele v začetni fazi in zato pri Gogolju ne presega ironično-enoznačne usmerjenosti *skaza* na avtorjevo besedo. Le pri Dostojevskem se tuja beseda osamosvaja in udejanja predvsem kot jezikovno-ideološko izražanje tujega mišljenja, kar preprečuje semantično okostenelost avtorjeve in junakove besede v domnevnem edinstvenem konceptualnem svetu, veljavnem enkrat za vselej (= v območju absolutnosti teksta). Vprašanje se bistveno zapleta pri prozi Andreja Belega: uvedba t.i. modificiranega avtorja (Skaza 1974: 19), ki je obenem junak in subjekt lastnega ustvarjalnega procesa, dovoljuje namreč Belemu, da se spoznava tako v lastni kot v tuji besedi, ob tem pa si pridržuje pravico, da popolnoma veljavno tujo besedo vključuje v lastni višji ideološki svet (v svet višjega Jaza). Čeprav ji je dana popolna in samostojna veljavnost (kot pri Dostojevskem), se za Belega tuja beseda ne nahaja zunaj avtorjeve zavesti, pač pa je njen sestavni del. Lastna (razkrojena) zavest pa je za Belega edina stvarnost, ki ohranja konotacijo absolutnosti in o kateri ni mogoče podvomiti. Tudi zato je stvarnost mogoče opazovati edinole kot "panoramo

3 Navajam iz italijanskega prevoda: Scholes – Kellogg 1970: 159.

lastne zavesti" (Belyj 1919: 128).⁴ Prepričanje, da se kaos (raznolika tuja beseda) razblinja v trenutku, ko se njen sestavni del zrašča z individualno zavestjo (z lastno besedo), približuje Borisa Piljnaka umetniškemu svetu Andreja Belega. Za razliko od Belega pa teži Piljnjak k večji veljavnosti lastne besede, posebno tam, kjer je na tekstovni ravni mogoče zaznavati dovolj jasen premik v smer realistične intonacije. Bolj kot iz povečanega akcentuiranja tuje besede izhaja pri Piljnaku ambivalentnost lastne besede iz posebnih kompozicijskih vezi med eno in drugo besedo, kar prav tako preprečuje semantično absolutizacijo avtorjeve besede (prim. Verč 1982: 71-77). Venedikt Jerofejev se prav tako naslanja na tradicijo Belega, saj priznava popolno veljavnost le tisti stvarnosti, ki jo zaznava v lastni razkrojeni zavesti. To stvarnost ubeseduje v obliki t.i. notranjega monologa, kjer se oskrunjevalec in oskrunjenec, nosilec in objekt parodije presnavljajo drug v drugega v začaranem brezizhodnem krogu (potovanje od Moskve do Petuškov ni ravna črta, pač pa krog, saj se junak na koncu spet znajde tam, kjer je svojo pot začel). Tu pa smo že v območju absurda oziroma v tistem posebnem aspektu *groteske* (le-ta pa je bistvena estetska kategorija vse "stilistične črte", o kateri smo govorili), kjer se ubeseditev stvarnosti zavestno odpoveduje prevladovanju lastne besede, v območju katere je sploh mogoč "izhod" iz kriznega položaja (prim. Skaza 1977-1978).

Ubeseditev različnih in povsem veljavnih ideoloških svetov pa še ne pomeni, da se avtor ob povečani dejavnosti lastne besede odpoveduje tudi afirmaciji privilegirane ideološkega sveta. Za Tolstojeva dela je na primer značilno, da ideološko obarvana tuja beseda sicer odraža samostojnost tujega sveta (najenostavnejši primer je uporaba francoščine v romanu *Vojna in mir*, kjer francoščina ni samo "tuj jezik" v jezikovnem smislu, pač pa tudi "tuja beseda" v ideološkem smislu), vendar se ta beseda še vedno nahaja v območju absolutnosti avtorjeve besede (Tolstojevi francoski junaki se večkrat izražajo kar v ruščini, ob tem pa avtor poudarja, da so seveda govorili v francoščini) in je zato podvržena oceni, ki izhaja iz enoznačnega in edino veljavnega gledišča. To pa je le ena izmed možnosti, ki jih "živ jezikovni kontakt" dopušča avtorju. Drugje, kot na primer pri analiziranih avtorjih v pričujoči razpravi, je teža enega samega dominantnega glasu veliko bolj nejasna in je zato veliko bolj nejasna težnja po uveljavitvi lastne besede oziroma lastnega ideala ali izhoda.

4 Citirano po: Asmus 1937: 43.

4. Na vprašanje o "boju" za nadvlado lastne besede v literarnem tekstu se neposredno navezuje tudi osnovni problem kronotopične oblike romana. Ob tem bi radi poudarili, da je že zaradi same narave izbrane literarne vrste (ker jo pač vsiljuje sam zgodovinski razvoj) ta boj v časovno in prostorsko omejenem svetu, ki živi od vsakdanjosti, stalno na robu poraza za vse tiste pisatelje, ki jim je zavest o protislovnosti sveta bistvo umetniškega pogleda na svet in ki jim je zato prisotnost tuje besede prepotraben literarni element.

Evolucije Dantejeve "nadzemske vertikale" kot osnovne kronotopične oblike za eno izmed možnih razvojnih poti romana verjetno ni mogoče opazovati z vidika neposrednega vpliva, ki naj bi ga *Božanska komedija* imela na poznejšo književnost. Tu gre predvsem za "literarni spomin", ki je v teku mnogih stoletij, tudi mimo Danteja, doživel nešteto sprememb: tako kot vsako veliko literarno delo je tudi Dantejevo pesnitev treba opazovati le v povezavi z "velikim časom" (Bahtin), saj se edino v njem umetniško delo otrese svojih sekundarnih atributov in zaživi kot bistvo in univerzalnost ubeseditve določene stvarnosti, ki je edino za sodobnika (in drugače tudi ne more biti) vezana na delež ožje zgodovinsko določene stvarnosti. Povsem jasno je potemtakem, zakaj je v literarni vrsti romana mogoče odkrivati vse tiste prvine, ki so v Dantejevi pesnitvi prisotne ravno kot "odklon" od norme oziroma kot nezaključen poskus premoščanja kanonov epske vrste. Poskus pokazati "svet v preseku čiste istočasnosti in soobstajanja" (Bahtin 1982: 283) kar sam po sebi utemeljuje in celo zahteva izbiro ozkega kronotopa, saj je edino v njem mogoče strniti čas in prostor dogajanja tako, da je vsak pogled nanj iz oddaljene (epsko avtoritarne in suverene) perspektive nemogoč in umetniško tudi neprimeren. Tako je na primer v velikih romanih Dostojevskega: pripoved je strnjena v nekaj dni in vsak junak je prostorsko in časovno tesno povezan z ostalimi (znameniti "konklave" v Grossmanovi opredelitvi in razkrivanje protislovij v "nenadnem in nepredvidljivem" trenutku medsebojnega stika). Izhajajoč iz neaksiološkega pojmovanja časa, se v romanu *Peterburg* Andreja Belega sproščajo normirane konvencije, ki jih na jezikovni ravni določajo časovni prislovi: kaos lastnega in tujega sveta namreč avtor strne v svojo zavest tudi z redukcijo pripovednega časa (pet dni). Isto velja za Jerofejeva, ki prav tako opazuje svet v vertikalnem preseku: v dveh urah potovanja od Moskve do Petuškov (v resnici od Moskve do Moskve) sintetizira avtor posplošujoči značaj lastnega absurdnega položaja v dehumaniziranem svetu. S tipološkega vidika se je torej tridnevno Dantejevo potovanje v posmrtno življenje spremenilo v

literarni element, ki je romanopiscu funkcionalno potreben, zato da bi lahko spregovoril o položaju človeka v preseku čiste sedanosti in ne o položaju človeka, ki izhaja iz odmaknjene perspektive "idealne" preteklosti ali bodočnosti.

Kjub očitni evoluciji časovnoprostorskega literarnega elementa ali pa prav zato, ker ta literarni element opazujemo z evlucijskega vidika literature, je seveda med Dantejevim in romanesknim kronotopom tudi več funkcionalnih razlik. Ubeseditev sveta "na ozadju večnosti", kot pravi Hegel, se namreč funkcionalno navezuje na Dantejev odklon od nepremičnega in nespremenljivega pojmovanja historičnega procesa, tovrstna ubeseditev pa obenem potrjuje tudi avtorjevo težnjo prikazati stvarnost v oklepu njenega "večnega absoluta" (Boga), v katerega je vkljen tudi sam pesnik. Pri analiziranih avtorjih, pa tudi drugje, posebno v rusko-sovjetskem romanu dvajsetih let (Oleša: *Zavist*, Platonov: *Čevengur*, Leonov: prva verzija *Tatu*), drugi tipološko odločujoči element izginja in ga umetnik ne nadomešča z novim absolutom, pač pa je vse, kar zmore, le to, da nakaže *utopično možnost izhoda* (prim. Verč 1982: 95-98).

Izhajajoč iz Dantejeve tradicije, smo tako prišli do drugega bistvenega problema za roman kot literarno vrsto: do vprašanja o mejah in možnostih, ki se ruskemu in rusko-sovjetskemu romanu ponujajo v iskanju in odkrivanju "nebes". Vprašanje bomo zastavili na dveh medsebojno dopolnjujočih se ravneh: po eni strani gre tu za evolucijo pojma "pesnitev" v ruskem romanu (prim. Skaza 1981: 590-592), po drugi pa za nekatere konkretne poskuse romanov, ki naj bi se sklicevali, čeprav samo idealno, na tri Dantejeve speve.

Ob tem bi še radi poudarili, da analiza sledi vzporednicama, ki pa ju mislim obdelati kot enoto. Po eni strani je namreč koncept o "literarni tradiciji" vezan na takojšnji in neposreden odnos do obstoječe književnosti, po drugi strani pa je ta koncept mogoče opazovati tudi v kontekstu "literarnega spomina" (kot smo že opazili pri usodi Dantejeve "nadzemske vertikale"). Tako se na primer nekateri avtorji eksplicitno ali vsaj jasno aluzivno sklicujejo na Dantejevo pesnitev (Gogolj, Dostojevski, Jerofejev), drugje pa je vprašanje o morebitnem Dantejevem vplivu na ruski roman vezano bolj na posredno tradicijo Gogolja in Dostojevskega kakor na neposreden Dantejev vpliv (pri Belem, Piljnaku in, kot bomo še videli, pri Bulgakovu). Sicer pa tudi ta razloček izhaja iz hote poenostavljene sheme, saj je na primer nemogoče brati Piljnaka zunaj tradicije Belega, Jerofejeva pa brez upoštevanja Gogolja in Dosto-

jevskega (za Belega pa je očitno, da se naslanja tako na tradicijo Gogolja kot Dostojevskega, iz Belega pa izhaja tudi Jerofejev). Gre torej za nelinearno tradicijo, ki je ni mogoče navezovati le na enoten in edinstven vir (v našem primeru na Danteja). Ob tem se seveda skoraj spontano poraja vprašanje, ali ni morda nelinearna Dantejeva tradicija v ruskem romanu vezana tudi na sekundarno recepcijo iz evropske književnosti in kulture nasploh oziroma na tisto Dantejevo literarno tradicijo, ki se je najprej zavestno usidrala v evropski literaturi, kasneje pa delovala le še kot literarni spomin (značilno je na primer dejstvo, da so v Italiji Danteja ponovno "odkrili" kot nacionalnega pesnika šele v 19. stoletju v času italijanskega Risorgimenta). Gre torej že spet za dve poti te tradicije: prvo si lahko zamislimo kot ravno črto, ki povezuje Danteja in rusko kulturo, drugo pa kot nelinearno vijugo, ki povezuje Danteja, evropsko in rusko kulturo. V pričujoči razpravi se ob tem problemu ne bomo ustavljali, za to bi bile potrebne posebne študije (ki jih že vrsto let opravlja dantejevska komisija pri sovjetski akademiji znanosti), naš pristop je predvsem literarno-tipološkega značaja in ne teži k razvozlanju zgodovinsko-literarnih vezi te tradicije.

Ko je Puškin opredelil svoje *Cigane* s prevrednotenjem termina "pesnitev" (*poema*), je med sodobniki povzročil nemalo negotovanja (prim. Tynjanov 1929). Glavni junak Aleko je namreč tu negativno opomenjen (zahteva svobodo zase, drugim pa jo odreka), to pa je bilo v nasprotju s kanonično tradicijo termina "pesnitev". Le-ta je namreč zahtevala, naj bi bila ubeseditiv junaka zraščena z "rešitvijo", ki je bila avtorju odločilnega pomena za usodo lastnega ožjega sveta in človeštva nasploh. Gogolj in Dostojevski sta bila v tem pogledu doslednejša, saj sta kot osnovo ustvarjalnemu delu postavila tudi zavest o poslanstvu umetnika v izprijenem sodobnem svetu. Gogolj si je želel, da bi njegove *Mrtve duše* zadobile posplošujoč pomen in prikazale ob upodobitvi mikrokozmosa (podeželske Rusije zemljiške gospode) univerzalno podobo človeka, njegovih protislovij in mogočih rešitev. Dostojevski še naprej razvija koncept "pesnitve" v smeri možne sinteze med "pesniško idejo", katere nosilec naj bi bil z lastnim izoblikovanim in potrjenim idealom avtor sam, in "umetniško idejo", ki naj bi težila k notranji (absolutni z notranjega gledišča) ubeseditvi tudi tuje ideje. Najprej se s tem vprašanjem srečujemo pri *Dvojniku*, vrh pa doseže v *Bratih Karamazovih*, kamor pisatelj vključuje z Ivanovo subjektivno ekspozicijo tudi "pesnitev" o *Velikem Inkvizitorju*, ki prav tako ponazarja univerzalnost človekove usode. Ko na prelomu stoletja pisatelj-umetnik zgublja konotacijo

"genija", ki naj bi s svojega intelektualnega položaja odkrival bistvo narave, se tudi "pesnitev" odpoveduje svoji funkciji smotrnosti in ohranja le značilnosti posplošujočega opomenjanja. V krizo zaide že pri Piljnaku, ki v *Golem letu* posveča "pesnitev" obnovitveni volji boljševiskov, te junake pa enači s pristnim ruskim narodom in njegovim materialnim in duhovnim preporodom. Estetsko-ideološka kategorija "pesnitve" se prerine tudi do Jerofejeva, ki v dehumaniziranem svetu izpraznjenih idealov čuti svoj absurdni položaj kot posplošujoč simbol človeka, kjer je edina dejanska stvarnost le zavest o lastnem obupu.

Razvojna pot "pesnitve" v ruski književnosti je torej vezana tudi na posebno zavest pisatelja o lastnem položaju v sodobnem svetu, v katerem naj bi bila literatura kažipot iz "neznosne vsakdanjosti". Ta v bistvu epska komponenta pesnitve se je pri Danteju udejanjila s tretjim spevom *Božanske komedije*, vrstno literarna evolucija oziroma prehod iz epa v roman pa je to komponento korenito spremenila. Doseči "nebesa" pomeni namreč tudi "predložiti načrt" za nebesa, v književnosti (in v romanu še posebej) pa "predložiti načrt za nebesa" zahteva tudi točno določanje vrednostne lestvice, ki lastno besedo poudarja in absolutizira na račun tuje besede. Ko smo se dotaknili vprašanja o evoluciji pojma "pesnitev", smo opazili, da je potreba po čim trdnejši oporni točki prisotna tako pri Gogolju kot pri Dostojevskem, nekoliko bolj zabrisana je pri Piljnaku, skoraj odsotna pa je pri Jerofejevu, čeprav ni mogoče trditi, da je svet romana *Moskva-Petuški* popolnoma brez vrednot (to bomo skušali še utemeljiti). Prav ti avtorji, ki krepkeje čutijo prisotnost te črte literarne tradicije in zavest o pomenu lastnega položaja, poskušajo tudi dosledneje predlagati "načrt za nebesa". Dantejev literarni spomin v njih deluje tudi takrat, ko je namig na tri Dantejeve speve vse prej kot ekspliciten, ob tem pa se poraja zavest, da je literarno tradicijo, že zaradi evolucije literature kot take, potrebno premostiti.

Znano je, da so bile Gogoljeve *Mrtve duše* zamišljene kot trilogija, v kateri naj bi junak Čičikov doživel preporod od "pekla" banalne in vsakdanje stvarnosti podeželske gospode do "nebes" novega humanizma, ki naj bi zrasel iz prevrednotenja narodnega duha. Gogolj trilogije ni dokončal. Večji del druge, že napisane knjige je celo požgal. Tistih nekaj strani, ki so se požiga rešile, pa pričajo o pisateljevih težavah in o njegovem brezuspešnem trudu, da bi domnevni pozitivni junaki tudi umetniško zaživel. V bistvu je torej mogoče trditi, da Gogolj čudovito ubese-duje kaos, pot v kozmos pa se mu pod peresom ruši. O vzrokih tega napol literarnega (in tudi osebnega) poloma smo delno že govorili: literarna

vrsta romana, ki ji je Gogolj z navezovanjem na tri Dantejeve speve dodajal še estetsko-ideološko kategorijo pesnitve, doživi (sicer smotrno) intelektualno nasilje, ki pa je tuje njeni naravi. Bistvo te narave je namreč v bivanju v sočasni sodobnosti (ki se pri Danteju funkcionalno razvija ob nadzemski vertikali, ne pa v odklonu tiste prihodnosti, ki jo določa "primarno bistvo" – Bog), tovrstna časovna kategorija pa naravnost zahteva prisotnost različnih ideoloških govorov (ki jih Dante ne upošteva, ker pozna le edinstven pesniški jezik absolutne resnice). Če bi se Gogolj hotel rešiti stika s temi različnimi ideološkimi govori, potem bi se moral izneveriti svojemu umetniškemu pojmovanju romana. Gogolja na njegovem popotovanju po peklu ruskega podeželja spremlja sleparski malopridnež Čičikov, ki je čisto nasprotje Gogoljevega ideala. Kot avtor se Gogolj zato nenehno nahaja pod težo junakove besede, čeprav v *ironičnem odmiku* od nje, česar pa nikakor ni mogoče enačiti z "epskim odmikom" (v podobnem položaju se nahaja na primer tudi Puškin, ki sicer tudi ironično spremlja Onjegina, obenem pa se ne more rešiti njegovega vpliva). Ko pa se med avtorjem in junakom vzpostavlja odnos, ki predvideva tudi vpliv junakove besede na avtorjevo besedo, avtor ne more več potiskati svojega junaka v vlogo čistega objekta ubeseditve. Prav to pa bi bil moral Gogolj narediti, če bi bil hotel peljati Čičikova od pekla do nebes, oziroma če bi bil hotel poudarjati v skladu z lastnim ideološkim svetom tudi absolutnost lastnega gledišča oziroma lastne besede. Že Mandelštam je opazil, da si je Dante nalašč izbral za vodnika Vergila, to je ubesedeno inkarnacijo klasičnega, etičnega in pesniškega ideala (epskega seveda): brez Vergila, pravi Mandelštam, bi se potovanje spremenilo v "groteskno burko" (Mandelštam 1971: II: 372). Prav to pa se dogaja s potovanjem Čičikova po peklu. Zaključni odlomek prvega dela *Mrtvih duš* (in navsezadnje tudi pesnitve v celoti), kjer Gogolj primerja Rusijo z znamenito "trojko", nakazuje pot k idealni rešitvi (k "nebesom") v zavračanju vsakdanje banalnosti (s strukturalnega stališča je ta rešitev ekvivalentna Dantejevi). Da pa je avtor to rešitev sploh lahko nakazal, se je moral zateči k jasno izraženemu liričnemu gledišču ubeseditve, to se pravi k besedi, ki je "čist in neposreden izraz lastne zamisli" (ta beseda je v Danteju vseskozi prisotna). Kot kompozicijski element ta beseda lahko seveda soobstaja v jezikovno raznoliki strukturi romana, nikakor pa ne more prerasti v funkcijo dominantnega in odločujočega elementa jezikovne zgradbe, ki podreja sebi vse ostale znotraj-tekstovne literarne elemente. Zmota ali, kot pravi Bahtin, Gogoljeva "tragedija" (Bahtin 1982: 29) je prav v njegovem zaupanju v ak-

siomatično resnico (od tod težnja po "pesnitvi" in po "spevih" Dan-tejevega vzorca), obenem pa v nemoči, da bi se odtrgal od zahteve po umetniški ubeseditvi stvarnosti, ki seveda ni "idealna". Poleg vsega je bila ta ubeseditvev še v prozi: "lirična" beseda ne bi namreč prenesla stika z "dejansko" stvarnostjo (spet bi jo samo objektivizirala), ki pa je ven-darle edina stvarnost, kjer je mogoče zamisel o "poslanstvu" umetnika v sodobnem svetu sploh udejanjiti.

V svojem predgovoru k ruskemu prevodu (1862) Hugojevega romana *Notre Dame de Paris* izraža Dostojevski upanje, da bi se "vsaj proti koncu stoletja" izoblikovalo umetniško delo, ki bi "težnje in zna-čilnosti svojega časa izražalo tako celostno in večno, kot je na primer *Božanska komedija* izrazila svoj čas katoliških in srednjeveških verovanj ter idealov" (Dostoevskij 1972-1990: XX: 29). To upanje se pri Dosto-jevskem navezuje na idejo o "preporodu pogubljenega človeka" (ki neposredno izhaja iz Hugojevega junaka Quasimoda), s katero se je pisatelj mučil vso svojo umetniško pot, od *Zločina in kazni* do *Idiota*, posebno pa v načrtu za roman (*Življenje velikega grešnika*), ki se je kasneje, kot je znano, razcepil v tri samostojne dele. Po opredelitvi samega Dosto-jevskega naj bi bil ta nedovršeni načrt ubeseden v obliki "pesnitve" (*prav tam*, IX, 500), ideja pa se mu je udejanjila le v treh poglavjih *Bratov Ka-ramazovih* oziroma v Ivanovem monologu in v njegovi "pesnitvi" o *Ve-likem Inkvizitorju*. "Nebesa" oziroma potrjeni ideal naj bi tu predstavljal Kristusov prihod na zemljo in naj bi oponiral tistim, ki potrjujejo ne-izogibnost vsakdanje stvarnosti kot edine dimenzije, v kateri naj bi bil človek sposoben živeti in sploh preživeti. Kot je znano, Veliki Inkvizitor (in z njim tudi Ivan) zagovarja tezo o edini veljavnosti vsakdanje dimen-zije stvarnosti. Aljoša je v romanu nosilec, poleg lastne besede, tudi "idealne" avtorjeve besede, v omenjeni "pesnitvi" pa avtor te besede ne opomenja kot absolutno veljavne, saj je pretesno povezana z dejansko stvarnostjo človekovega bistva in bivanja in se zato vpleta v ideologijo tuje besede, katere nosilec je Ivan (in z njim Veliki Inkvizitor). Čeprav Ivan z Velikim Inkvizitorjem potrjuje utemeljenost vsakdanje bivanjske logike, se vendarle ne more popolnoma odtegniti od sveta idealov in predlaga zato na koncu "pesnitve" Kristusov poljub Velikemu Inkvizi-torju (slednji pa se odpoveduje namenu, da bi postavil na grmado Kri-stusa-človeka, ki bi rad ponovno odkril človeštvu humanistično dimen-zijo bivanja). Kot nosilec nasprotnega pogleda na svet pa se Aljoša prav tako ne more popolnoma odtegniti od logike vsakdanje stvarnosti: ob pripovedi o zločinu nad nedolžnim otrokom, simbolom vsega trpečega

človeštva, predlaga namreč "ustrelitev" kot kazen za zločin. Gre torej za dve ideološki besedi, ki se medsebojno pogojujeta in ne moreta zato druga druge premagati: "idealna rešitev" je zato ubesedena le kot možni izhod. Kot pri Gogolju tudi pri Dostojevskem "nebesa" ostajajo v območju možnega, pravzaprav v območju neudejanjene utopije. To pa ne pomeni, da "idealna" rešitev ne bi bila v avtorjevi zavesti, prav nasprotno, saj je Dostojevski krčevito zagovarjal stališče o poslanstvu umetnika, ki naj bi z besedo tudi izboljšal stvarnost.

Roman *Peterburg* Andreja Belega je bil najprej zamišljen kot drugi del trilogije, njen prvi del naj bi bil roman *Srebrni golob*, zaključila naj bi se z romanom *Epopeja*. Tretjega dela z značilnim "vrstno literarnim" naslovom *Beli ni nikoli napisal*. Nekaj podobnega se je dogodilo tudi Gogolju. Belemu se kozmos prav tako razblinja pod peresom in kozmos naj bi bil ubeseden prav v zadnjem delu trilogije, kjer naj bi v podobi Kristusa Odrešenika prišlo do srečanja in pomiritve med obema konfliktoma subjektoma (med Vzhodom in Zahodom), kot je to skušal tudi filozofsko utemeljevati Vladimir Solovjov. Tudi v romanu *Peterburg* je namesto "nebes" mogoče odkrivati le *iluzijo o rešitvi*: fragmentarno je namreč prisotna in komaj omenjena v podobi "belega domina", "nekoga žalostnega in otožnega" (podoba Kristusa), v temi o begu iz mesta (beg Ableuhova v Egipt v epilogu) in v vrednotenju stare Rusije (v prologu kot kontrapozicija med Kijevom, materjo vseh ruskih mest, in "Peterburgom – Sankt Peterburgom – Piterjem", matematično točko). Neuspeh "realistične rešitve", kot jo je opredelil Šklovski (Šklovskij 1925: 207) in ki jo tu pojmuje predvsem kot neuspeh jasno izražene tendence k "nebesom" (ali pa celo neuspeh njene konkretne realizacije na ravni ubeseditve), je mogoče opazovati tudi z vidika poetike romana. Gre namreč za notranji avtorjev boj, ki se v Belem bije med tujo besedo oziroma med zmagoslavnim pohodom rušilnega Vzhoda (panmongolizma), pa tudi civiliziranega in razčlovečenega Zahoda, in lastno besedo (v zgoraj omenjenih iluzijah o rešitvi). Ti dve besedi pa nista med seboj razmaknjeni (kot v Gogoljevem "ironičnem odmiku") ali razcepljeni v dve samostojni vrednoti (kot v delih Dostojevskega), pač pa sta obe vključeni v avtorjevo razkrojeno zavest, ki jo Beli sploh sprejema kot edino veljavno stvarnost. Beli sicer poskuša absolutizirati lastno "lirično" besedo, ki naj bi bila (kot pri Gogolju) nositeljica edinstvene in edine resnice (na primer s simbolizacijo in ritmizacijo proze, ki se obe neposredno navezujeta na jezik pesniške resnice), neposredna bližina z "dejansko" stvarnostjo (kjer ni nikakršnih "nebes") in s stvarnostjo lastnega ustvarjalnega dela (kjer je

prisotna literarno vrstna zavest in z njo tradicija ruskega romana) pa je lahko izoblikovala le ambivalentno opomenjanje lastne potrjene besede. V njej pa prej kot ideal "nebes" prevladuje strah pred katastrofo, pred koncem kulture in celo eshatološka vizija sveta (prim. Skaza 1974: 46-47).

Piljnjakov poskus, da bi v znotrajtekstovno strukturo romana *Golo leto* vsilil "rešitev" zastavljenih problemov, je mogoče zaslediti v posebni realistični intonaciji treh "pozitivno" ubesedenih svetov: v svetu "kulture duha", v "realnem bodočem svetu" (tu je prisotna, popolnoma upravičeno, tudi "pesnitev", posvečena preporodu Tajoževske delavnice) in v "naravnem svetu ljubezni" (Verč 1982: 81-86). Kljub povečani dejavnosti lastne besede in ob njej Piljnjakovega ideala pa bi vendar zagrešili napako, če bi trdili, da predstavljajo ti svetovi absolutnost izhoda iz kriznega položaja, saj bi pri tem prezrili posebno tekstovno strukturo romana, v katero se ti svetovi funkcionalno vključujejo. Avtorjeva beseda v romanu se namreč giblje v območju, ki ga po eni strani določa objektna realistična beseda, po drugi pa ekspresionistična lirična beseda, ki se podobno kot pri Belem udejanja tudi s poskusom uvajanja t.i. ritmične proze. V avtorjevo zavest stopata sinhrono tako avtorjeva lastna beseda kot tuja beseda, avtor pa ni sposoben (= noče) potegniti ločnice med obema opozicijskima poloma lastnega jezikovno izraženega in zato udejanjenega pogleda na svet. Od tod izhaja več ambivalentnih podob, ki določajo celotno zamisel romana: ustvarjanje – razrušenje, življenje – smrt, gibkost – otrplost, odpoved – osvajanje, množica – posameznik. Ambivalenten je tudi epilog romana, kjer naj bi se tisočletna ljudska kultura trdno kot "gozd" upirala "viharju" – revoluciji, saj nam semantična analiza teksta dokazuje, da je gibkost "viharja" opomenjena kot življenjska sila, otrplo trdna strogost "gozda" pa kot smrt (*prav tam*, 73-75). Pekel (kaos, razrušenje, smrt) je tako pri Piljnjaku obenem pogoj za nebesa (ustvarjanje, življenje), to pa avtor doseže tako, da oba opozicijska pola osamosvaja kot vrednostna "subjekta", ki se vzajemno določata (pri Danteju pa le Nebesa določajo strukturo Pekla; obratnega procesa ni). Potemtakem bo tudi predlagana "rešitev" kvečjemu iluzija o rešitvi, nikaikor pa ni dejansko izpeljana rešitev, ki bi se znotraj ubesedenega sveta lahko udejanjila na podlagi psevdokonkretne, navidezne in včasih že kar vnaprej določene stvarnosti. Piljnjakova vizija sveta in ubeseditve te vizije sta tako kot pri Belem izraženi zunaj vsake trdne, pravične ali celo mistične oporne točke. Avtorjeva zavest o literarni vrsti romana pogojuje zahtevo po ubeseditvi v sočasnosti dejanske stvarnosti; v tej sočasnosti

se absolut razblinja (čeprav ne izgine popolnoma), ko se zrašča z zavestjo samega subjekta, ki naj bi bil obenem tudi nosilec tega absoluta.

V romanu *Moskva-Petuški* Jerofejeva so posredno ali neposredno prisotne vse tri Dantejeve posebnosti, o katerih smo spregovorili (nadzemska vertikala, "pesnitev", aluzija na tri speve). Ta prisotnost dovolj jasno kaže na tesno povezanost tega samizdatskega romana z rusko literarno tradicijo, v območju katere so se ti Dantejevi elementi v kritičnem soočanju razvijali po različnih poteh in možnostih (prim. Skaza 1981). Prav ta povezanost pa zavrača tudi ponižujoč poskus nekaterih zahodnih kritikov (in, kajpak, sovjetskih), ki romanu določajo le mesto političnega in propagandnega antisovjetskega pamfleta. Gre namreč za ubeseditev posplošujoče krize sodobnega sveta in za vlogo, ki naj bi jo človek v njem igral. Tudi pri Jerofejevu zavest o krizi izključuje rešitev v območju obstoječih (predvsem uradnih) idealov, pa naj si je človek te ideale sam izbral (tudi iz komodnosti) ali pa so mu jih vsilili. Tako kot pri Belem se tudi tu lastna in tuja beseda spajata v eno samo razkrojeno zavest, ki jo avtor ubeseduje v obliki notranjega monologa. Tu se namreč nadslojujeta banalnost in ideal: vrednost besede ideala avtor oskrunja in jo potiska na raven lastne banalne besede (besede alkoholika). Jerofejevu tako uspe, da politični, filozofski, ideološki in tudi literarni ideal enači z vsakdanjostjo, v katero se je ta ideal že zdavnaj preselil (in prenehal s tem biti ideal). Nebesa so za avtorja-junaka v Petuških (Jerofejev 1980: 37-38, 59), tam, kjer je konec poti in kjer ga pričakuje ljubljena oseba. Ta domnevni namig na absolutnost pa se kaj kmalu razkrije v svoji obrabljeni podobi: ljubica je namreč "najljubša od vseh vlačug" (*prav tam*, 37). Gre torej za svet, za katerega bi lahko trdili, da še upanja o iluziji možne rešitve ne pozna, to upanje pa je bilo vendarle prisotno v vsej literarni tradiciji, na katero se Jerofejev sklicuje. Namesto v Petuških se junak znajde pod kremeljskim zidom, kjer ga štirje (ne)znanci ("takoj sem jih prepoznal... zdeli so se mi nekako klasični... Kje, v katerem časopisu sem že videl te ksihte?" – namig na veliko marksistično četverico je tu očiten) ubijejo, medtem ko so se "angeli smejali" in je "Bog molčal" (*prav tam*, 146-147, 151). V teh dveh navidezno protislovnih podobah, Kremelj in (ne)znanci po eni strani, simboli demagoške in nadute oblasti, in molčeči Bog po drugi, simbol neproduktivnega ruskega novokrščanstva (in tudi porajajočega se splošnega, včasih že kar "uradnega" slavjanofilstva), je tudi ves obup človeka, ki kot žrtev absurdnosti sveta zavestno zaznava, kako se rušijo (v banalizaciji) vse možne oporne točke.

Vendarle obup ni tako popoln, kot bi na prvi pogled lahko kazalo. Že samo dejstvo, da je avtor poimenoval svoj roman "pesnitev" (*prav tam*, 33), pomeni, da si je postavil vprašanje o kritičnem odnosu do literarne tradicije. Ta kritični odnos pa ne zadeva samo problema posplošujočega pomena (univerzalnosti) ubeseditve, pač pa tudi vprašanje o "poslanstvu" umetnika; to vprašanje pa je, kot smo že opazili, tesno povezano s tradicijo Gogolja in Dostojevskega. In prav tu je verjetno največja novost romana: v parodiji, ki zadene vso tradicionalno humanistično kulturo in literarno tradicijo še posebej, je implicitno zastavljeno tudi vprašanje o ubeseditvenih možnostih afirmacije ideala, ki naj bi izhajale iz literarne tradicije same in predvsem iz tradicije ruskega romana (prim. Skaza 1981: 593-595). Pri Jerofejevu je namreč prisotna zavest o mejah literarne vrste romana, ki je že zaradi svoje narave, tembolj danes, ko je tudi književnost s svojim "poslanstvom" razvrednotena na raven obrabljene vsakdanjosti, nesposobna verjetnostne ubeseditve človekovih humanističnih teženj in hotenj, kar je vendarle bilo značilno za literaturo devetnajstega stoletja in delno tudi dvajsetega (kljub omenjenim omejitvam). Da bi literatura spet pridobila dostojanstvo in da bi pisatelj kot nosilec resnično človeškega ideala lahko upal v odmevnost lastne "višje" besede v svetu, ki kar mimogrede požira in izključno v lastno korist opomenja še tako resnično človekovo hrepenenje po bolj humanih odnosih, bi verjetno morali premostiti tudi tradicijo romana samega. Jerofejev seveda romana ne premošča (tega niso bili zmožni ne Belj ne Kafka ne Joyce), postavlja pa zelo utemeljeno vprašanje, ali je literarna vrsta romana, ki po večstoletni evoluciji bolj kaže na svoje meje kot na svoje razsežnosti, sploh sposobna ubesediti kaos sodobnega sveta, ki ga ob povečani informaciji ni mogoče več določati le z zavestjo o "raznojezičnosti" in "govorni raznoličnosti" (tu so obenem tudi meje Bahtinovega razmišljanja).

V tem iskanju nedosegljivih "nebes" pa sta za razvoj ruskega romana značilni dve izjemi: o prvi lahko trdimo, da je umetniško na najvišji ravni, o drugi, da je vsaj dvomljiva glede na umetniško verjetnost (resnico ubesedenega).

Osnovno vprašanje *Mojstra in Margarete* Mihaila Bulgakova je odkrivanje posebnega položaja umetnika, ki je kot nosilec večnih, nadzgodovinskih vrednot v stalnem konfliktu s pragmatičnostjo vse bolj ideološko ozkega sveta (prim. Skaza 1981a: 151-152). Konflikt pa ni brez rešitve in Mojster in Margareta dosežeta "večni mir" (religiozno opomenjanje tu ni nujno). Bulgakovu so "nebesa" uspela tudi zato, ker je

kompozicijsko ločil svet ideala od sveta banalnosti (kar ni uspelo ne Gogolju ne Dostojevskemu ne Belemu; pa tudi Tolstoju ne), obenem pa ju je povezal z istočasno prisotnostjo naslovnega junaka. Prvi svet je ubeseden v Mojstrovi povesti o Ponciju Pilatu in Kristusu, drugi pa v prihodu zloдея Volanda in njegovih pomočnikov v birokratsko Moskvo tridesetih let, kjer živi in dela avtor omenjene povesti. Konflikt med Pilatom in Kristusom je v različnem pojmovanju zla: za Pilata je to samostojna sila, kjer prevladujeta sleparstvo in laž in kjer sta zato osnovni značilnosti zgodovinsko vkljenjenega človeka strah in nezaupanje; Kristus pa izhaja iz nasprotne teze o zaupanju v človeka in je zato zanj zlo le "mera naše lastne slabosti" (*prav tam*, 152) oziroma nepopolnost človekove dimenzije v svetu vsakdanje banalnosti. Beseda Mojstra (in z njim avtorja) je absolutna beseda resnice, vendar ni postavljena v neko oddaljeno "idealno" dimenzijo, ki se nahaja zunaj vsakdanje stvarnosti (kot na primer pri Danteju, ki predlaga novo "kvaliteto" življenja zunaj zgodovinske danosti), pač pa v vsakdanjost samo. Kristus je sicer nosilec te kvalitetno pozitivne človekove komponente, konkretno pa jo udejanjajo zlodej Voland in njegovi pajdaši. Bulgakov torej predlaga možnost "nebes" v konkretnem svetu vsakdanjosti, ki le delno predstavlja negacijo totalne "idealne" človekove dimenzije, kar pomeni, da predstavlja le tisti del, ki si ga človek kar sam ustvarja zaradi pomanjkanja poguma, zaradi lenobe in zaradi udobnosti življenja (in preživljanja). V vsakdanjosti se torej človek sam izključuje iz "ideala". Mojster in Margareta pa dosežeta svobodo, ki je predvsem intelektualna in etična svoboda v njiju samih. Za Bulgakova je to najpomembnejša oblika svobode in sploh edina, kjer človek lahko in mora graditi svojo prihodnost (svoja "nebesa").

Bulgakov je v bistvu dvakrat uspel: potrdil je veljavnost lastne besede in izvlekel se je iz kaosa sodobnega sveta. Tega uspeha pa ni dosegel na račun dejanske stvarnosti sočasnega trenutka: svoje besede, nositeljice večnih in absolutnih vrednot, ni namreč presadil v svet, ki je samo napol realen ali pa v najboljšem primeru oddaljen od dejanskih protislovij epohe (kar je v bistvu Dostojevski očital Tolstoju), pač pa v svet, ki zaobsega totalnost vprašanja o človekovi usodi v sodobni dehumanizirani družbi.

Z analizo iskanja in odkrivanja "nebes" v ruskem romanu smo tako prišli do druge izjeme, ki je prav tako tipološkega značaja. V kodificiranem normiranju sovjetskega romana socialističnega realizma odkrivamo dve osnovni komponenti, ki literarno vrsto odtujujeta od njegovega bistva: prva komponenta predvideva vero in zaupanje v aksioma-

tično resnico (ubeseditvev *dosežkov* socialistične družbene ureditve kot najenostavnejši primer), druga komponenta pa je prežeta z zahtevo po ubeseditvi dejanske stvarnosti obdobja, ki je le delen in zaprt svet (kot v epu), v katerem naj bi se vsi spoznali (ubeseditvev *dosežkov socialistične* družbene ureditve). Dvom, ki bi se v tem enotnem svetu tako ali drugače porajal (dvomov pa je ogromno, v tako imenovanih "dekadentskih", "individualističnih", "larpurlartističnih", "anarhističnih" literarnih delih – vse te izraze redno srečujemo v uradni sovjetski literarni kritiki), kar avtomatično izloča njegovega nosilca iz enovitega pojmovanja kulture. Gre torej za dvojni nesporazum: po eni strani gre za literarni nesporazum, ki sploh ne upošteva naravne evolucije romana kot vrste in se sklicuje na norme in pojme, ki so bolj značilni za ep kot za roman (ob tem pa se kar sam izključuje iz vzporednega razvoja evropskega romana); po drugi strani pa gre za zgodovinski nesporazum, ki zabrisuje prisotnost sočasne dejanske stvarnosti (ki je ni mogoče vedno in povsod samo zviška objektivizirati) in vsiljuje njeno ponarejeno ali vsaj delno ponarejeno podobo, absolutizirano kot totalnost. Oba nesporazuma sta med seboj tesno povezana, saj se iz absolutizacije lažne stvarnosti lahko rodi le lažen psevdoroman.

Zadnjo tezo, ki smo jo nakazali, lahko opredelimo kot paradoks Dantejeve tradicije v razvojni poti ruskega romana. Kjer v rusko-sovjetskem romanu odkrivamo nekatere bistvene in tipološko določene Dantejeve literarne elemente (aksiomatično resnico, njen edinstveni pesniški jezik in sedanost v funkciji vnaprej določene prihodnosti), tam odkrivamo tudi retoričnost in večkrat ponižujoč odnos do pristne človekove dimenzije. Kjer pa Danteja ni mogoče obnavljati v njegovih bistvenih in zgodovinsko utemeljenih literarnih aspektih, pač pa je prisoten s svojim odklonom od kodificirane norme, ki se udejanja tako v hrepenju po idealu (literarni element: pesnitev) kot v njegovem globokem humanizmu (literarni element: nadzemska vertikala sočasnosti), tam je njegova literarna tradicija plodna. Kolikor bolj avtor hrepeni po "nebesih" in se tako, posredno ali neposredno, navezuje na Dantejeve speve, kolikor bolj je v njem prisotna zavest o lastnem zgodovinskem "poslanstvu" v svetu, ki se že odpoveduje konotaciji humanosti (kar je resnična novost Dantejeve pesnitve), toliko bolj se zapleta v literarno stvarnost, ki se lastne "literarnosti" ne more rešiti prav zato, ker je "zvesto zrcalo" dejanske stvarnosti (čeprav ne v pomenu, ki ga ima ta prispodoba za realizem). Avtor-umetnik se pravzaprav ne more rešiti spoznanja, da je "literarnost" predvsem umetniška ubeseditvev določenega odnosa do sveta, ki se kot taka

lahko tudi odpoveduje dimenziji absolutnosti različnih zunajliterarnih "resnic". Kot zgodovinski subjekt, pa tudi kot umetnik, lahko romanopisec teži k uveljavitvi lastne "resnice", vendar bi zaman zahtevali od pisatelja, da bi se zavestno odpovedal bistvu literarne vrste, ki si jo je izbral; to bistvo pa se rojeva in razvija prav iz vrstno literarne neaksiološke zavesti, ki se nahaja v tesnem stiku z raznolikim in spreminjajočim se svetom.

Razvoj evropskega romana je z vso jasnostjo razkril nepredložljivost ubeseditve umetnega in vnaprej izdelanega sveta (tudi v pozitivnem smislu seveda). Zaradi tega ne bo odveč, če si kot zaključek k našemu razmišljanju postavimo vprašanje, ali nismo spet, kot že nekajkrat, pred "smrtjo romana". K epu ni več poti nazaj, novo literarno vrsto, ki naj bi nadomestila roman, pa moramo šele odkriti.

O JEVGENIJU ONJEGINU A.S. PUŠKINA*

Vrti se neprestano svet krog njega, –
zakaj bi v njem prav človek miroval?
Puškin, 19. oktobra 1836

Ko je Belinski označil Puškinov roman v verzih z "enciklopedijo ruskega življenja", je izhajal iz prepričanja, da je umetniška ubeseditiv tem verjetnejša, čim bolj se približuje dejanskemu vedenju o življenju. Kljub očitni metafori je namreč pojem "enciklopedije" (tudi v zgodovinskem smislu njenega nastanka) po eni strani pomenil poskus združevanja vsega človekovega znanja o življenju, po drugi pa naj bi bilo "življenje" tista kategorija, ki jo je mogoče prav na podlagi znanja enkrat za vselej razumeti in opisati. Vendar vemo, da je "človekovo znanje o življenju" le pogled nanj, zato je tudi jasno, da je Belinski odkrival v Puškinovem "vedenju o življenju" tisto gledanje, ki je najbolj ustrezalo njegovemu razmišljanju o odnosih med življenjem in njegovo umetniško ubeseditivjo. Ker je bil Belinski zagovornik naturalizma (ki je bil v takratni terminologiji ekvivalenten realizmu), je njegova formula botrovala nadaljnjemu opomenjanju Jevgenija Onjegina v smer realizma. Za razumevanje Puškinovega dela bi torej zadostovalo izhajati iz stopnje "znanja o življenju" v določenem zgodovinskem preseku in vzpostaviti vzporednice med to stopnjo in Puškinovo ubeseditivjo življenja (stvarnosti), ki bi se nam dejansko razkrila kot globlja in verjetnejša slika tistega obdobja, v katerega so postavljeni junaki romana v verzih in avtor sam. Znašli bi se tako pred literarnim delom, ki bi ga bilo mogoče označiti (čeprav iz omejene zgodovinske perspektive) kot zaključen avtorjev odnos do tedanjega časa in prostora. Za razumevanje "pomena" Puškinovega besedila je tovrstni pristop nedvomno pomemben, saj besede, ki opomenja stvarnost, ni mogoče razumeti ločeno od zgodovinskega konteksta, manj pa nam tako vedenje pomaga pri poskusu odgovora na vpra-

* "Spremna beseda." Puškin A.S., *Jevgenij Onjegin*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 319-331.

šanje, zakaj je to Puškinovo delo ohranilo svojo vrednost in čar tudi potem, ko se je "stopnja znanja o življenju" znatno dvignila in v marsičem preseгла ali celo zabrisala zgodovinsko določeno Puškinovo gledanje na svet in na mesto človeka v njem.

Smiselno branje Puškinovega besedila nas v resnici prepričuje, da je avtorjevo opomenjanje stvarnosti izredno razvejeno in mnogoznačno. Sodbe, ki jih Puškin izreka o svetu, ki ga obdaja, in o njegovih ubeseditvenih možnostih oz. literarizaciji tega sveta, so sicer večkrat dovolj jasne, vendar je to "jasnost" mogoče odkrivati le v posameznih delih tekstovne zgradbe (v eni ali dveh kiticah, v nekaterih verzih), nikakor pa ne, če gledamo na roman kot celoto. Drugače povedano: avtomatično seštevanje vseh Puškinovih sodb (tudi če se omejimo zgolj na lirične digresije) nam ne daje samo enega dokončnega in enoznačnega védenja o tem, kako je Puškin opomenjal svet okoli sebe, svoj roman in junaka v njem. To pa pomeni, da je tudi tista navidezno "jasna" sodba le del avtorjeve resnice, ki jo naslednja, prav tako "jasna" sodba, zabriše ali vsaj močno relativizira. To je sicer tudi zgodovinsko razumljivo, saj je Puškin ustvarjal svoj roman v verzih "7 let, 4 mesece in 17 dni", kot je sam nekje zapisal, v tem času pa se je njegov odnos do stvarnosti v marsičem spremenil. Ob vsem tem je pomenljivo, da je leta 1833 sam pripravil izdajo celotnega romana, ne da bi vanj vnesel popravke ali črte, ki bi delo poenotili v smer enoznačne recepcije. Prav obratno, izdajo je sestavil na podlagi že objavljenih poglavij, ki so dolga leta izhajala v posameznih zvezkih. To dejstvo priča o njegovi zavesti, da je celovitost besedila treba iskati v umetniškem principu besedila samega, ne pa v posameznih odnosih do sodobnih vprašanj. Puškin je torej spremembe in neenotnosti opomenjal kot sestavni del svojega pesniškega mišljenja. Potemtakem je jasno, da so vsi elementi Puškinovega besedila zgrajeni in sploh mišljeni tako, da je načelo neenotnosti prisotno na vseh ravneh umetniške ubeseditve. To velja predvsem za osnovne konstitutivne elemente Puškinove poetike: za žanr, jezik, junake in zgodbo.

"Ne pišem romana, temveč roman v verzih – hudičeva razlika!" Tako je Puškin pisal leta 1823 o svojem *Onjeginu* prijatelju

Vjazemskemu. "Razlika" je bila seveda res velika, saj si je Puškin zastavil za cilj združitev dveh žanrskih principov (verza in proze), ki sta se med seboj bila. Jasno je, da preseganje žanrskih normativ ni v seštevanju njihovih raznolikih komponent, pač pa v njihovi smiselni deformaciji v funkciji novega, tedaj "hibridnega" in zato "nepesniškega" žanra. Če skušamo sintetično razumeti Puškinove ustvarjalne težave, potem lahko zapišemo, da se je Puškin odločil za ubeseditev vsakdanjega življenja, kar je bilo v zakupu romana, satire in komedije, delno tudi heroičnokomične pesnitve, s sredstvi poezije, ki je prav to vsakdanjost odklanjala. Da je lahko vstavil v svoj roman v verzih pravzaprav vse, kar je bilo do tedaj žanrsko določeno (lirično digresijo, elegijo, narodno pesem, dokument, ironijo, satiro, cinizem in tragiko, skratka "visoko" in "nizko"), ne da bi pri tem zabrisal občutek celote in strnjenosti, je seveda moral začeti "hudičevo" revizijo sredstev, ki so mu bila na razpolago. Ta pa so bila že "znan" pesniški jezik, ustaljena metrika, slavni romaneskni junaki in junak-avtor lastnih in Byronovih pesnitev ter premočrtna fabula s poučnim, grozljivim ali veselim koncem.

Za Puškina jezik ni samo živa, spreminjajoča se tvorba, s katero je mogoče izražati lasten odnos do sveta (po principu, da je ubeseditev sveta istočasno tudi odnos do njega), ampak tudi znak, iz katerega izhaja spoznanje, kako se svet izraža v svojih različicah, torej zavest o njegovi notranji diferenciaciji. Ta dvojni proces oz. dvosmerno potovanje besede vzpostavlja tisto dialogičnost jezika, ki je dvostranska obogatitev slehernega komunikacijskega sistema in v kateri je ena beseda-svet toliko veljavna, kolikor je v njej prisotna druga, tudi nasprotna beseda-svet. Brez te povezave sta obe besedi mrtvi, nesposobni dejanskega opomenjanja stvarnosti in v končnem obračunu lažni. To posebnost Puškinovega romana v verzih je pravilno doumel Bahtin, ko je zapisal, da je *Jevgenij Onjegin* "enciklopedija jezikov in slogov dobe" in s tem popolnoma obrnil definicijo Belinskega. Tu namreč ne gre več za človekovo sposobnost opomenjanja stvarnosti z enega samega zornega kota, ki ga je mogoče enačiti s tako ali drugačno zunaj-literarno Resnico in ki se udejanja z enim samim možnim jezikom (Diderotova "enciklopedija" je na primer slonela na prepričanju, da

je razsvetljenski princip sposoben razložiti-ubesediti vsak pojav v naravi), pač pa za zavest, da se sleherni pojav izraža s svojim jezikom, ki ga nikakor ni mogoče "prevajati" v lasten miselno-jezikovni svet. Tak prevod je kvečjemu "objektivna" laž. Če naj vprašanje poenostavimo, potem naj zapišemo, da je Puškin stvarnost okoli sebe najprej poslušal, nato pa jo je ali reproduciral ali poimenoval. Puškin uporablja različne jezikovne kode in prehaja iz objektivnega (zunanjega) v subjektivni (notranji) jezik posameznih junakov, ki pa se ne izraža s premim govorom (dialoga je v romanu res malo), temveč z uvajanjem "tujega" besednega sveta v svet avtorske besede. Puškin se je seveda zavedal, da je taka "igra" z obstoječimi govori nemogoča brez korenite spremembe obstoječih metričnih struktur. Te so bile do njegovega časa normativno omejene (v kvaliteti rim, v sovpadanju sintagme in rimate besede, v metričnem določanju za posamezne žanre), kaj šele da bi bile sposobne za neprisiljeno reprodukcijo vseh obstoječih govorov. Zato je izdelal novo, "onjeginsko" kitico, ki se od predhodnih razlikuje predvsem po notranji svobodi: delitev na tri kvartine in distih je sicer stalna, zavestno razbijanje te stalnosti (z *enjambementom*) pa približuje verzni ritem pogovornemu jeziku, ki ga je sam Puškin definiriral kot "klepetanje". Jezik je črpal iz raznolikosti življenja, v razmerah, ki jih je tedanja literarna evolucija dopuščala, pa ga je postavil v metrično shemo, ki naj bi to "življenjskost" kar najbolj odražala (od tod tudi "lahkotnost" njegovega verza). Da je bila za Puškina neobremenjena življenjskost besede bistvenega pomena in da jo je verz, kljub omenjenim sprostivam, vendarle omejeval, priča dejstvo, da je po *Jevgeniju Onjeginu* pisal predvsem prozo.

Puškin je junake svojega romana v verzih izoblikoval na ozadju obstoječe literature, ki je že postala del kulturne zavesti tedanjega ruskega bralca. Brez upoštevanja tega ozadja so junaki pomensko nerazumljivi: Tatjana se samoopomenja kot junakinja sentimentalnih romanov, Lenski vidi v sebi pesnika, prežetega s schillerovskim hrepenenjem k "visokemu in prekrasnemu", Olga je v očeh Lenskega "ideal" ljubezni, Jevgenij pa je za Tatjano "angel" Grandison ali "hudič" Lovelace. Že ta prvi podatek nam dokazuje, da so odnosi med Puškinovimi junaki odvisni od zapletenega o-

mrežja semantičnih korelacij, ki gredo od junakovega samoopomenjanja do opomenjanja junaka z gledišča drugega junaka. To pa še ni vse: nad vsemi temi "literarnimi" pomeni se dviga avtorjev glas, ki sistematično uvaja vsakdanje, neliterarizirano gledišče. Vsak junak je torej opomenjen vsaj z dveh različnih zornih kotov, kar seveda onemogoča njegovo zapiranje v "že znano" enopomen-skost. Prav obratno: junak je tem bolj "realen", čim jasnejši je njegov "odklon" od literature (po principu uvajanja junaka, ki "spominja" na literarnega junaka, vendar "ne deluje" kot on in je zato literarno "verjetnejši"). To načelo, ki izhaja iz množičnosti gledišč, ni za vse junake enako izpeljano: če lahko za Lenskega in Olgo trdimo, da je življenjskost prisotna v njunem poslednjem dejanju (smrt in poroka z ulanom), je za Tatjano in Onjegina stvar nekoliko drugačna. Tatjana je kljub vsemu zaključen lik, na meji med življenjem in literaturo (tudi v svoji navezanosti na "domačijo"); ta dvojnost, ki opravičuje Puškinovo trditev, da ima Tatjano "srčno rad", izhaja iz avtorjevega prepričanja, da je med romantičnim "idealom" in antiromantično "vsakdanjostjo" vendarle neka vmesna pot, ki ne enega ne drugega ne izključuje. Dileme seveda Puškin ni rešil, zato pa je v zaključni Tatjanini izpovedi Onjeginu ohranil vrednost ljubezni kot nedosegljivo hrepenenje po idealu (od tod odpoved Jevgeniju), obenem pa povzdignil "trezno" presojo življenja (od tod Tatjanina zvestoba). V Tatjaninem liku je torej Puškin ubesedil oba pola dileme kot dve objektivno samostojni komponenti, ki nikakor ne moreta priti do nove, sintetične rešitve: ena izključuje drugo (prim. tudi dve možnosti za "prihodnost" Lenskega). Težnjo po sintezi je Puškin ubesedil v Jevgeniju, ki je zato edini nezaključeni lik Puškinovega romana v verzih. Puškinov odnos do junaka in junak sam se od prvega do osmega poglavja tako spremenita, da bi zaman iskali ključ, ki bi nam enkrat za vselej povedal, "kdo je" Jevgenij. Bližina in razdalja med avtorjem in njegovim junakom (v romanu je vrsta protislovnih ocen o Jevgenijevem vedênju in značaju), med Tatjano in Jevgenijem (od "angela/izkušnjavca" do "parodije"), pa tudi med Jevgenijem in svetom okoli njega (od vklenjenosti v družbene norme do beročega samotarja), nam nikakor ne dovoljujeta, da bi samovoljno izbrali

tisti pomen (avtorja, drugih junakov, okolja), ki naj bi bil dominanten. Prav v tej nezaključenosti pa je tudi pomen Puškinove ubeseditve Jevgenijevega lika: če naj ta junak v Puškinovi zamisli predstavlja težnjo po sintezi med idealom in vsakdanjostjo oz. po iskanju ideala "tu in zdaj" in če je res, da Puškin, kot smo videli, te rešitve ni našel, pač pa je verjel vanjo (kar bi lahko spet razumeli kot Puškinov "ideal"), je tudi res, da Jevgenij ni mogel biti izoblikovan kot danost, temveč kot proces, povrh tega pa še kot proces samospoznanja (avtorjevega in junakovega). Ubeseditev tega procesa, kjer je cilj pot, ne pa katarza, pa ne more biti drugačna kot protislovna in nezaključena. V tem je tudi življenjskost Jevgenijevega lika: v življenju, ki se mu kaže kot normativno posnemanje vsakovrstnih kulturnih in ideoloških modelov, ideala ni, v idealu, ki ne upošteva človekove stvarnosti, pa ni življenja. Drugače povedano: lažni ideal živi in se razvija le tam, kjer je tudi življenje lažno. Proces samospoznanja pa je pogoj za odkrivanje "resnice" (vsaj) na ravni življenja.

Zgodba (fabula) je tako zelo preprosta, da je sploh vprašljivo, ali je v njej mogoče iskati principe Puškinove ustvarjalnosti. Pravzaprav je to stara, skoraj normativna romaneskna zgodba ("o ljubezni"), ki se v ničemer ne razlikuje od stereotipne predpuškinske romaneskne literature. Novost je le, da je Puškin izrabljeni fabuli o "nepovrnjeni ljubezni" odvzel vlogo dominante in jo podredil lastnim pesniškim zahtevam. Ko smo v "potopisu" opozarjali na stalne odklone od znanih fabulnih modelov, v katerih je zgodba že sama po sebi vzrok in učinek junakovega vedanja, smo izhajali iz načela, da je fabula s svojim "začetkom in koncem" rezultat dokončno opomenjenega sveta. Junak je postavljen v določeno situacijo, ki od njega zahteva določeno dejanje. Situacija in reakcija nanjo morata biti v skladu s predstavo o življenju (moralistično, herojsko, skrivnostno itd.), ki sledi bodisi avtorjevi intenciji bodisi bralčevemu pričakovanju. Puškinova dominantna pa ni v "predstavi" o življenju, temveč v življenju samem (čeprav je jasno, da je iz zgodovinske perspektive tudi Puškinovo "življenje samo" še vedno le predstava o njem), zaradi česar se Puškin nikakor ni mogel odločiti za "konec" svojega romana v verzih.

To velja seveda predvsem za Jevgenijev lik: v kakršnemkoli "koncu" (smrti, srečni ljubezni, odhodu) bi bila implicitno prisotna tudi ocena Jevgenijeve osebnosti in vedênja ali vsaj posledic, ki jih tako vedênje prinaša s seboj. Tako bi "smrt" ali "odhod" junaka kaznovala, ali pa ga morda povzdignila v romantičnega "mučenika" in "samotarja", "srečna ljubezen" pa bi ga celo nagradila. To bi bilo seveda v nasprotju z ubeseditvijo resničnega življenja, ki se ne ravna po naših pričakovanjih ali zahtevah, ampak po logiki neskončnih možnosti. Puškin je torej tudi na ravni zgodbe vzpostavil razmerje med "končnostjo" sleherne predstave o življenju in "neskončnostjo" življenja samega in človeka v njem.

Življenjskost Puškinovega Jevgenija Onjegina je mogoče spoznati v ugotovitvi, da je stvarnost (življenje, človek) vedno širša od možnosti, ki so zaključene v njeni ubeseditvi. Ta princip, ki ga bo približno trideset let kasneje razvil Černiševski s svojo radikalno tezo o tem, da je življenje vedno "nad" umetnostjo (pa tudi drugi radikalni mislec, Pisarjev, ki je Puškina sploh odklanjal, kar priča le o tem, da je tudi Puškinova "zvestoba življenju" v literarni evoluciji komaj korak naprej, četudi silovit), je Puškin moral podkrepati z razbijanjem žanrskih norm (določena predstava o življenju zahteva določeni žanr), z uvajanjem množičnosti jezikovnih gledišč (en jezik = en svet), z odklanjanjem junakove enopomen-skosti (človek je bogatejši od slehernega opomenjanja) in z nezaključenostjo zgodbe ("odprti finale" kot smerokaz v raznolikost možnih življenjskih poti). Zdaj nam verjetno tudi ni težko razumeti, zakaj je Puškinov roman v verzih tako pomemben za nadaljnji razvoj ruskega romana. (Naj mimogrede omenim, da je vsiljeni konec *Jevgenija Onjegina* v smer junakovega pristopa k dekabrističnemu uporu popolnoma nepomemben in sploh nemogoč glede na razvoj "realistične" struje v ruski literaturi. To pa iz enostavnega razloga, ker so "10. poglavje" odkrili šele v začetku 20. stoletja, ves ruski "realizem" pa je *Onjegina* poznal brez njega, in naj dodam, tudi brez "izpuščenih kitic".) Od *Junaka našega časa* Ljermontova, ki je za Puškinom prvi dosledno uporabil množičnost gledišč za oznako Pečorina, preko Gogolja in njegove usmerjenosti jezika na "ustni govor" (*skaz*) ter Dostojevskega, utemeljitelja "po-

lifoničnega" romana, pa vse do romana Andreja Belega *Peterburg*, v katerem je umetnik človekovo raznoliko ubesedeno zavest o stvarnosti povzdignil v edini kriterij spoznanja in ubeseditve dejanske stvarnosti, teče nepretrgana nit, ki se stalno vije okoli osnovnih poetoloških vprašanj o odnosih med življenjem in možnostmi njegove ubeseditve. Ta vprašanja je v ruski literaturi prvi postavil Puškin s svojim romanom v verzih.

"Interpretacija" je vedno večje ali manjše nasilje nad literarnim tekstom. Odnos med interpretacijo in umetniškim tekstom je namreč podoben tistemu, ki se vzpostavlja med umetniško ubeseditvijo in zunajliterarno stvarnostjo, vendar s to bistveno razliko, da je naloga interpretacije obvezno iskanje čim absolutnejše skladnosti med besedo in stvarnostjo (literarnim delom); kot sleherni neumetniški tekst bi vsako, še tako globinsko branje propadlo v trenutku, ko ne bi bilo te skladnosti več mogoče dokazati. "Interpretacijska" beseda operira torej z literarnim besedilom kot s stvarnostjo, ki jo mora objektivizirati in ji dajati "svoj" pomen, ob tem pa mora vse ostale pomene izničiti ali jih podrediti "lastnemu" (vsako "protislovje" bi bilo namreč v interpretaciji nesprejemljivo). Interpretacija je tako ali drugače v nasprotju z bistvom literarnega dela ali vsaj takega literarnega dela, kot je Puškinov *Jevgenij Onjegin*. Zato menim, da je vse, kar je v tem literarnem delu pomembno za ta čas in prostor (če naj vendarle "interpretiram" njegovo sodobno vrednost), zaključeno prav v resnici njegovega pesniškega mišljenja oz. v resnici umetnosti. Naj iz tega mišljenja izluščim dve komponenti: preseganje družbeno normirane predstave o stvarnosti in dajanje vrednosti subjekta tujemu mišljenju. Prva komponenta zahteva sposobnost lastne presoje, druga pa spoštovanje drugače mislečega, kar ni strinjanje z njim, pač pa pogoj za dialog in kot posledica vse večja in večja bližina "resnici" o življenju, ki ga en sam miselni svet ne more in ne sme opomenjati. Potemtakem pesniško mišljenje ni abstrakcija neposnemljivega "posameznika" (ali pa kar "norca"), ki si ga družba včasih reprezentančno osvaja kot čist objekt lastnih potreb, včasih dobrohotno tolerira, včasih pa ga tudi zapira in ubija (kot je to storila s Puškinom), temveč živ, realen in vsakdanji princip, brez katerega je na-

še življenje dokaj klavrna in komaj prikrita laž.

O Klopčičevem prevodu

Slovenska literarna zavest pozna tri prevode Jevgenija Onjeginina (Puškin 1909, Puškin 1962, Puškin 1967). Za Klopčičevo poslovenitev sem se odločil na podlagi primerjalnih kriterijev, ki jih je pri prevodu treba upoštevati: točnosti in popolnosti prevoda, jezika in melodije verza. Glede na prvi kriterij je Klopčičev prevod pomanjkljiv zaradi petih izpuščenih Puškinovih opomb, zaradi pomenske netočnosti verzov 778, 788-9 in 3097 in zaradi nekaterih drugih manjših primerov (izpuščanja mitoloških imen, nerazpoznavnosti nekaterih tipično literariziranih besednih formul in obratov, odsotnosti pridevnikov v oznaki ljudi in prostorov), ki pa bistveno ne vplivajo na slovenskega bralca, ker je dovolj drugih, točno in popolno prevedenih mest, ki te informativne in pomenske vrzeli zapolnjujejo. Vsega skupaj smo našli 94 primerov s pomensko "obteženo" informacijo, v katerih se Klopčičev prevod le delno (ali sploh ne) sklada z izvirnikom (na 5638 verzov je to 1,66 odstotka).

Klopčič je zelo dobro razumel smisel neenotnosti Puškinovega jezika. V mejah, ki jih je slovenski literarni jezik (tembolj pesniški in tembolj leta 1967) dopuščal, je zato izoblikoval raznolik jezikovni register, ki ne teži k "harmoničnemu" izničenju nasprotij (v imenu Puškinovega romantičnega "genija" s prevlado enega samega jezikovno-miselnega središča). Brez teh nasprotij bi bilo besedilo pomensko okrnjeno, slovenski bralec pa bi še naprej slišal v Puškinu "glas bogov" tudi tam, kjer je ta glas "znižan" na raven naše vsakdanjosti. Klopčič ima nedvomno zaslugo, da je z *enjambementom* tako kot Puškin dosledno rušil navidezno sklenjenost metričnega sistema. Vsi pomisleki, ki izhajajo iz domneve, da je Klopčičev jezik trd in sintaktična ter leksikalna melodija verza netekoča, zavirajoča in včasih celo odbijajoča zaradi neskladnosti med ritmičnimi in skladenjskimi enotami ter med besedo in domnevno slogovno normo, so v resnici le potrdilo o pravilnosti Klopčičevih prevajalskih in pesniških izbir.

BEDNI LJUDJE F.M. DOSTOJEVSKEGA IN VPRAŠANJE REALIZMA*

Ko je proti koncu maja 1845 z besedami "Pojavil se je novi Gogolj!" (*Novyj Gogol' javilsja!* prim. Dostoevskij 1972-1990: I: 462)¹ Nikolaj A. Nekrasov izročil rokopis prvega romana Fjodora M. Dostojevskega *Bedni ljudje* (*Bednye ljudi*) tedanjemu vodilnemu literarnemu kritiku Visarjonu G. Belinskemu, je lik "bednega uradnika" (*bednyj činovnik*) imel za seboj že vrsto predhodnikov: od znamenitega Akakija Akakieviča iz povesti *Plašč* (*Šinel'*, 1842) Nikolaja V. Gogolja do bolj ali manj samovoljnih in podkupljivih uradnikov iz cikla "fizioloških orisov" Sankt Peterburga iz 40. let (*fiziologičeskij očerk*). S svojo navdušeno izjavo je Nekrasov potegnil rdečo nit med deli na podobno tematiko in *Bedne ljudi* Dostojevskega, z "že znanim" literarnim junakom iz nižjega socialnega sloja, uvrstil v spisek, ki naj bi dokazoval razvojno pot tedanje ruske književnosti v zaželeno smer.

Roman *Bedni ljudje* Dostojevskega je izšel leto kasneje (1846) in recenzije ter odzivi nanj nam pripovedujejo zgodbo o tem, kako je bilo po eni strani potrjeno obzorje pričakovanja Nekrasova in Belinskega, pa drugi pa o tem, kako je tedanji izobraženi bralec, čeprav samo posredno in tudi mimo lastnih intencij, odpiral vrsto vprašanj, ki se bodo izkazala kot ključnega pomena v nadaljnjem razmišljanju o realizmu v književnosti in o mejah in možnostih njegovega konkretnega udejanjanja. Če se omejimo na recenzije in odzive, ki so se pojavili takoj po izidu romana, potem lahko zapišemo, da je sočasno recepcijsko zgodbo mogoče strniti v štiri problemske sklope, ki presegajo zgolj literarnozgodovinski okvir.

* "Bedni ljudje F.M. Dostojevskega in vprašanje realizma." *Literatura* 203-204 (2008): 140-154.

1 Vsi citati iz romana *Bedni ljudje*, kot tudi iz recenzij in odzivov nanj, so iz te izdaje (prim. str. 13-108; 462-481); v besedilu je stran navedena takoj po ruskem izvorniku (vsi prevodi so moji, I.V.).

1. Del tedanje literarne kritike je zaman iskal v prvem romanu Dostojevskega jezik, ki naj bi ga bilo na ponavljajočo se tematiko "bednega uradnika" mogoče uvrščati med že izdelane jezike t.i. kratkih opisov, skic in črtic, značilnih za "masovno" ljudsko književnost tistega časa (*očerkovaja literatura*). Z očitnim zadovoljstvom je sam Dostojevski sprejemal splošno razširjeno mnenje, da "je šel daleč proč od Gogolja" (*ja daže daleko ušel ot Gogolja*; 472).² Belinski je bil presenečen nad dejstvom, da za razliko od "publicistov in kritikov", ki se "trudijo, da bi z besedo razjasnili" zaželeno socialno problematiko (*publicisty i kritiki... slovom staraemsja raz"jasnit"*; 466), Dostojevski vse to počenja "z eno potezo, naenkrat" (*odnoj čertoj, razom*; prav tam). Pred Dostojevskim je bilo torej kar nekaj literarno opisanih "uradnikov", pred očmi načitanega bralca pa se je Makar Devuškin pojavljal v jeziku, ki se ni povsem skladal z jezikom miselnega sveta do tedaj "iz literature" znanih uradnikov. Iskanje take ali drugačne "tekstovne reference", ki naj bi prvi roman Dostojevskega priklenila k jezikovno že izdelanemu miselnemu svetu, se je, vsaj delno, izkazalo kot neustrezno.

2. Nekateri kritiki so Dostojevskemu očitali "zlorabo analize" (*zloupotreblenie analiza*; 474), zaradi česar naj bi v razvlečeni naraciji prevladovale banalne, trivialne "drobnarije" (*pošlye meloči*; prav tam), "pretiravanje" (*izlišestvo*; prav tam) in "dolgočasna

2 Kljub temu, da je večina kritikov priznavala Dostojevskemu talent in "zelo izvorni slog" (*slog ves'ma original'nyj*; 472), je v nekaterih drugih recenzijah o Bednih ljudeh mogoče zaslediti tudi nasprotna mnenja. Tako je na primer v eni od njih mogoče brati, da na romanu leži "neizogiben pečat Gogoljevega vpliva" (*neotrazimaja pečat' vlijanija Gogolja*; 474), v drugi pa, da je "vse v tonu Gogolja in Kvitke" (*vse na ton Gogolja i Kvitki*; 473), ob tem pa je zelo opazno tudi "posnemanje... barv in celo jezika Gogolja in Kvitke" (*podražanie... kraskam i daže jazyku Gogolja i Kvitki*; prav tam). Danes že pozabljeni Grigorij F. Kvitka je bil ukrajinski pisatelj in dramatik (1778-1843), v tistem času zelo znan med ruskimi bralci zaradi kratkih povesti o moralno dvomljivem vedanju carskih uradnikov (povesti so bile v 30. in 40. letih 19. stoletja prevedene v ruščino).

ponavljanja" (*skučnye povtorenija*; prav tam). Obregnili so se tudi nad pretirano uporabo pomanjševalnic³ in sploh odvečnih sentimentalnih obratov. Eden od recenzentov celo napoveduje Dostojevskemu, da bo "utonil v dolgoveznostih, v povodnji podrobnosti, drobnarij in gostobesednosti" (*utonet v dlinnotah – v navodnenii podrobnostej, meločnosti i mnogoslovija*; prav tam). Razvlečenost "scen, skic in ostalih okraskov" (*scen, kartin i pročih ukrašenij*; 473) je dajala kritiku vtis, da je s svojo zgodbo "gospod Dostojevski" sicer "resnobno" socialno tematiko "priklical v življenje vsiljeno in teoretsko, na da bi sam s srcem delil opisane občutke" (*g-n Dostoevskij... vyzval k žizni usilenno, teoretičeski, bez serdečnogo razdelenija opisannyh oščuščenij*; prav tam), drugi kritik pa je očital Dostojevskemu, da so ga "brezizhodno prevzele prazne in ganljive teorije" (*beznadežno uvlečennyj pustymi i žalkimi teorijami*; 472). Ko avtorja recenzij govorita o "teoretskem" pristopu k pripovedi, mislita seveda na Belinskega in na njegovo realistično "šolo" (*natural'naja škola*). Kot kaže, je del tedanje recepcije po eni strani s težavo odkrival oprijemljivo tekstovno referenco v prvcu Dostojevskega, po drugi pa je krivdo za pomanjkljivosti nalogal nezaželenemu vplivu zunanjih, neliterarnih besedil. Tudi če za trenutek odmislimo Mihaila M. Bahtina in njegovo pojmovanje romana kot žanra, ki je sposoben vsrkati vase vse ostale žanre, ne da bi zaradi tega nehal biti roman (prim. Bahtin 1982), gre pri sprejemanju prvega romana Dostojevskega, kljub dokaj omejeni tematiki "bednega uradnika", za vprašanje o "realističnem pisanju" kot takem: prav zato, ker je njegova domnevna referenca to, kar določamo kot "realno", ne pa "tekst" o njem, realizem teži k preseganju meja, ki jih sleherna diskurzivnost jezika vsebuje in s tem svojo referenco neizbežno zapira v Prokrustovo posteljo pomena. V opisu Dostojevskega "bedni uradnik" svojo ustaljeno diskurzivnost širi, z njo pa se širi tudi ubesedena stvarnost.

3 V naslednjih knjižnih izdajah je Dostojevski uporabo pomanjševalnic nekoliko omilil, mnogo kasnejše raziskave pa so njegove prve slogovne posebnosti odkrivale tudi v jeziku, ki so ga v zasebnih pismih uporabljali njegovi starši; glej tudi opombo 6.

3. Ob upoštevanju vprašanja o širjenju diskurzivnosti jezika je mogoče razumeti tudi izjavo samega Dostojevskega, ki je 1. februarja 1846, komaj deset dni po objavi romana (21. januarja 1846) in po prvih odzivih nanj, pisal bratu, da "Belinski in ostali" (*Belinskij i pročie*; 468) odkrivajo njegovo učinkovitost v "analizi" in ne v "sintezi" (*Vo mne nahodjat novuju original'nuju struju..., sostojaščuju v tom, čto ja dejstvuju analizom, a ne sintezom*; prav tam). Dostojevki to mnenje sprejema in o sebi pravi, da za razliko od Gogolja, ki "kar naravnost zgrabi za celoto" (*beret prjamo celoe*; prav tam), on sam "hodi v globino in odkriva celoto takó, da jo razvršča v atome" (*idu v glubinu, a razbiraja po atomam, otyskivaju celoe*; prav tam). Da bo vprašanje o "analizi" in "sintezi" postalo pomembno v razvoju realističnega pisanja, priča tudi izjava samega Gogolja, ki v zasebnem pismu pravi, da bi roman Dostojevskega pridobil na "živahnosti in učinkovitosti, ko bi bilo vse skupaj bolj zgoščeno" (*vse by okazalos' gorazdo živej i sil'nej, esli by bylo bolee sžato*; 475). Podobno misel izraža tudi Apolon A. Grigorjev: "vse, kar pri Gogolju pelje k enemu samemu zlitemu in sijočemu biseru ustvarjanja, se pri Dostojevskem drobi na iskre" (*vse, čto u Gogolja vozvoditsja k edino-slitnyj, sijajuščij perl sozdanija, u Dostoevkogo drobitsja na iskry*; prav tam). Ko se še istega leta Belinski negativno odzove na drugi roman Dostojevskega *Dvojniki* (*Dvojniki*) in v znamenitem članku *Pogled na rusko književnost 1846. leta* (*Vzgljad na russkiju literaturu 1846 goda*) vdrugič ocenjuje Bedne ljudi, pravtako opozarja na domnevno šibkost romana, ki bi bil veliko boljši, ko bi avtorjeva "preudarnost" zmogla "nekoliko očistiti odvečna ponavljanja enih in istih fraz in besed" (*predusmotritel'nost' poočistit' ot izlišnyh povtorenij odnih i teh že fraz i slov*; 476). Kljub temu samo leto kasneje Belinski priznava romanu "pretresljivo resnico v upodobitvi stvarnosti" (*porazitel'naja istina v izobraženii dejstvitel'nosti*; 478), leta 1850 anonimni nemški recenzent bere roman Dostojevskega kot "resnično podobo zunanjega videza ruske prestolnice, obrise iz življenja najrevnejšega razreda njenih prebivalcev" (*istinnyj obraz vnešnego vida russkoj stolicy, čerty iz žizni bednejšego klassa ee obitatelej*; 479), nekoliko pozneje pa ob drugi samostojni izdaji

Bednih ljudi (1860) Nikolaj A. Dobroljubov odkriva v romanu "analizo pretresljivih anomalij naše bedne stvarnosti" (*analiz porazivših... anomalij našej bednoj dejstvitel'nosti*; 478). V teh in podobnih ocenah se dejansko križata dva problema, ki bosta zaznamovala realistično pisanje: po eni strani celovito dojetje stvarnosti ("realnega") in torej težnja k "zgoščnemu" opisu, ki ne dopušča preobilja besed, ker svet ima pač svoj smisel, je določljiv kot "celota" in je zato opisljiv predvsem kot njena referenca in denotat, po drugi pa vprašanje o razliki, ki se neizogibno pojavlja vsakič, ko se odločimo, da bomo to, čemur pravimo "realno", tudi ubesedili. V stvarnosti sicer lahko zasledujemo smiselno "celoto", določanje tega, kaj ta celota je, pa ostaja v domeni prevladujočih kulturnih modelov, ki so že po svoji naravi zraščeni z jezikom (pravzaprav so njegov konstrukt); včasih, ne pa vedno, nam svojo avtonomno "celoto" ponuja umetnik ali razumnik, včasih, sicer bolj redko, tudi manj izobraženi posameznik, ki se s svojim jezikom zna tako ali drugače suvereno pojavljati tudi zunaj umetniške in sploh katerekoli zapisane besede. Dostojevski se je problema zavedal in na vse ugovore o preobilju besed dokaj rezko odgovarjal, da v romanu ni "ene same odvečne besede" (*v nem slova lišnego net*; 469). Dostojevski je imel prav: vprašanje namreč ni v njegovih "odvečnih besedah", ampak v tem, da je vsak od omenjenih kritikov dojemal "celoto realnega" s svojega gledišča in v ubeseditvi iskal potrditev za njen že vnaprej izdelani (jezikovni) znak. Po pričevanju sodobnikov naj bi Belinski Dostojevskega vprašal, ali se sploh zaveda "strašne resnice", na katero je z romanom pokazal (*osmyslili li vy sami-to vsju etu strašnuju pravdu, na kotoruju vy nam ukazali?*; 466), za Belinskega pa je "glavno" resnico (*samoe glavnoe*; prav tam) lahko odkrival le "socialni roman", ki naj bi ga s svojim "služenjem resnici" Dostojevski uresničil (*vot pravda v iskusstve! Vot služenie hudožnika istine! Vam pravda otkryta...*; prav tam). Ob tem je potrebno poudariti, da se v besedah Belinskega prekrivata dve različni resnici: tista, ki jo vodi razum in jo je mogoče empirično ali znanstveno določati (*istina*) in tista, ki se ji človek lahko približa z ljubeznijo, npravstvenostjo in voljo (*pravda*). Čeprav se pri Belinskem obe ruski besedi, ki določata "resni-

co", križata, je njegovo pojmovanje o tem, kako umetnost mora "služiti resnici" (*istina*), sorodno razsvetljenskemu načelu estetike, ki jo je leta 1750 že v sami njeni utemeljitvi Alexander G. Baumgarten določal kot "gnoseologia inferior" (prim. Baumgarten 1750). Gogolj je na svojo "celoto" gledal drugače in "resnico" (*pravda*) o njej iskal v pravoslavnem načelu "samoizpopolnjevanja" (*samosoveršenstvovanie*) oz. v npravstveno-religiozni preobrazbi samega sebe in ruskega naroda. V podobni luči je Gogolja bral Grigorjev, ki je Dostojevskemu očital "egoistično" ljubezen do opisanih "neznatnih posameznikov" (*meločnye ličnosti*; 475), bili pa so tudi kritiki (Konstantin S. Aksakov), ki so odklanjali specifičnost tako ene kot druge vizije "celote" in zahtevali od Dostojevskega romantično "brezciljnost" (*bescel'noe tvorčestvo*; 477), zato da bi se mogla ubeseditev dvigniti do višav "obče sfere" (v *obščuju sferu*; prav tam). Odklon Dostojevskega od "sinteze" ubeseditve je mogoče razumeti tudi kot dvom v možnosti teleološkega "celovitega" opisa tega, čemur pravimo "realno".

4. Kljub različnim ocenam, ki jih je v recenzijah mogoče zaslediti takoj po izidu romana, so med bralci *Bedni ljudje* Dostojevskega doživeli velik uspeh. Komaj poldrugi mesec po objavi romana v Peterbuškem zborniku (*Peterburgskij sbornik*) in skoraj istočasno (samo nekaj dni prej) s prvo pozitivno oceno romana, ki jo je Belinski objavil v reviji *Otečestvennye zapiski* (2. marca 1846), je bil v takrat zelo znani slaščičarni Izler na Nevskem prospektu izobešen kričeč plakat (*raspisannoe jarkimi cvetami ob"javlenie*; 473), ki je reklamiziral izid zbornika. Na plakatu sta narisani dve veliki figuri, hrbtnoma obrnjeni ena proti drugi: Makar Devuškin čepi na kolenih in piše, Varvara Dobroselova pa bere njegova pisma. Poročevalec časopisa *Severnaja pčela*, glasila bolj konservativnega dela peterburške družbe, o plakatu sicer poroča s kančkom ironije, dejstvo pa je, da se je s tem, na prvi pogled neznatnim dogodkom, literarni junak preselil na ulico in konkretno postal del "realnega" življenja. Z gledišča odnosa med ubesedenim in realnim svetom je imel Belinski prav: za razliko od Gogolja, ki je "nas vseh le usmeril k otopelim življenjam v naši stvarnosti"

(*tol'ko navel vseh... na eti zabitye suščestvovanija v našej dejstvitel'nosti*; prav tam), je Dostojevski otopela življenja neposredno "pobral prav v isti stvarnosti" (*vzjal... v toj že samoj dejstvitel'nosti*; prav tam). Pravtako je pomenljiva pripoved o tem, kako naj bi Belinski, že ob prvem branju Bednih ljudi in še preden je osebno spoznal Dostojevskega, izjavil, da "roman odkriva takšne tajnosti življenja in značajev v Rusiji, o katerih pred njim se nikomur še sanjalo ni" (*roman otkryvaet takie tajny žizni i harakterov na Rusi, kotorye do nego i ne snilis' nikomu*; 465). Da je meja med realnim svetom in njegovo ubeseditvijo prehodna z obeh strani, je razvidno tudi iz besed literarnega junaka Bednih ljudi, Devuškina, ki se ob branju Gogoljevega *Plašča* sprašuje, "čemu tako pisati? Čemu je sploh to potrebno? Ali mi bo mar zaradi tega kdo iz bralcev plašč naredil?... Mi bo mar nove škornje kupil?" (*I dlja čego že takoe pisat'? I dlja čego ono nužno? Čto mne za eto šinel' kto-nibud' iz čitatelej sdelaet, čto li? Sapogi, čto li, novye kupit'?*; 63). Dostojevski ni prvi, ki je "virtualno" resnico književnosti vzporejal z resnico življenja in tudi ni prvi, ki je "ubesedenega" (virtualnega) človeka zagledal v predmetnosti realnega sveta. To se je zgodilo že pol stoletja prej: po objavi *Bedne Lize* Nikolaja M. Karamzina (*Bednaja Liza*, 1792) so mlade gospodične iz boljših moskovskih družin s solzami v očeh trumoma romale k pripovednemu kraju dogajanja (k samostanu sv. Simona) in k jezerčku, kjer je iz obupa skočila v vodo nesrečna literarna junakinja Karamzinove povesti in tam tudi utonila.⁴ Ti nekoliko obrobni, ob-literarni dogodki presegajo vprašanje o metaliterarnosti ali intertekstual-

4 Zavest o možnosti dvojnega prehoda iz literature v predmetnost realnega in od tod spet v literaturo je mogoče opaziti tudi pri zrelem Dostojevskem. Prav na začetku romana *Bratje Karamazovi* (1879-1880) Dostojevski pripoveduje o "dekletu" že preživelega "romantičnega pokolenja", ki je "z visokega brega" skočila v "precej globoko in brzo reko... izključno zato, da bi bila podobna šekspirovski Ofeliji" (*znal že ja odnu devicu, ešče v zaprošlom "romantičeskom pokolenii",... kotoraja... brosilas' s vysokogo berega... v dovol'no globokuju i bystruju reku... edin-stvenno iz-za togo, čtoby pohodit' na šekspirovsuju Ofeliju*); prim. Dostoevskij 1972-1990: XIV: 8. Prim. tudi opombo 7.

nosti, ki ga je na primer, med drugim, mogoče zaslediti pri Puškinovem *Jevgeniju Onjeginu*: tu se literarna junakinja zaljubi v literarnega junaka, o katerem je zmotno prepričana, da je natanko tak, kot nekateri drugi literarni junaki.⁵ Pri Karamzinu in pri Dostojevskem (pa tudi v obdobju med njima: glej na primer težnjo dekabristov in njihovega kroga "živeti po literaturi"; prim. Lotman 1992: I: 296-336) nam ti ob-literarni dogodki pripovedujejo drugačno zgodbo: o "osnovanju" same stvarnosti, ki se pred nami pojavlja kot "realna" samo zato, ker jo je nekje nekdo tako ali drugače ubesedil, upovedal ali upodobil (in o kateri, kot je pravil Belinski, se nam "še sanjalo ni"). Rusi so stvarnost Sankt Peterburga odkrili samo potem, ko je bilo mesto ubesedeno kot "peterburški tekst", mnogo let kasneje pa je na zahodni strani Evrope zajedljivi Oscar Wilde pronicljivo ugotavljal, da so Londončani odkrili megle samo potem, ko so videli slike Josepha M.W. Turnerja (prim. Toporov 1995: 313).

Zapletenost vprašanj o tekstovni referenci, o širjenju diskurzivnosti jezika, o možnosti in nezmožnosti "celovitega" opisa stvarnosti in o osnovanju same stvarnosti prav zato, ker se stvar-

5 Za *Jevgenija Onjegina* Puškina je posebno pomenljiva razlika med interpretacijo Belinskega in Bahtina: Belinski je Puškinov "roman v verzih" opredelil kot "enciklopedijo ruskega življenja", Bahtin pa kot "enciklopedijo jezikov in slogov dobe". Belinski je izhajal iz razsvetljenskega načela, da je "življenje" (stvarnost) mogoče vpisati v referenčno-denotativno "enciklopedijo" (iz česar so izhajali sami francoski enciklopedisti), Bahtin pa je svojo pozornost usmeril na manifestacijo samega življenja (stvarnosti), ki se lahko pojavlja le kot jezik. V "enciklopedijo" je, vsaj načeloma, mogoče vpisati edino razlike "jezikov in slogov", s katerimi se stvarnost in življenje v njej *pojaviata*, nikakor pa ne realnega življenja samega, kot je, za svoj čas sicer upravičeno, trdil Belinski. Tudi mnogo kasneje, ko bo Lotman napisal svoj komentar k *Onjeginu*, se bo ravnal po načelu, da se stvarnost in življenje v njej *pojaviata* kot znak in njuno "protislovnost" odkrival na različnih ravneh Puškinovega jezika. Prim. Lotman 1975 in 1983.

nost pojavlja kot (jezikovni) znak, je navsezadnje zelo nazorno opisal prav Dostojevski v *Bednih ljudeh*. Tistih nekaj strani, ki jih avtor posveča Gogoljevemu *Plašču* in Devuškinovemu negativnemu odzivu nanj, zgovorno pričajo o problemu, ki se mu že v nastavi realizem ni mogel izogniti.⁶ Dostojevski svojemu junaku Devuškinu ne odreka pravice do vere in zaupanja v "celoto", v višji smisel, ki določa našo stvarnost: "... vsak družbeni položaj je določen od Najvišjega" (*vsjakoe sostojanie opredeljeno Vsevyšnim*; 61), pravi Devuškin, in vsakdo je zato poklican, da svoje življenje živi po sposobnostih, ki jih med ljudi "ureja sam Bog" (*sposobnosti ustroeny samim Bogom*; *prav tam*). Gogolj pravtako določa svojega "bednega uradnika" Akakija Akakieviča z izhodiščem v "celoti", ki naj junaka, kot je pravil Grigorjev, pripelje od duhovne bede h "krščanski razsvetlitvi" (*hristianskoe ozarenie*; 475). S svojimi "napakami" (*nedostatki*; 61) in "čednostmi" (*dobrodeteli*; *prav tam*) je tudi junak Dostojevskega človek, pravzaprav "državljan" (*graždanin*; *prav tam*), ki živi svoje življenje "bednega uradnika", z besedo pa je Gogoljev *Plašč* (in, očitno, drugi "fiziološki obrisi" ruskega carskega uradnika nasploh) življenje "bednega uradnika" zaprl v realno referenco. Tu se Devuškin upre in zahteva pravico, da se življenje, ki ga dejansko živi, pojavlja v drugačni ubeseditvi, kjer je prostor tudi za "pomanjševalnice", za "odvečna ponavljanja enih in istih fraz in besed" in za "sentimentalne obrate". Če dejanska referenca njegovega življenja sodi, kot katerakoli druga, v območje "realnega", potem je tudi naravno, da ubeseditev te stvarnosti zahteva širjenje ustaljenega diskurza o uradniku. Prav zato

6 Tu je potrebno poudariti, da je po prvi objavi v *Peterburškem zborniku* (1846) roman *Bedni ljudje* doživel še tri samostojne knjižne izdaje (1847, 1860, 1865), ki jih je za tisk pripravil Dostojevski sam. Za različne redakcije je vnesel vrsto popravkov, vendar so prav strani, posvečene Devuškinemu soočenju z Gogoljevim "uradnikom", ostale v bistvu nespremenjene; prim. Dostoevskij 1972-1990: I: 441-452. Edino pomenljivo razliko med prvo in naslednjimi izdajami je mogoče opaziti v črtanju kratkega opisa o Devuškinovi "pisavi", o kateri junak-pisar med drugim pravi, da je "še kar razločna in lepa" (*pis'mo moe dovol'no četkoie i krásivoie*; 447); o tem, kako je na svojo "pisavo" gledal pisar Akakij Akakievič, pripoveduje tudi Gogolj.

Devuškin doživlja opis Akakija Akakieviča kot hudo "žalitev" (*začem že drugih običat'?*; 62), Gogolju kot avtorju pa očita, da bi vse to on pač "moral vedeti; če se je že lotil opisovanja, potem bi pač moral vedeti vse" (*on dolžen by byl znat'; už kak vzjalsja opisovat', tak dolžen by byl vse znat'*; prav tam). Škoda, ki jo je po Devuškinovem mnenju Gogolj povzročil s svojim Plaščem, ni v tem, da je tako ali drugače ubesedil "uradnika" (to je navsezadnje takrat marsikdo počenjal), pač pa v tem, da je "uradnika" zakoličil v pomen, zaradi katerega "se še na ulico ne bo mogoče več prikazati" (*tut i na ulicu nel'zja pokazat'sja budet*; 63), ker je v literaturi "vse že tako dokazano, da našega brata zdaj po sami hoji spoznaváš" (*ved' tut eto vse tak dokazano, čto našego brata po odnoj pohodke uznaeš' teper'*; prav tam). Ker uradnikovo (Devuškinovo) življenje "hodi po literaturi" (*po literature hodit*; prav tam) in je "vse objavljeno, prebrano, zasmehovano in presojeno" (*vse napečatano, pročitano, osmejano, peresuženo*; prav tam), se v virtualnosti besede udejanja tudi opredmetena "resnica" o njem. Nad resnico same stvarnosti (Devuškinovega življenja) prevladuje fenomen jezika (Gogoljev opis), ki z ubeseditvijo to stvarnost tudi osnuje.⁷ In čim bolj je ubeseditiv prepričljiva, kot to velja za Gogolja, ki ga je Dostojevski izredno visoko cenil in mu je prav zato v *Bednih ljudeh* oporekal, tem bolj se odpira brezno, ki domnevno ali zgolj zaželeno resnico o "realni" stvarnosti ločuje od resnice njene ubeseditve, upoveditve ali upodobitve.

S tem problemom se bo realizem ubadal poldrugo stoletje, največkrat pa bo ob vsakem ubesedenju zahteval bolj ali manj iz-

7 Da je v *Bednih ljudeh* vprašanje o prehodu med stvarnostjo in njeno ubeseditvijo ključnega pomena, priča tudi epigraf k romanu, povzet iz povesti *Živi mrtvec* Vladimira F. Dostojevskega: "pravljicarji... ruvajo vse, kar zemlja hrani kot skrivnost... bereš, se proti svoji volji zamisliš in tako ti vsakršna neumnost pade v glavo; res bi jim prepovedal pisati; enostavno povedano, popolnoma bi jim prepovedal" (*skazočniki... vsju podnogotnuju v zemle vyryvajut!... čitaeš'... nevol'no zadumaeš'sja, – a tam vsjakaja drebeden' i pojdet v golovu; pravo by, zapretil im pisat'; tak-taki prosto vovse zapretil*; 13).

ključujoči primat neposredne reprezentacije stvarnosti.⁸ Ker stvarnost ni določljiva brez ubeseditvenega ali upodobitvenega znaka, brez znaka pa ni kulture, z gledišča katere samo stvarnost določamo, se bo na koncu realizem izrisal kot čisto nasprotje tega, zaradi česar se je sploh pojavil. Izhajal je iz prepričanja, da je "realno" stvarnost mogoče opisati "tako, kakršna dejansko je", ob izteku svoje literarnozgodovinske poti pa se je moral sprijazniti z dvojno ugotovitvijo: a) v svoji težnji po ubeseditvi "resnično realnega" je realizem na stežaj odprl vrata razliki, iz katere je stkana vsaka stvarnost, ki se tako ali drugače konstituira kot kultura (in v tem je njegova zasluga); b) s svojimi ubeseditvami je "osnoval" stvarnost "realnega" kulturnega modela, zahvaljujoč se kateremu naše védenje o tem, kar nas obdaja in o nas samih, ne hodi po enosmerni ulici, ki od "celovitega" realnega sveta pelje k njegovi reprezentaciji, pač pa se premika po obratni smeri in nam reprezentacijo vrača kot realni svet (in v tem je njegova druga zasluga in obenem začaran krog, ki pelje v slepo ulico).⁹ Zato ni slučaj, da se je ob literarnozgodovinskem iztrošenju realizma referenčna vrednost premaknila od realnega sveta, ki naj bi ga jezik ubeseditil, k jeziku samemu, ki ta realni svet vsakič znova osnuje in zato zase

8 V tem pogledu je pomenljivo dejstvo, da je v naslovu svoje znamenite knjige Erich Auerbach, ki sodi med vidnejše zahodne raziskovalce realizma, upravičeno vzporejal "mimesis" s "prikazano resničnostjo" (prim. Auerbach 1946). Kljub temu se je sčasoma razlikovanje med "prikazom" in "resničnostjo" vse bolj šibilo v smer enačenja med "resničnostjo" in "realizmom". Tako je na primer italijanska izdaja Auerbachove knjige pri uglelnem založništvu Einaudi enostavno brisala iz naslova besedo "dargestellte" in celo sintagmo "dargestellte Wirklichkeit" zamenjala z besedo "realizem" (prim. Auerbach 1956). Slovenski prevod ohranja izvorno sintagmo; prim. Auerbach 1998.

9 Dostojevki je ta mehanizem uvidel in se je zato v svojih delih večkrat obregnil ob junake drugih pisateljev, ki naj bi jih določala "literatura": ti junaki naj bi bili neživljenjsko podrejeni "ubesedeni" stvarnosti. Za določanje tega komunikacijskega mehanizma si je izposodil besede Hamleta, ki se čudi, kako lahko na odru igralec doživlja tujo bolečino (Hekubin jok) kot "resnično". Dostojevski je Nekrasovu, Turgenjevu in Tolstoju očital "literarno" idejnost in jo določal kot "solze za Hekubo". Prim. Verč 1998: 323-330. Prim. tudi opombo 4.

pravtako zahteva status "realnega" (avantgarda). Besedna, likovna in, sicer nekoliko kasneje, glasbena umetnost (in ne samo v Rusiji) je od tedaj ubrala pot, ki bo znak reprezentacije vse bolj postavljala v središče ustvarjalnega procesa (prim. Verč 2006). Iluzija o referenci znaka bo proti koncu dvajsetih let prejšnjega stoletja rusko avantgardno skupino "oberiutov" pripeljala do spoznanja, samo na prvi pogled paradoksalnega, da svet morda sicer nekaj pomeni, vendar le pod pogojem, da se ne pojavlja kot pomen znaka (za razliko od danes, takrat še vedno prevladujočega jezikovnega znaka; prim. Smirnov 1990). Od tu dalje je resnico o realnem, ki naj bi bila založena v pomenu znaka, lahko uveljavljalo samo mišljenje, ki je najprej določalo, kaj stvarnost je, potem pa jo je v skladu z izhodiščem tudi ustrezno ubesedovalo.

Z literarnozgodovinskega gledišča je realizem umetniška smer z izjemno dolgo delovno dobo. Traja vse do danes. Dlje od njega je trajal samo klasicizem, ki je jasno in glasno priznaval, da je njegova idealna referenca "tekstovni" model stvarnosti (antična kultura). Realizem je tekstovni model stvarnosti odklanjal in celovitost svojega "teksta" iskal v stvarnosti sami. Prepričanje, da se nam še neubesedena stvarnost lahko kar sama vrača kot resnični "tekst" o sebi, se zamaje že pri prvem romanu Dostojevskega. Iskanje resnice o svetu je sicer prirojeno človekovi kulturi, vendar realizem, ki naj bi že v sami nastavi suvereno prevzel nase to prvenstveno človekovo težnjo, se ni udejanjil ne kot "književnost resničnega", ne kot "književnost realnega" in tudi ne kot "književnost resnice". Udejanjil se je kot "književnost razlike" (prim. Verč 2004). Na neizogibnost tega procesa je opozarjal že Roman Jakobson, ki je natanko 75 let po izidu *Bednih ljudi* (1921) podvomil v upravičenost samega pojma "realizem" in pokazal na nezanesljivo ambivalentnost njegovega pisanja (prim. Jakobson 1962).¹⁰ Od takrat je minilo več desetletij in kljub spoznanju, da stvarnost ni opisljiva kot resnica o njej, se težnja po njenem "celovitem" opisu ni nikoli polegla. Vsakič, ko naj bi nam opis stvar-

10 Jakobsonov članek je bil napisan leta 1921. Podobnega mnenja je tudi Matjaž Kmecl (Kmecl 2004: 16-20).

nosti vračal stvarnost samo, se natanko tako kot Devuškin zavedamo, da se v takšnem ali drugačnem opisu samo delno, ali pa sploh ne, spoznavamo. Morda je čas, da nekoliko prezahtevno pretenzijo o védenju, kaj "je" resnica stvarnosti, zamenjamo z nekoliko skromnejšo zavestjo o jezikovni naravi stvarnosti same in, posledično, tudi resnice o njej. Dostojevski je to uvidel in čeprav je o sebi pravil, da je "realist v višjem smislu", se tudi sam ni mogel izogniti zanki, ki jo vsaka ubeseditve nastavlja govoreči ali pišoči osebi.¹¹ Kot mnogi drugi je tudi Dostojevski razglašal svojo "novo

11 V to zanko je Dostojevski dokončno padel šele v 80. letih prejšnjega stoletja, ko se je med pisatelji t.i. ruske "druge" proze (Vjačeslav Pjecuh, Jevgenij Haritonov, Vladimir Sorokin, Ljudmila Petruševska in drugi) začel vnovični obračun z literarno tradicijo. Za razliko od prejšnjih poskusov kritičnega preseganja književnih modelov, ki naj ne bi odgovarjali potrebam "realnega" sveta (prvič z avantgardo in drugič v kratkem obdobju postalinske "odjuge"), se je tudi v Rusiji (tako kot drugod po svetu) izoblikovalo mišljenje o virtualnosti vsake ubeseditve in spore o njeni večji ali manjši "resničnosti" zamenjalo z odklanjanjem možnosti, da literarna beseda ima sploh kaj opraviti z resnico "realnega" sveta. Ta pogled na književnost (čeprav ne prvič) je najnazorneje zagovarjal Pjecuh, ki je znameniti začetek romana Dostojevskega *Zločin in kazen* povsem izločil iz območja "realnega" ("resničnega"): "...odpreš knjigo in prebereš: V začetku julija, ob nenavadno vročem vremenu, je neki mlad človek proti večeru prišel iz svoje čumnate, ki jo je najel v S. prečni ulici... To torej prebereš in pomisliš: saj nikoli ni bilo ne vročega julija ne večera, ko je mladi človek prišel ven iz svoje sobice, ne sobice ne S. prečne ulice, tudi samega mladega človeka ni bilo, ampak si je vse to izmislil pisatelj ta in ta..." (P'ecuh 1990: 68). Gibanje ruske "druge" proze je bilo kratkotrajno in danes je spet na pohodu zahteva po književnosti, ki naj bi bila "neposredno zrcalo" (*prjamoe zerkalo*) stvarnosti. Prvenstveno to tendenco zagovarja skupina mlajših pisateljev, ki sebe pomenljivo določajo kot "nove realiste" in v literarnem delu vidijo možnost za vnovično "celovito" vzpostavljanje bistva ruske književnosti. Med vidnejše predstavnike "novega realizma" sodi pisatelj Sergej Šargunov, ki je zaslovel kot avtor t.i. anti-postmodernističnega manifesta "nove" ruske književnosti; prim. Šargunov 2001 in 2002. Med kritičnimi ocenami "novega realizma" (*novyj realizm*), ki naj ga ne bi ustvarili pisatelji mlajšega ruskega pokolenja, temveč literarni kritiki, ki iščejo vedno nove priložnosti za ponovno uveljavljanje lastnega izgubljenega ugleda v sodobni "deliterarizirani" ruski družbi, je vreden omembe članek Sergeja Be-

besedo", ki naj bi končno povedala resnico o "celoti" človekovega bivanja. K sreči je bil Dostojevski pisatelj, bil je človek, ki je deloval z besedo in v besedi in je prav zato nastavljeni zanki znal uiti z zavestjo o mejah in možnostih ubeseditvenega dejanja. Svoji veri v "celoto" se ni odpovedal, odpovedal se je le možnosti, da je jezik to "celoto" sposoben vračati in se udejanjati kot resnica o njej. Dostojevski ni edini, ki mu ni uspelo odkriti ne "celote", ne resnice o njej, vendar nam je v zameno odkril odgovornost za ubeseditveno dejanje. To etično dejanje smo od Bahtina dalje (Bachtin 1929)¹² sicer različno poimenovali, njegovo bistvo pa je v naravi same ubeseditve, ki ni resnična zato, ker nam razkriva resnico o stvarnosti, pač pa zato, ker je fenomen jezika tisti edini prostor, ki ga stvarnost ponuja človeku kot možnost, da se lahko v znakih svojega življenja pojavlja kot "resnica" neponovljive prisotnosti v njej. Danes ponekod tej zavesti o razliki pravijo relativizem, ki naj bi zabilisal resnico "celote" in nam v poplavi besed (in drugih znakov) izmikal zanesljivo točko opore. Problem ni v zanesljivosti oporne točke, ki jo človek išče od vsega začetka svojega bivanja na svetu, največkrat pa jo iz udobnosti samó prevzema iz sosledja, prehitavanja ali povratka takih ali drugačnih kulturnih modelov, problem je v ubeseditvenem dejanju, s katerim se točka opore manifestira: v tej manifestaciji je vse bolj zaznavna zahteva po enačenju med jezikom in predmetom opisa. Šibkost spoznavnega uvida tega modela manifestacije besede (in znaka nasploh) nas pelje v objem vnovičnih "celot", ki že iz mitskih časov naše kulture zaznamujejo človekovo bivanje v svetu (prim. Meletinskij 2006). Danes je vse težje razlikovati med reprezentacijo in "realnim" svetom, tehnologija reprezentacije pa se z vse višjo stopnjo dovršenosti udejanja kot vseobsegajoča in včasih nenaprosena ter vsiljiva prisotnost v

ljakova z ironičnim naslovom *Novi Belinski in Gogolji na uro*; prim. Beljakov 2007. Kot kaže, je v 20. stoletju ruska književnost kar dvakrat zapuščala "mimesis" (v 20. in 80. letih), vanj pa so jo spet in spet potiskali po eni strani nekatere specifične zgodovinske okoliščine (sorealizem), po drugi pa dominantni kulturni modeli ruskega bralca.

12 V slovenščino je prevedena druga izdaja iz leta 1963, ki se v marsičem razlikuje od prve (Bahtin 2007).

stvarnosti, o kateri se po besedah Belinskega "nikomur še sanjalo ni". Že pred več kot poldrugim stoletjem nas je "gospod Dostojevski" opozoril na zanko, v katero se že po svoji naravi ujame vsako dejanje označevanja. Čim manj je v njem občutka odgovornosti, tem bolj so posledice nepredvidljive. Morda tudi nevarno nepredvidljive.¹³

13 Italijanski filozof Umberto Galimberti pravilno ugotavlja, da "nepredvidljivost v znanosti ni odvisna, kot so mislili v antiki, od našega preskromnega znanja o naravnih fenomenih, temveč od ekscesa naše 'ustvarjajoče' moči, ki je neprimerljivo večja od naše moči 'predvidevanja', razsodbe in ocenjevanja." Prim. Galimberti 2007: 24.

OSSERVAZIONI SUL REALISMO*

Che cos'è il realismo (...)? È una corrente che si è posta il fine di riprodurre la realtà (...). Già ora è possibile constatare l'ambiguità (...).

(Jakobson 1968: 98)

1.

Se leggiamo un testo del tipo: "Vedo un nuovo Nettuno sopra l'onde", anche senza sapere che l'ha scritto un poeta del '700, Sumarokov (cito nella traduzione di Lo Gatto 1960: 33), diciamo che è un testo classicista o perlomeno classicheggiante; se leggiamo un testo del tipo: "Un morbo è nel mio cuore,/ né per me è guarigione,/ Io mi consumo in pieno fiore" (Lermontov 1963: 88), possiamo anche non conoscere Lermontov, ma la prima reazione sarà quella di dire che è un testo romantico o romanticheggiante; se leggiamo un testo del tipo: "Nell'ora di un caldo tramonto primaverile apparvero presso gli stagni Patriaršie due cittadini" (Bulgakov 1967: 5), oppure del tipo: "Levinson uscì nel cortile, strascicando giù per gli scalini la sciabola giapponese ricurva" (Fadeev 1967: 11), le nostre certezze definitorie si incrinano. La scrittura non metaforica, addirittura denotativa, ci induce a pensare che si tratti di un testo cosiddetto "realistico" nell'accezione primaria del termine, ovvero corrispondente a una qualche realtà oggettiva, empiricamente verificabile ("tramonto", "stagni Patriaršie"; "scalini", "sciabola giapponese"). Eppure questi due testi, testi che aprono due romanzi famosi, approderanno nel prosieguo della narrazione a esiti assolutamente diversi: nel primo una strega si metterà a vo-

* "Osservazioni sul realismo." *Per Rossana Platone. Contributi sulla letteratura russa tra Ottocento e Novecento*. Eds. D. Rebecchini and L. Rossi. Milano: Massimo Valdina Editore, 2004. 3-27. (Atti della giornata di studio svoltasi il 14 novembre 2001 presso l'Università degli Studi di Milano).

lare sopra i tetti di Mosca (ma "è un'immagine", diremo, forse "una metafora", o quant'altro saremo in grado di attingere dal nostro bagaglio di competenze retoriche), nel secondo la narrazione finirà con una sentenza: "... bisognava vivere e fare il proprio dovere" (*ibidem*, 215) e noi diremo che è "letteratura didattica". Lettori ottimali e informati, tenderemo inoltre di salvaguardare le nostre certezze definitorie, aggiungendo al termine "realismo" l'aggettivo "fantastico" per il testo di Bulgakov e l'aggettivo "rivoluzionario" oppure "socialista", seppure *a posteriori*, per quello di Fadeev. L'esempio potrebbe espandersi a dismisura: solo il realismo ha avuto bisogno di correttivi definitori per inquadrare tutto ciò che la scrittura ha voluto di volta in volta mettere in parola (oltre ai già citati, si possono elencare a memoria e per difetto i seguenti realismi: critico, sociale, psicologico, fisiologico, antropologico, borghese, romantico, eroico, epico, magico, nuovo e neo-, minimo o minimalista, ultra-, bozzettistico, con l'aggiunta di qualche variante più corposa, del tipo "naturalismo" o "verismo", senza considerare poi le autodefinizioni correttive, come quella, per esempio, di Dostoevskij che si definiva realista "nel senso più alto"). Se pensiamo che nella nostra cultura il periodo che va grossomodo dal Cinquecento alla fine del Settecento si risolve, di fatto, in due o tre definizioni (classicismo, barocco, manierismo) e che per i pochi decenni del romanticismo, aldilà degli innumerevoli tentativi di catalogazione tematica e di genere, prevale decisamente il riferimento alla collocazione nazionale oppure, più in generale, a quella temporale pre- o post-romantica, allora non possiamo non constatare che all'incirca un secolo e mezzo di realismo ha prodotto, per così dire, non meno definizioni di quanti siano stati i testi letterari presumibilmente oppure esemplarmente appartenenti a tale corrente. C'è, per esempio, nella letteratura russa la descrizione di un impiegato (*Il cappotto*) che muore a causa di un cappotto e poi vaga come un fantasma per le vie di Pietroburgo (e noi diremo che è realismo fantastico o, forse, romantico), c'è un altro impiegato (*Povera gente*) che scrive tenere lettere alla dirimpettaia (e sarà "un nuovo Gogol", come fu osservato, anche se per il realismo di Dostoevskij la dizione di "sentimentale" risulterà in seguito più appro-

priata), un altro ancora (*Il sosia*) che si sdoppia (e la presenza di Gogol' si attenua, quasi a giustificare la comparsa di un realismo dostoevskianamente definito "psicologico") e uno che muore (*Morte di un impiegato*) convinto di aver offeso una persona importante con un improvviso e maldestro starnuto (e noi, già a corto di definizioni, diremo semplicemente che si tratta di realismo cecchoviano). Qual è a questo punto il comune denominatore realistico che dovrebbe unire questi vari testi letterari: il fatto di aver portato alla parola scritta la realtà di un impiegato, descrivibile in quanto "impiegato" (ma potrei dire: in quanto borghese, contadino, rivoluzionario, sognatore, assassino, santo o altro ancora), o l'evidente diversificazione nella narrazione di quella stessa realtà, proprio in quanto portata alla parola scritta? La prima risposta, in parte già suggerita dalla convinzione di aver trovato un "nuovo Gogol'", si declina di norma nei paradigmi compatti del "realismo", la seconda nei suoi molti aggettivi di correzione o, meglio, nei limiti riduttivi di un qualsiasi aggettivo.

Per una riflessione sul termine realismo sarà opportuno partire dalla natura stessa del modello definitivo. Se paragoniamo la definizione di "realismo" con quelle di "classicismo" e "romanticismo", ci rendiamo conto che i rispettivi processi di modellizzazione risultano alquanto diversi per ciò che riguarda il loro ancoraggio referenziale. Nella definizione di "classicismo" il referente è, ovviamente, la cultura classica, assunta sì a modello universale e trasversale, ma conosciuta e apprezzata non come referente reale, oggettivamente verificabile, bensì come *testo* o, meglio ancora, come sua *ermeneutica*: il mondo classico greco e romano è, ovviamente, empiricamente non-conoscibile, conoscibile è soltanto la descrizione che di tale mondo ci è stata tramandata nei testi (o nell'interpretazione archeologica). È quindi a una descrizione, più volte letta e interpretata, che il classicismo, nella sua forma primaria, fa riferimento per eleggere l'armonia classica a modello culturale propositivo. Lo stesso discorso di referenzialità "testuale" vale, anche se in misura minore, per il romanticismo, dove esplicito è il riferimento a "romantic", "romance", generi letterari specifici, circoscritti nel tempo e nello spazio, estranei alla

cultura ufficiale antecedente il romanticismo e coscientemente recuperati a partire dalla seconda metà del XVIII secolo in direzione di una voluta affermazione della tradizione autoctona in opposizione alla canonica universalità classicistica. Per affermare che era inutile e fuori tempo cantare ninfe e dèi, mi sembra esemplare, dal punto di vista dell'ancoraggio referenziale, il parziale inganno messo in opera da James Macpherson: quando risultava evidente che il sentire comune stava trovando una sua collocazione cronotopica nelle "verdi e cupe distese di mare, laghi e brughiere solitarie", nelle "tombe senza nome", nelle "reliquie del passato" (Praz 1967: 7), di un passato situato non nell'antica Grecia, ma in Scozia, Macpherson va alla ricerca di un *testo* al quale ancorare il cambiamento di rotta che era nell'aria, anche se, non trovandone uno del tutto adeguato, in buona parte lo inventa. In entrambi i casi un testo culturale, autoctono o meno, interpretato o anche inventato si dimostra fondamentale dal punto di vista di una nuova auto-coscienza letteraria. Non è del resto un caso che il racconto cosiddetto tardo romantico, che pure è considerato precursore del realismo, senta il bisogno di ancorare a un testo la presumibile veridicità, se non necessariamente la verità, della narrazione: esemplari sono, da questo punto di vista, i narratori fittizi come, per esempio, Rudij Pankò, Belkin e Maksim Maksimyč, come pure, ma è la stessa cosa, i manoscritti ritrovati (per esempio, il diario di Pečorin); ancora nel 1846 Dostoevskij affida a un testo presumibilmente "vero", una raccolta di lettere, il ruolo di garante della verità narrata (com'era nella tradizione del romanzo sentimentale inglese e come già aveva fatto Puškin con la lettera di Tat'jana e con gli altri "documenti" inseriti nell'*Onegin*; cf. Lotman 1983). La non omogeneità modellizzante del termine "realismo" rispetto alle due culture letterarie che lo precedono consiste nel fatto che la definizione è disancorata da una referenzialità testuale preesistente, paragonabile, in tutto o in parte, alle referenzialità testuali, vere o presunte, del classicismo e del romanticismo.¹ Non è perciò un ca-

1 Affinché il realismo trovi nuovamente un'effettiva e dichiarata referenzialità nel testo considerato come costitutivo di un nuovo testo di cultura

so che il termine inizi a circolare in Francia, dove la verifica e il superamento di una realtà descritta e divulgata per secoli sia in forma scritta che in quella orale e di conseguenza considerata come fonte autorevole di conoscenza e verità già stava alla base dell'enciclopedismo francese: è non è nemmeno un caso che esso, nel 1759, fosse condannato dalla Chiesa, cultura del Testo autorevole per definizione.

Se dunque la referenzialità primaria del realismo in letteratura è una realtà effettiva che ancora deve essere narrata (descritta) e se il referente di tale narrazione non è individuabile in un Testo di cultura, referente primario del classicismo e, in misura minore, del romanticismo, ma è, al momento, ancora extra-testuale (la parola orale, quotidiana, denotativa, logica, non retorica, non metaforica, in breve, non ancora codificata come testo), risulta abbastanza comprensibile il fatto che tutta o quasi tutta la ricezione del realismo si sia mossa lungo un percorso finalizzato all'individuazione di quella realtà che il realismo aveva portato al testo scritto, partendo ovviamente dal presupposto che tra il linguaggio oggettivo, denotativo del testo scritto e realtà descritta la differenza fosse di fatto inesistente o perlomeno trascurabile (il che corrisponde esattamente al presupposto teorico "razionalista" degli enciclopedisti francesi, ma anche di Hegel, che nelle sue *Lezioni di estetica* collocava il romanzo, genere allora secondario, nella realtà "già organizzata in prosa"). Auerbach, sicuramente tra i maggiori studiosi del realismo, che pure aveva recuperato la presenza di elementi realistici di descrizione sin dall'antichità omerica e che alle commistioni linguistiche (alto-basso) attribuiva il merito di una più "autentica" descrizione della realtà, faceva derivare storicamente tali commistioni da una realtà sociale per molti versi preesistente alla propria testualizzazione, ovvero alla cultura prima popolare e successivamente borghese (anche se alcuni elementi già testualizzati di queste culture sono dallo stesso Auerbach fedelmente do-

bisognerà attendere quasi cento anni, quando la "letteratura del fatto" (*literatura fakta*) tenterà di inserire brani di testo "reale" nella propria produzione letteraria (cf. Čužak 1929).

cumentati). Non credo si possa negare la correttezza di tale tesi, storicamente essa è, credo, condivisibile, ciò che mi preme sottolineare e che a fondamento del suo pensiero, confermato del resto dal titolo stesso del suo famoso saggio (Auerbach 1956), si colloca il processo di mimesi che dalla "natura" passerebbe alla scrittura. Anche se Auerbach non nega l'incidenza che questa diversa scrittura (e quindi lettura) ebbe sui modi di "pensare il mondo" nella cultura occidentale, preponderante rimane, a mio avviso, l'insistenza sulla realtà non ancora del tutto testualizzata che precederebbe il processo di mimesi; un'insistenza che troveremo fondante in ogni analisi classica del realismo, a partire da Belinskij fino a Lukács. Anche chi, come la Scuola di Francoforte (Adorno, Benjamin), aveva sottoposto a critica le teorie di Lukács sul "rispecchiamento" di una data realtà, non poteva poi non considerare il processo di mimesi anche come rispecchiamento in negativo della realtà: quanto più infatti la scrittura si differenziava dalla realtà che descriveva, tanto più essa si poneva come specchio dell'alienazione del mondo, nello specifico, del mondo capitalistico. Nelle molte trattazioni del realismo la realtà risulterebbe dunque preponderante rispetto al testo prodotto e il linguaggio si costituirebbe come funzionale, subordinato e pertinente all'interno di un determinato modo, a volte assunto a sistema, di pensare la realtà del mondo: da questo punto di vista il linguaggio, realtà solo virtuale, sarebbe il semplice prodotto di una realtà "altra", presumibilmente "effettiva".

Negli stessi anni in cui Lukács elaborava le sue teorie, Bachtin prendeva decisamente un'altra strada, considerando del tutto "vera" la realtà, presunta solo virtuale, del linguaggio: ragionare sulla verità del linguaggio partendo dalla realtà che esso dovrebbe rispecchiare, sarebbe, secondo Bachtin, operazione limitativa, perché il fenomeno del linguaggio in nessun modo può essere "non vero": in quanto fenomeno esso infatti si manifesta come unica espressione possibile di un modo sicuramente reale di abitare il mondo, anche quando il linguaggio "mente" rispetto alla sua referenzialità empiricamente verificabile, anche quando pedissequamente ripete parole altrui. Il saper cogliere (o solo presumere) il

referente reale è un problema che riguarda colui che ascolta o legge, non certo il linguaggio in sé che è sempre radicato nella realtà e quindi nella verità dell'esistenza di chi parla o di chi scrive. È solo nel XX secolo che la realtà effettiva della realtà rappresentata (il linguaggio come "essere", parafrasando Heidegger) assurge a sistematica riflessione filosofica, approdando infine, verso la fine del secolo, all'ermeneutica e all'esaurimento di ogni discussione sulla mimesi: tra reale ed "effetto di reale" (come direbbe Roland Barthes a proposito dei sistemi di rappresentazione, compresa la letteratura) non c'è differenza e il reale è conoscibile solo in quanto effetto del reale, anzi, una realtà non descritta risulta "sospesa nel vuoto" (Ricoeur 1981) ed è di fatto culturalmente inesistente. Bachtin non discute mai con ciò che potrebbe stare "dietro" al linguaggio, non va alla ricerca di quanto potrebbe essere pertinente il linguaggio rispetto a una referenzialità mai del tutto definita, egli discute solo ed esclusivamente con la realtà della persona che parla. Bachtin non è interessato alle discussioni in merito a quel tipo di verità che si manifesta come maggiore o minore corrispondenza della realtà descritta alla realtà "effettiva": la ricerca di tale verità è un'operazione comprensibile e anche fattibile, a patto che alla certezza del reale "effettivo" si possa aggiungere la possibilità di una verifica immediata, quasi sincronica alla realtà descritta (prerogativa, quest'ultima, della parola orale con il "feed-back" a essa inerente). E nemmeno questo, credo, sarebbe sembrato sufficiente a Bachtin: a fronte di un bambino che, rimproverato dalla madre per aver rubato la marmellata, si ostinasse a negare la sua più che certa colpa, Bachtin si sarebbe piuttosto soffermato su quel testardo e piagnucoloso "non sono stato io" come espressione assolutamente vera di un vivere comunque effettivo, per quanto angosciato, impaurito e preoccupato potesse essere, non ponendosi nemmeno il problema della verificabilità referenziale della parola "che mente". E Bachtin, infatti, si ferma sul testo di Dostoevskij (Bachtin 1997), su una parola solo parzialmente da valutare e verificare in un rapporto sincronico tra parola e mondo, ma nonostante ciò parola pienamente vissuta in quanto espressa e ascoltata (letta), per scoprire infine in questa parola empiricamente non com-

pletamente o per nulla verificabile (il "fantastico" dostoevskiano nell'introduzione alla *Mite*) la verità del linguaggio in quanto linguaggio. Bachtin in Dostoevskij non recupera quasi nulla di tutto ciò che agiterà per quasi un secolo la critica letteraria del "realismo", ma individua nell'opera dello scrittore russo, nella sua "poetica" il fondamento stesso della parola, il suo valore "ontico" di segno linguistico quale realtà effettiva, empirica e fattuale, del nostro abitare il mondo. Egli, a mio parere, si sarebbe potuto fermare anche solo su Omero (come di fatto succede, pur senza quasi nominarlo, nella trattazione di epos e romanzo; cf. Bachtin 1979: 445-482), e sicuramente avrebbe trovato anche lì la verità del segno linguistico (come nello specifico del mito avrebbe del resto fatto la Frejdenberg, trattando la metafora non come tropo, ma come concetto; cf. Frejdenberg 1978: 180-205), solo che l'avrebbe trovato poco stimolante dal punto di vista delle verità che i diversi segni linguistici in quanto empiricamente e fattualmente veri possono esprimere (è questo il motivo per il quale Bachtin, come molti altri studiosi, si è fermato sulle commistioni linguistiche del romanzo e non perché il romanzo sia *di per sé* portatore di una maggiore verità rispetto agli altri generi letterari). Se dunque il linguaggio è realtà e non suo riflesso (ma lo diceva in parte già Tjutčev nel 1836, negando alla "natura" il valore di "copia" di Dio e individuando in essa un proprio "linguaggio" che solo un "sordomuto" non recepisce; cf. Tjutčev 1976: 81-82), allora esso, come siamo abituati a fare pragmaticamente con ogni realtà che responsabilmente si vuole affrontare, va preso sempre molto "sul serio", per usare un'espressione cara a Bachtin, compreso il "non sono stato io" del bambino che ha rubato la marmellata, non perché la parola ci debba necessariamente dire *la verità su ciò di cui parla* (*non è vero* che si possa vedere "un nuovo Nettuno sulle onde"), bensì *la verità sulla realtà di chi parla* e sul suo modo discorsivamente attivo (non da "sordomuto", come diceva Tjutčev) di percepire e vivere la realtà che lo circonda (*è vero* che in una determinata realtà identificare Pietro il Grande con il dio Nettuno significava assegnare alla sua vittoria sul mare un alto e consolidato valore culturale ed *è vero* che questo valore era condiviso dallo scri-

vente).

Bene hanno quindi fatto coloro che hanno preferito puntare sul fenomeno del linguaggio per ripensare i grandi periodi letterari. Quando Lotman unifica sotto un comune denominatore tre grandi epoche, attribuendo al classicismo la dizione di "lingua degli dèi", al romanticismo di "lingua del cuore" e al realismo di "lingua della vita" (cf. Lotman 1971: 11), egli, come già Bachtin, non discute né con gli dèi, né con il cuore, né, tanto meno, con la vita. Come già aveva intuito Bachtin, non occupandosi né di Omero né della Bibbia, ma di Dostoevskij, anche per Lotman la differenza tra i linguaggi non può essere identificata nella maggiore o minore verità di ciò che essi descrivono, bensì nei limiti che essi pongono nel processo di verbalizzazione della realtà: questi limiti sono *maggiori* nella lingua degli dèi, *minori* nella lingua del cuore e, per propria natura, potenzialmente *assenti* nella lingua della vita. Consiste proprio in questo il fecondo paradosso del realismo storicamente inteso: quanto più privo di limiti, almeno nel suo primario aspetto referenziale, risultava il suo linguaggio, quanto più dal linguaggio stesso nasceva la consapevolezza della parzialità di ogni descrizione del reale, tanto più si assisteva all'affannosa corsa verso una definizione che potesse di volta in volta confermare le molte certezze di cui si sono nutriti i nostri ultimi due secoli. E quanto più queste certezze risultavano inamovibili e codificate fuori dal testo letterario, tanto più la letteratura, questa letteratura del realismo, usciva dai nostri orizzonti d'attesa: allora noi, in costante ritardo rispetto alle possibilità di conoscenza che ogni parola della e sulla vita ci offre, decidevamo di volta in volta ciò che era e ciò che non era vera letteratura, come se nel nostro abitare il mondo, sempre più differenziato nella e dalla parola, l'antico e consolante pensiero di una poetica normativa, tipica del classicismo, non fosse stata mai del tutto superata.

La scrittura definita realistica aggiungeva voci all'enciclopedia del mondo, la lettura tendeva a inserire tali voci sotto le voci di un'enciclopedia già scritta. Esempio, per tornare nuovamente agli inizi del realismo russo, la definizione che Belinskij diede dell'*Onegin* di Puškin: enciclopedia della vita russa, in piena sinto-

nia con la lezione illuminista che considerava la realtà conoscibile e *quindi* descrivibile. Ma Puškin non si limita a conoscere e, quindi, a descrivere una vita, per quanto storicamente e oggettivamente verificabile essa possa essere, egli ci racconta un'altra storia, non meno importante della prima: ogni realtà si manifesta con un linguaggio per sua natura restio a ogni tentativo di traduzione nei parametri unici di un linguaggio altro, sia esso personale o presunto collettivo. Forse anche perché pienamente cosciente dei limiti della "lingua degli dèi", Puškin chiude una stagione non, o non solo, in virtù di un'ennesima operazione mimetica adeguata alla nuova realtà del tempo (come non poteva non pensare Belinskij), bensì in virtù di un linguaggio poetico che non riproduce, ma fonda la realtà e si costituisce esso stesso come realtà (basti pensare ai molti "chi è" di Onegin per Tat'jana). Perché Belinskij aveva sì tradotto con successo Akakij Akakievič e Makar Devuškin (il "nuovo Gogol", appunto) in un proprio linguaggio storicamente fondato (la "scuola naturale"), ma non poteva tradurre con altrettanto successo, prevedendone anche le feconde conseguenze, le parole che Makar Devuškin polemicamente dedica alla descrizione che Gogol' aveva dato dell'impiegato Akakij Akakievič: "(...) giacché si è presa la briga di mettersi a descrivere, avrebbe dovuto conoscere tutto" (Dostoevskij 1972-1990: I: 62). È pur vero che la realtà dell'impiegato sarebbe rimasta "sospesa nel vuoto", se non fosse stata narrata, ma è altrettanto vero che, una volta narrata, a essa era stato attribuito un significato, fissato nella realtà del testo: Makar Devuškin non polemizza con Gogol' perché aveva elevato un impiegato a protagonista del proprio racconto, ma perché dal significato che di quella realtà il testo restituiva (perlomeno agli occhi dell'impiegato dostoevskiano), risultava che "un nostro fratello viene ora riconosciuto alla sola andatura", perché tutto era oramai "stampato, letto, deriso, criticato" (*ibidem*, 63), fenomeno non a caso di natura eminentemente linguistica, unico fenomeno al quale rapportarsi ogniqualvolta si dice realtà. Ed è del tutto comprensibile che di fronte all'impiegato di turno, il signor Goljadkin I e II, Belinskij facesse notare al giovane Dostoevskij la sua incapacità di distribuire "con economia" l'"eccedenza" (*izbytok*) delle proprie

forze e di non trovare una "misura" e un "limite" (*meru i granicu*) ragionevoli allo "sviluppo artistico" della narrazione (Belinskij 1967: 403). Si trattava, nonostante tutto, di un discorso ancora tipologicamente agganciato al pensiero classicistico che nei limiti del linguaggio aveva fissato anche i limiti della realtà da portare alla parola. Per Belinskij "tradurre" Goljadkin a partire dalla realtà del linguaggio e non dalla realtà a esso presumibilmente sottostante (realtà "fantastica", secondo la sua stessa definizione e quindi "di competenza dei medici, e non dei poeti"; *ibidem*) risultava però impresa che andava oggettivamente e culturalmente al di là delle possibilità storiche di pensare il rapporto tra mondo e parola in termini perlomeno paritetici.

Il destino del realismo può essere sinteticamente ricondotto alla storia di questi molti impiegati russi, racchiusi di volta in volta in piccole o grandi, ma sempre già note voci di enciclopedia, senza rendersi conto che ad ogni impiegato quella stessa enciclopedia diventava sempre più voluminosa, perché non erano loro, gli impiegati, che uscivano dalla realtà per posarsi sulle pagine di un libro, era la loro descrizione, la pagina del libro, che li faceva entrare nella realtà. E ogni pagina era diversa, anche se parlava sempre della vita, anzi, era la vita stessa. Il realismo non ha attinto dalle singole voci di un'ipotetica enciclopedia della vita già-conosciuta-in-quanto-descritta (il realismo voleva descrivere la vita "così com'essa è" e la vita non aveva o non poteva avere un unico Testo di riferimento), il realismo in tutte le sue forme e diramazioni ha *scritto e redatto* l'enciclopedia della nostra vita, enciclopedia che, a sua volta, è diventata sinonimo di certezza denotativa (= vera, empiricamente verificabile, "oggettiva") della rappresentazione del reale. Non avendo o non potendo avere un preciso Testo al quale attingere, il realismo l'ha dovuto di volta in volta fondare e, fondandolo, l'ha offerto in lettura. Ma gli ultimi due secoli, il tempo di lettura del realismo, sono stati quasi costantemente segnati dall'ostinata e a volte tragica ricerca di quell'unico Testo e il risultato è stato che, a ogni pagina che la letteratura affidava alla lettura, quell'unico Testo si dimostrava immancabilmente un letto di Procuste. Quando il realismo ha rischiato di trasformarsi esso

stesso in Testo, a volte affidabile e consolatorio per i nostri certi orizzonti d'attesa, a volte sorprendente e minaccioso rispetto alle nostre certezze, dalle pagine della letteratura un orso si è messo all'improvviso a battere il ferro in un *kolchoz* (Platonov, *Lo sterro*) e una strega si è messa a volare sopra i tetti di Mosca (Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*). La letteratura non ha mai rinunciato a descrivere la vita "così com'essa è": con la lezione del realismo non era più in grado di farlo, ma per farlo, per ampliare e se necessario riscrivere quell'enciclopedia che a stento sopportava qualche ristampa aggiornata e corretta secondo i più disparati Testi unici di riferimento, ha dovuto scommettere sulla natura stessa del linguaggio, sempre diverso e sempre in grado di costituirsi come realtà. Un'operazione a tutt'oggi non ancora esaurita.

Quando, ai giorni nostri, anche la metafora, operazione linguistica per eccellenza, viene considerata declinabile nei parametri di verità in quanto espressione "reale" di un modo "reale" di abitare il mondo e quando a essa si attribuisce valore conoscitivo alla pari di qualsiasi altro ordine argomentativo del discorso (come già aveva dimostrato la Frejdenberg), ci si rende conto del lungo e tortuoso percorso che la parola ha compiuto in questi ultimi due secoli e della sua centralità rispetto a ogni discussione sul reale. Nonostante il termine che lo definisce, il realismo non è riuscito a "conoscere tutto", come pretendeva l'impiegato di Dostoevskij, non è riuscito a descrivere la realtà della vita "così com'essa è", in compenso però ci ha fatto vedere con l'evidenza di una logica quasi ferrea le differenze che emergono ogniqualvolta si tenta di mettere in parola il mondo. Perché mettere in parola un mondo non è operazione neutrale, non lo è stata nemmeno per il realismo, che pure tendeva a individuare nella "neutralità" del denotato lo strumento linguistico primario di rappresentazione. È stata una delle scelte possibili, storicamente motivata, che ha aperto la strada alla consapevolezza del rapporto mutevole, ma inscindibile e inesauribile, tra parola e mondo. Nonostante la sua pretesa "illuminista" di dire la verità sul mondo che ci circonda e su chi lo abita, il realismo è andato gradualmente configurandosi come *letteratura della differenza* proprio in virtù degli strumenti linguistici che aveva

deciso di darsi. L'ha fatto, come quasi sempre succede con la letteratura, un secolo prima che altri si accorgessero delle potenzialità di verità che ogni linguaggio racchiude. È stato questo, a mio parere, il grande merito della letteratura del realismo, comprese le molte e inevitabili conseguenze che ha prodotto nelle riflessioni, letterarie e non, sul fenomeno del linguaggio. Forse è questa la lezione che del realismo vale la pena proporre: la consapevolezza che ogni rappresentazione del reale, proprio in quanto rappresentazione, è una scelta *possibile* e, in quanto scelta, non può non confrontarsi con una responsabilità di tipo etico (cf. Epštejn 2001). In un mondo sempre più orientato verso una realtà vissuta solo in quanto rappresentata, ma allo stesso tempo, contrariamente al realismo, sempre meno differenziata e quasi incombente come ennesimo testo unico, non mi sembra né poco né superfluo.

2.

Ancora venti o trent'anni addietro parlare di "realismo" in Russia significava suscitare nell'interlocutore, un interlocutore che possedesse, ovviamente, un minimo di autonomia di giudizio, un senso di insofferenza, di fastidio, come se in quella parola si celasse tutto il male che il regime sovietico aveva fatto alla letteratura russa. L'obiezione più frequente era che si trattava di una menzogna legalizzata e che il "realismo" in Unione Sovietica altro non era che una scusa per perseguire gli scrittori non allineati alla verità insita nella realtà rappresentata dalla parola "ufficiale". Era difficile contraddire una simile impostazione del discorso, troppi erano i casi tristemente e troppo spesso tragicamente noti che giustificavano l'insofferenza dell'interlocutore, se poi però si aveva l'ardire di insistere, ricordando, per esempio, che anche *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženicyn era un racconto di tipo realistico, alla pari, per esempio, della *Disfatta* di Fadeev, si finiva immancabilmente per discutere sul rapporto tra verità e letteratura. Era rischioso azzardare l'ipotesi che, forse, anche Fadeev nel 1927 potesse avere *non* mentito e la difficoltà dell'ipotesi derivava in

massima parte dalla difficoltà di smuovere la convinzione di una dipendenza della parola poetica dalla realtà effettiva. A essere messa in discussione era comunque, sempre, la verità del reale: se la verità della o sulla realtà era falsa, falsa era anche la parola che la descriveva. Se poi si continuava a discutere di realismo, ricordando magari che in un romanzo definito "fantastico" anche un diavolo poteva abitare a Mosca e una strega volare sopra i tetti della città, il discorso si faceva più complicato dal punto di vista letterario, ma alla fine si conveniva che anche una scrittura del genere, meno condizionata dalla "verità del reale" rispetto a ogni altra scrittura definita *mimetica*, non per questo motivo risultava meno vera o, addirittura, meno "realistica". Quello che alla fine di quelle faticose discussioni (notturne) si ricavava era che la letteratura si configurava comunque come specchio della realtà, ora specchio fedele, ora menzognero, ora distorto.

Forse, in quelle difficili e spesso infruttuose discussioni, si dimenticava che dopo la grande stagione storica del realismo il romanzo russo aveva acquistato nuovo vigore negli anni '20 del XX secolo non solo perché in presenza di una nuova realtà (sovietica), ma forse anche grazie al fatto che all'incirca un decennio prima, Andrej Belyj aveva già posto le basi per un'ulteriore tappa nell'evoluzione del romanzo russo: si trattava infatti di una scrittura che coscientemente dialogava non tanto o non solo con la realtà del presente storico contemporaneo (la narrazione di *Pietroburgo* si situa cronologicamente nel periodo della rivoluzione del 1905), quanto piuttosto con la realtà sempre presente della letteratura e, in particolare, del romanzo russo (non a caso Belyj aveva a lungo "dialogato" con Gogol' nei suoi scritti teorici). Con Andrej Belyj il romanzo russo diventava cosciente delle proprie potenzialità di verità in quanto testo, anche se questo non significava rinunciare alla verbalizzazione anche della realtà circostante: quel romanzo simbolista, metaforico, scritto con un'insistente prosa ritmica, poteva infatti essere letto anche come "rispecchiamento" di una percezione diffusa della realtà del tempo che metteva sullo stesso piano la paura di un oriente distruttivo (la disfatta russa di Port Arthur e di Tsushima nella guerra con il Giappone) e di un oc-

cidente meccanico, privo di valori spirituali (di cui, appunto, la città di Pietroburgo ne era il simbolo). Era, insomma, un romanzo non mimetico che, ciò nonostante, raccontava la realtà del presente. Da allora in poi tutto il romanzo russo si sarebbe dipanato lungo due percorsi, segnati entrambi da una forte impronta referenziale: cambiava solo il referente e c'era chi scriveva nella convinzione che esso andava individuato nella realtà effettiva (partendo dall'assunto che il linguaggio "nasca" dalla realtà) e chi invece, conscio della letteratura della differenza che il realismo storico aveva prodotto, si muoveva nella convinzione che la realtà effettiva era solo una realtà già descritta (partendo dall'assunto che la realtà si "fonda" nel linguaggio). La mimesi, già allora, si trasformava in ermeneutica.

Oltre che dal punto di vista sociologico (il più delle volte politicamente connotato) tutto il cosiddetto problema del realismo russo del periodo sovietico può essere osservato anche da questa particolare prospettiva: c'è un realismo mimetico della verità del reale e un realismo non mimetico della verità del linguaggio in quanto linguaggio. Chi avrebbe puntato sulla descrivibilità della realtà effettiva, si sarebbe poi trovato nella condizione di vedere la propria narrazione messa continuamente a confronto con le molte verità del reale che il mondo avrebbe continuato a produrre come narrazione. Di conseguenza ogni descrizione della realtà non poteva che moltiplicarsi a dismisura, alla ricerca di una continua corrispondenza tra realtà e parola che la descrive. In Unione Sovietica questo inevitabile processo raggiunse dimensioni parossistiche. Quando nel 1957 Dudincev pubblica il romanzo *Non si vive di solo pane* e quando, nel 1961, sulla rivista "Novyj mir" appare il racconto di Solženicyn *Una giornata di Ivan Denisovič*, la verità del reale era radicalmente mutata rispetto alla narrazione di qualche anno prima. Erano, questi, due testi assolutamente realistici, essi certamente raccontavano un'altra verità, sicuramente più "autentica" (come direbbe Auerbach) rispetto alle (presunte) verità precedenti, ma non si discostavano tipologicamente dall'assunto che la letteratura dovesse raccontare la realtà "com'essa è". Tutto il realismo russo del periodo sovietico è in qualche modo segnato

dall'ossessione del denotato che non può mentire e questa ossessione si trasferisce anche nella ricezione di quella letteratura che aveva da tempo compreso i limiti impliciti della descrivibilità del mondo. Il romanzo *Il Maestro e Margherita* che Bulgakov termina di scrivere nel 1940 non poteva essere compreso e accettato da chi si attendeva e pretendeva dalla letteratura una descrizione "oggettiva" della realtà, ma quando esso, anche se con qualche mutilazione, fu finalmente pubblicato negli anni '60 sull'onda lunga del cosiddetto "disgelo", periodo di una nuova, diversa e più "autentica" lettura della realtà, in Russia quella lettura individuò nel romanzo innanzitutto la controverità del reale che, dopo decenni di grigio e inerte conformismo, finalmente emergeva. Non molto diversa fu la ricezione occidentale che in tutto il periodo sovietico aveva cercato nella letteratura russa, realistica e non, verità da contrapporre alla verità ufficiale sovietica. Ciò che rimase in ombra fu la proprietà intrinseca di una parte (la migliore) della letteratura russa che, alla pari di altre letterature europee, aveva definitivamente compreso, forse proprio a causa della situazione contingente sovietica, che rincorrere la realtà per poterla descrivere era diventata un'operazione inutile, anzi impossibile. La letteratura russa usciva dalla mimesi, il lettore, russo e non, la faceva rientrare a forza.²

Questa proprietà intrinseca della letteratura russa del XX secolo era chiaramente visibile fin dagli anni '20. Essi possono sommariamente essere definiti come anni di discussione tra un lettore che presume di sapere cos'è la realtà del mondo e si aspetta di ritrovarla nel testo e un autore che preferisce pensare che quella

2 Quando il romanzo individua nella propria scrittura l'oggetto della rappresentazione, esso si stacca definitivamente dalla letteratura mimetica classicamente intesa: il meta-romanzo, presente sia in Bulgakov, sia in Leonov (*Il ladro*) sposta la propria dominante verso i limiti e le possibilità di ogni rappresentazione del reale. Si trattava della logica evoluzione di una poetica che interrogava se stessa e che fin dall'*Onegin* di A.S. Puškin (ma anche dal *Ritratto* di Gogol') aveva posto le basi che avrebbero portato a considerare l'arte come luogo autonomo di fondazione della realtà.

stessa realtà continuamente si costituisce nella parola. Se lasciamo da parte l'avanguardia, letteratura non mimetica per definizione e dimostrazione che già da tempo si era entrati in un periodo di predominio della "parola che rappresenta" sulla "realtà da rappresentare", ci rendiamo conto che nel primo decennio del potere sovietico le opzioni erano ancora tutte sul tappeto. In quegli anni, tra gli altri, escono sul mercato editoriale russo, ancora relativamente libero, *L'anno nudo* di Pil'njak, *La guardia bianca* di Bulgakov, *L'armata a cavallo* di Babel', *La disfatta* di Fadeev, *Il torrente di ferro* di Serafimovič, *Cemento* di Gladkov, *Il ladro* e *I tassi* di Leonov, *Invidia* di Oleša; Platonov scrive i suoi capolavori *Čevengur*, unica grande epopea della rivoluzione, e *Lo sterro*, cronaca della prima collettivizzazione; all'estero vede la luce il romanzo anti-utopico *Noi* di Zamjatin e ancora all'estero, nei circoli della prima emigrazione a Berlino, esce il romanzo "anti-sovietico" del generale "bianco" Pëtr Krasnov *Dall'aquila imperiale alla bandiera rossa* (*Ot dvuglavogo orla k krasnomu znameni*, Berlino 1922), di enorme popolarità (qualcuno lo paragonò addirittura a *Guerra e pace*), pubblicato anche in traduzione italiana in ben due edizioni nel 1928 e non a caso riproposto in una nuova "ristampa modificata" nel 1941 in concomitanza con l'aggressione italiana alla Russia (Krasnoff 1928). Sono tutti romanzi diversissimi, ma in qualche modo tutti egualmente "realistici", la loro scrittura è di tipo denotativo, eppure alcuni di essi diventeranno in seguito campioni di realismo socialista (Fadeev, Gladkov e Serafimovič), altri saranno completamente dimenticati (Krasnov), altri ancora aspetteranno decenni per vedere in Russia una seconda edizione (Bulgakov, Oleša, Babel'), mentre altri saranno pubblicati per la prima volta solo all'esaurirsi dell'esperienza sovietica, nella seconda metà degli anni '80 (Platonov) e ci sarà anche chi, nel periodo del primo disgelo (fine anni '50 – inizio anni '60), riscriverà, stravolgendolo, il proprio romanzo per una nuova edizione (Leonov). Nel frattempo qualcuno di loro avrà vinto uno o più premi di stato, qualcuno sarà morto di fame, qualcuno si sarà suicidato e qualcuno avrà finito i suoi giorni in un lager staliniano. Il problema, com'è ovvio, non sta nella denotatività della scrittura (realistica), bensì nella realtà che

tale scrittura dovrebbe trasferire sul testo. Esemplare, a questo proposito, il destino di Platonov che nel romanzo *Lo sterro* di fatto realizza in maniera strabiliante la presunzione di denotatività del reale, attingendo dalla cronaca e dalla propaganda politica di quegli anni il proprio linguaggio: la realtà che il testo restituisce è diametralmente opposta rispetto all'orizzonte d'attesa di chi quello stesso linguaggio aveva fissato come denotativo della realtà. La letteratura, come si vede, aveva oramai preso decisamente un'altra strada, quella stessa strada che altrove era già stata intrapresa da Kafka, Joyce e Proust, ma che in Russia si era arenata nella convinzione che la letteratura dovesse continuare a narrare la realtà "com'essa è", senza chiedersi nemmeno se l'assunto in quanto tale potesse avere ancora un unico senso. L'insistenza su questo assunto ha trasformato una naturale evoluzione letteraria in un'ossessivante pretesa di verità del reale che la letteratura, come ogni altro sistema di rappresentazione, per sua natura non è in grado di dare. Cercava nel testo letterario la verità del reale il realismo socialista, partendo dal presupposto che chi rispecchia "onestamente" la verità della vita non può non arrivare al marxismo e se non ci arriva, significa che è "disonesto", perché deforma l'evidente realtà della vita; cercava nel testo letterario la verità del reale chi negava al marxismo sovietico ogni capacità di analisi della realtà ed è perciò "disonesto" chi deforma la realtà secondo quella stessa analisi; cercava nel testo letterario la verità del reale chi, avendo semplicemente vissuto una realtà tragicamente diversa, quotidiana, di fame, di stenti, di persecuzioni e assassinii, era poco interessato alla domanda se tale realtà fosse o meno compatibile con il marxismo o con il suo contrario, come se la sua esperienza di vita, effettiva verità del reale in quanto esperienza unica e irripetibile, fosse in vendita in un mondo che dai torti e dalle colpe altrui attingeva la conferma della certa verità delle proprie ragioni; cercava infine nel testo letterario la verità del reale chi (in Occidente) anche in Bulgakov e Platonov leggeva l'alienazione di un mondo solo "altro" che, ovviamente, nulla poteva avere a che fare con le tranquille e assolute certezze del mondo proprio. Tutto questo è letteratura del realismo in Unione Sovietica, dove l'orizzonte d'attesa del lettore,

un'attesa comunque di verità, si è dimostrato decisivo, da qualunque parte lo si osservi, nella definizione e nella valutazione stessa dei testi di letteratura. Credo di poter affermare che, indipendentemente dal testo, la letteratura nella Russia sovietica sia stata recepita come "realistica" di fatto, come se la pagina del libro dovesse per forza restituire una verità quasi denotativa sulla realtà del mondo. La differenza, ed è una differenza fondamentale, è che il lettore in Unione Sovietica non era solo un lettore comune, ma anche un lettore ufficiale, di stato, con il potere di definire di volta in volta i parametri entro i quali declinare la verità sulla realtà del mondo.

Definire la letteratura del realismo in Unione Sovietica come un problema di lettura a conferma delle proprie attese di verità significa accomunare in un unico assunto *due letterature mimetiche*, certamente conflittuali, ma speculari rispetto alla presunzione di verità del reale chiamate a descrivere, e *una letteratura non mimetica* che fonda invece sulla parola stessa la propria presunzione di verità. In entrambi i casi la realtà è *nella narrazione* e parlare di verità del reale fuori dalla sua testualizzazione è operazione inutile e inutili sono le discussioni sulla falsità della letteratura del realismo socialista. Essa, in quanto anche fenomeno di linguaggio, è semplicemente vera, com'è vera la sua referenzialità, anche se quest'ultima non va necessariamente individuata nella realtà descritta, ma piuttosto nella realtà di chi descrive. In questo modo il problema della descrivibilità del mondo si sposterebbe dal campo della conoscenza a quello dell'etica. Ma questo è già un altro problema, da trattare separatamente.

E allora il problema dell'ossessione di verità che il testo dovrebbe restituire può apparire meno strano e incomprensibile se affrontato, anche storicamente, da una posizione che non consideri il 1917 come anno zero, ma lo collochi in uno spazio culturale dove le attese di lettura e le possibilità di scrittura si sono diversificate non perché siano mutate le attese di lettura, ma perché tali attese, dopo la ricchissima esperienza del realismo storico, la scrittura, per propria intrinseca natura, non poteva più soddisfare. Da questo punto di vista l'esperienza letteraria russa del XX secolo non è

stata molto diversa dall'esperienza letteraria degli altri paesi europei, diversa è stata la tragica insistenza su un Testo unico di verità, nei confronti del quale si poteva essere solo santi o peccatori. Ma la letteratura russa del XX secolo non è fatta solo di santi o peccatori, è fatta di uomini che nel testo hanno lasciato il segno indelebile di una realtà non meno effettiva di quella che volevano descrivere: sono segni di speranza e di delusione, di buona e di mala fede, di paure, compromessi e di coraggio, di totale o parziale seditanza e di rivolta, come succede nei confronti di ogni mondo con pretese di verità assoluta. In letteratura queste differenti realtà, non meno vere di altre, si sono manifestate portando alle estreme conseguenze, da un lato, l'illusione tutta "realistica" della descrivibilità del reale, del denotato linguistico, della referenzialità assoluta, ma anche, dall'altro, rinunciando a rincorrere necessariamente la verità o la controverità di quell'illusione, interrogandosi piuttosto sui limiti e le infinite possibilità che ogni scelta responsabile di rappresentazione della realtà comporta. Anche questo è realismo, buono, mi sembra, anche per i giorni nostri.

РЕАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРА РАЗЛИЧИЯ*

Что такое реализм? [...] Это художественное течение, имеющее целью возможно ближе передавать действительность [...] И уже бросается в глаза двузначность [...] (Якобсон 1987: 387)

Можно не знать, кто написал стихи: "В полях кровавых Марс страшился/ Свой меч в Петровых зря руках/ И с трепетом Нептун чудился/ Взирая на российский флаг" (Ломоносов 1970: 94), но без труда отнести их, пусть и приблизительно, к классицизму. Мы можем также не знать, кто написал стихи: "И лучших лет надежды и любовь/ в груди моей все оживает вновь..." (Лермонтов 1963: I: 217), но без колебания отнесем этот, как бы знакомый, стереотипный для современного уха текст к романтической школе. Однако при чтении таких текстов, как: "Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина" (Булгаков 1975: 423), или: "Бренча по ступенькам избитой японской шашкой, Левинсон вышел на двор" (Фадеев 1980: 3), наша уверенность поколеблется. Отсутствие метафор, денотативность наводят на мысль о том, что перед нами текст "реалистический" в первичном смысле термина, т.е. соответствующий некоей объективной действительности, познаваемой эмпирическим путем ("закат", "Патриаршие пруды"; "ступеньки", "японская шашка"). Тем не менее эти два текста, открывающие два знаменитых романа, по ходу повествования преобразуются совершенно по-разному: в первом ведьма летает над крышами Москвы (но "это образ" или "метафора", или еще что-то, что можно выудить из наших познаний в теории литературы или в риторике), второй заканчивается фразой: "... нужно было жить и исполнять свои обязанности" (*там же*, 165), и мы назовем это "дидактической литературой". Для закрепления своей уверенности в опре-

* "Реализм как литература различия." "Образ мира в слове явлений". Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно. Instytut Filologii Polskiej i Lingwistiki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2011. 201- 209.

делении литературных направлений, к термину "реализм" мы, возможно, добавим определение "фантастический" по отношению к тексту Булгакова и определение "революционный" или "социалистический", хотя и *постфактум*, говоря о тексте Фадеева. Примеров можно привести сколько угодно: реализм, как определение, нуждался в постоянных добавлениях и исправлениях, чтобы вместить в себя все то, что "писание" стремилось каждый раз заново выразить в слове (кроме уже упомянутых можно перечислить по памяти следующие типы реализма: критический, социальный, психологический, антропологический, буржуазный, романтический, героический, эпический, магический, новый и нео-, минимальный и минималистический, ультра-, очерковый, с добавлением более самостоятельных вариантов, как "натурализм" или "веризм", не говоря уже о многочисленных самодетинициях, таких, например, как у Достоевского, который называл себя реалистом "в высшем смысле"). Если вспомнить, что, более или менее, вся культура XVI – XVIII веков укладывается в два-три термина (классицизм, барокко, маньеризм), а на протяжении нескольких десятилетий романтизма (если исключить многочисленные попытки систематизировать его по тематике и жанрам) господствует определение по национальному признаку или, еще шире, по времени: пред- и пост-романтизма, то нельзя не удивиться тому, сколько определений произвели полтора века реализма: не меньше, чем самих литературных текстов, явно или предположительно относившихся к данному течению. Возьмем, к примеру, описание чиновника (*Шинель* Гоголя), который умер из-за шинели и затем носился привидением по улицам Петербурга (и мы скажем, что это фантастический или, возможно, романтический реализм), возьмем другого служащего (*Бедные люди* Достоевского), который пишет нежные письма соседке напротив (и это будет "новый Гоголь", как было отмечено современниками, хотя для раннего реализма Достоевского впоследствии станет более подходящим определение "сентиментальный"), а вот еще один герой (*Двойник* Достоевского), который раздваивается (тут присутствие Гоголя слабеет, как бы оправдывая появление нового "психологического" реализма Достоевского), другой служащий умирает (*Смерть чиновника* Чехова), убежденный в том, что обидел важную персону, неожиданно и неловко чихнув (и этот реализм, за недостатком определений, мы назовем просто чеховским). Каков же тогда общий знаменатель реализма, объединяющий эти литературные тексты: сам факт изображения в письменном слове "реальной"

жизни чиновника как такового (что равноценно изображению как такового – буржуа, крестьянина, революционера, мечтателя, убийцы, святого и так далее), или явные различия в повествовании о той же реальной жизни, существующие постольку поскольку эта реальная жизнь изображена словом? Первый ответ (частично уже подсказанный выражением "новый Гоголь") нужно искать в сжатых парадигмах "реализма", второй – в его многочисленных корректирующих определениях, не забывая о том, что всякое добавочное определение сужает и в то же время расширяет рамки т.н. "настоящей действительности".

В размышлениях над термином "реализм" лучше всего исходить из природы самой модели определения. При сравнении определения "реализма" с определением "классицизма" и "романтизма" становится очевидным, что во всем, что касается референциальности, различаются между собой сами процессы моделирования. В определении "классицизма" референтом, естественно, выступает классическая культура, являющаяся универсальной и перекрестной моделью, но культура эта познается и осмысливается не как реальный, объективно познаваемый референт, а как *текст*, вернее, как его *герменевтика*: само собой разумеется, что классический мир Древней Греции и Древнего Рима эмпирически непознаваем, познаваемо лишь описание этого мира, которое передается нам в текстах, т.е. в интерпретации (в том числе и археологической). То есть к этим текстам, прочитанным и объясненным, и обращается классицизм, призывая возвести классическую гармонию в модель для подражания. О "текстовой" референциальности, хотя и в меньшей степени, идет речь и в романтизме, апеллирующем к "романтике" (*romantic*), к "романсу" (*romance*), определенным литературным жанрам, ограниченным во времени и пространстве и чуждым официальной культуре, возрожденным во второй половине XVIII века как утверждение автохтонных традиций в противовес канонической универсальности классицизма. Ярким примером является Джеймс Макферсон, который, желая заявить, что уже не время воспевать нимф и богов, прибегает в референциальности к частичному обману: когда становится очевидным, что общая тенденция находит себе место в "зеленых и мрачных просторах моря, в озерах и безлюдных вересковых пустошах", в "безымянных могилах", в "реликвиях прошедших дней" (Praz 1967: 7) не в прошлом античной Греции, а в Шотландии, он начинает искать *текст*, соот-

ветствующий уже витавшим в воздухе изменениям, а когда не находит – частично изобретает его сам. В обоих случаях текст культуры, автохтонный или нет, интерпретируемый или заново выдуманный, является сам по себе краеугольным с точки зрения нового литературного самосознания. Поэтому не случайно рассказ так называемого позднего романтизма, который считают, кстати, предвестником реализма, испытывает потребность связать текст, если не с правдой, то с некоей правдивостью повествования: примерами тому могут служить фиктивные рассказчики, например, Рудый Панько, Белкин или Максим Максимыч, а также и сами найденные рукописи (например, дневник Печорина); еще в 1846 Достоевский поручал якобы "настоящему" тексту (подборке писем) роль гаранта достоверности повествования (как это делалось в традиции английского сентиментального романа или как это проделал Пушкин с письмом Татьяны и с другими "документами", включенными в *Онегина*). Неоднородность и широкий семантический спектр "реализма" в отличие от предшествовавших ему классицизма и романтизма, обязаны тому, что определение "реализма" не связано с текстовой референциальностью, будь она настоящей или вымышленной. Не случайно этот термин в приложении к литературе и искусству сразу прижился во Франции, где описанная реальность, проверенная и преодоленная, распространявшаяся веками как в устной, так и в письменной форме, считалась авторитетным источником познания и истины и легла в основу французского энциклопедизма; не случайно также в 1759 Церковь, воплощающая культуру "Авторитетного текста" как такового, осудила Энциклопедию.

Таким образом, если первичным референтом реализма в литературе является якобы существующая действительность, которой предстоит быть рассказанной (описанной), и если этого референта нет в Тексте культуры, первичном референте классицизма и, в меньшей степени, романтизма, то в настоящий момент он еще находится вне текста (устное слово, обыденное, денотативное, логическое, нериторическое, неметафорическое, в общем, еще не закодированное как текст), и тогда становится понятным, почему все, связанное с реализмом, двигалось в одном направлении: определения того самого реального мира, "действительно существующего", который реализм привнес в письменный текст. То есть приходилось исходить из предположения, что между якобы объективным денотативным языком письменного текста и описанной действитель-

ностью практически не существует разницы, либо ею можно пренебречь (что точно соответствует "рационалистическому" теоретическому подходу французских энциклопедистов, а также подходу Гегеля, который в своих *Уроках эстетики* располагал роман, жанр тогда еще второстепенный, в действительности, "уже организованной в прозе"). Ауэрбах, один из величайших исследователей реализма, который отмечал присутствие элементов реализма в описании, начиная с античности Гомера, и языковому смешению (высокое-низкое) вменял в заслугу наиболее "подлинное" отражение действительности, считал однако, что исторически данное смешение обязано самому социальному реальному миру, во многих случаях уже имевшему место до его изображения в текстах, или же культуре, сначала народной, а затем буржуазной (некоторые элементы этих культур, отображенные в текстах, Ауэрбах аккуратно зафиксировал). Корректность тезиса Ауэрбаха очевидна, исторически он не вызывает возражений, но мне хотелось бы здесь подчеркнуть, что в основе его мысли лежит (и это подкрепляется самим заглавием его знаменитой книги; см. Auerbach 1946) процесс мимезиса, который из "природы" переходит в письменный текст. Хотя Ауэрбах и не отрицает влияния, которое это другое писание (а значит и другое чтение) оказало на характер "осмысления мира" в западной культуре, он настойчиво опирается на предшествующую процессу мимезиса действительность, и эта настойчивость ощутима в любом традиционном анализе реализма, начиная с Белинского и кончая Лукачем. Даже тот, кто, подобно Франкфуртской школе (Адорно, Бенджамин), подвергал критике теорию Лукача об "отражении" действительности, не мог не учитывать, что процесс мимезиса "отражает" действительность как в негативе: и правда, чем больше письменный текст отличался от описываемого реального мира, тем сильнее эта словесная реальность становилась зеркальным отражением отчуждения мира, в данном случае, капиталистического. Во многих трактовках реализма действительность, таким образом, преобладает над написанным текстом, язык превращается в функцию, подчиненную определенному образу мышления и осмысления реального мира, то есть становится виртуальной реальностью, являясь простым производным от "другой" реальности, якобы "действительной".

В те же самые годы, когда Лукач разрабатывал свои теории, Бахтин пошел по совершенно иному пути, считая "настоящей" именно виртуальную реальность языка: размышлять над правдой

языка, исходя из действительности, которую язык якобы должен передавать, было бы, по мнению Бахтина, упрощением, ибо феномен языка ни при каких обстоятельствах не может быть "не-действительной правдой" – язык как феномен является единственной реальной возможностью населить этот мир, даже когда язык "лжет" о проверяемой эмпирически действительности, даже когда подобострастно повторяет чужие слова. Выделение референта – задача того, кто слушает или читает, и ни коим образом не является задачей самого языка, который всегда коренится в реальном мире, а значит в правде существования того, кто говорит или пишет. И только в XX веке действительная реальность описанного реального мира начала подвергаться систематическому философскому осмыслению, которое в конце концов во второй половине XX-го века привело к герменевтике и положило конец дискуссиям о мимезисе: между реальным миром и "эффектом реальности" (как сказал бы Ролан Барт по поводу систем репрезентации, включая литературу) нет никакой разницы, реальное познается только в качестве эффекта реального, более того, не описанная действительность представляется "подвешенной в пустоте" (по словам Рикера) и с точки зрения культуры вообще не существует (здесь мы говорим о действительности культуры, а не о действительности *самой по себе*). Бахтин никогда не обсуждает того, что может стоять "за" языком, не ищет связей языка с действительностью, которую все равно невозможно до конца определить как референт, его интересует исключительно реальный мир говорящего. Бахтина не волнуют дискуссии о том, насколько действительный реальный мир соответствует описанной реальности: поиски такого соответствия были бы осуществимы только при наличии возможности немедленно, почти синхронно удостовериться, что "действительный" реальный мир соответствует описанному (а это является прерогативой устного слова, которому свойственна немедленная "обратная связь"). Но все кажется, что Бахтину и этого было бы мало: в истории с маленьким мальчиком, которого мать ругает за то, что он стащил варенье, а он упорствует в отрицании своей более чем очевидной вины, Бахтин защищал бы упрямое и плаксивое "это не я", как абсолютно правдивое выражение реальной жизни встревоженного и напуганного ребенка, слово которого несомненно "лжет". Бахтин способен заострить внимание на одном слове в тексте Достоевского, которое можно лишь частично оценить и сверить в синхронном соотноше-

нии между словом и миром, тем не менее, для Бахтина слово полностью соответствует жизни, поскольку оно произнесено и услышано (прочитано); в конце концов он находит в этом слове, эмпирически не поддающемся проверке ("фантастика" Достоевского в введении к *Кроткой*), правду языка как такового. Бахтин не находит в Достоевском почти ничего из того, что почти целый век занимало литературную критику "реализма", зато находит в творчестве писателя, в его "поэтике" само основание слова, ценность языкового знака как явления в реальном мире, т.е. как манифестации нашего фактического и эмпирически проверяемого пребывания в этом мире. Он мог бы остановиться и просто на Гомере (так оно и происходит, хотя он его почти не называет, когда говорит об эпосе и романе), и нашел бы и у него правду языкового знака (что, впрочем, сделала в связи с мифом и Фрейденберг, рассматривавшая метафору не как троп, а как понятие; см. Фрейденберг 1978), только вряд ли это показалось бы ему интересным с точки зрения правды, которую различные языковые знаки, эмпирически или фактически, способны выразить (именно по этой причине Бахтин, подобно многим другим ученым, сосредоточил внимание на языковых смешениях романа, а вовсе не потому, что роман *сам по себе* является носителем большей правды по сравнению с другими литературными жанрами). Но раз язык является реальным миром, а не ее отражением, то – как мы уже привыкли прагматически делать с любой действительностью, требующей ответственного к себе отношения – к вопросу надо подойти очень "всерьез" (дорогое сердцу Бахтина выражение), к "это не я" маленького мальчика, укравшего варенье, включительно, и не потому, что слово нам обязательно должно сказать *правду о том, о чем говорится* (*не правда*, что "В полях кровавых Марс страшился"), а потому что, наоборот, оно всегда говорит нам *правду о реальном мире говорящего* и об активном дискурсивном познании окружающей его действительности (*правда*, что в некоей реальности сравнение Петра Первого и бога Марса предполагало наделить военную мощь первого высокими достоинствами второго, и *правда*, что пишущий разделяет мнение об этих высоких достоинствах).

Правильно, значит, поступили те, кто предпочел для осмысления основных литературных периодов опереться на феномен языка. Когда Лотман подводит под общий знаменатель три великих эпохи, определяя классицизм как "язык богов", романтизм как "язык серд-

ца" и реализм как "язык жизни" (Лотман 1971: 11), он, как в свое время Бахтин, не спорит ни с богами, ни с сердцем, ни, тем более, с жизнью. Для Лотмана разница между языками определяется не большей или меньшей правдой того, что они описывают, а границами, ставящимися в процессе вербализации реального мира и человека в нем: этих границ *больше* в языке богов, *меньше* в языке сердца и, в силу своей природы, они, хотя и только предполагаемо (*там же*, 360-365), *отсутствуют* в языке жизни. (Это интуитивно знал и Бахтин, который занимался не Гомером или Библией, а Достоевским.) В этом-то и состоит парадокс реализма в его историческом ракурсе: чем меньше границ было в языке, по крайней мере, в первичной референциальности, чем больше сам язык подталкивал к осознанию парциальности любого описания действительности, тем сильнее становилось стремление найти определение, которое бы каждый раз давало точку опоры убеждениям, полнившим последние два столетия. И чем более эти убеждения крепили и кодировались вне литературного текста, тем больше литература, эта литература реализма, удалялась от горизонтов наших ожиданий; и тогда мы, постоянно запаздывая за возможностью познания, которую каждое слово в жизни и о жизни нам предлагает, каждый раз заново решали, что такое настоящая и ненастоящая литература, как будто в нашем мире – все более разнообразном в слове и благодаря слову – утешительная античная мысль, типичная для классицизма, о нормативной поэтике, так никогда и не была преодолена.

"Писание" реализма приносило словарные статьи в энциклопедию мира, "чтение" переносило словарные статьи в уже написанную энциклопедию. Показательно (возвращаясь к истокам русского реализма) определение, которое Белинский дал пушкинскому *Онегину*: "энциклопедия русской жизни"; оно вполне в духе эпохи Просвещения, проповедовавшей, что действительность познаваема, а *значит* описуема. Но Пушкин не ограничивался знанием и описанием жизни, какой бы исторически или объективно познаваемой она ни была, он рассказывает другую историю, не менее важную, чем первая: всякая действительность проявляется в языке, по природе своей противостоящем любой попытке свести его к единым параметрам другого языка, будь то персонального или коллективного. Может быть, еще и потому, что он полностью отдавал себе отчет об ограничениях "языка богов", Пушкин завершает эпоху не в следствии очередной операции мимезиса, соответствующей новому вре-

мени (Белинский не мог не думать иначе), а в силу поэтического языка, который не отражает, а *создает действительность* и сам утверждается как реальный мир (достаточно вспомнить многочисленные "кто он" в отношении Татьяны к Онегину). Ведь Белинскому удалось с успехом перевести Акакия Акакиевича и Макара Девушкина ("новый Гоголь") на свой, исторически обоснованный, язык ("натуральная школа"), но не удалось с тем же успехом перевести (предугадывая последствия) слова, которые Макар Девушкин полемически обращает к Гоголю по поводу Акакия Акакиевича: "(...) уж как взялся описывать, так должен бы был все знать" (Достоевский 1972-1990: I: 62). Конечно, реальный чиновник остался бы "подвешенным в пустоте", если бы не был рассказан, но однажды рассказанный, он приобретает значение, зафиксированное в реальности текста; Макар Девушкин полемизирует с Гоголем не потому, что тот поднял чиновника до главного героя рассказа, а потому, что из значения, которое текст возвращает по отношению к реальному миру (по крайней мере, по мнению чиновника Достоевского), вытекает, что "нашего брата по одной походке узнаешь теперь", потому что все уже "напечатано, прочитано, осмеяно, пережужжено" (*там же*, 63). Тут речь идет о феноменах исключительно языковой природы, единственных, впрочем, с которыми мы считаемся всякий раз, как произносим слово действительность, и поэтому вполне понятно, почему по поводу очередного чиновника, господина Голядкина I и II, Белинский выговаривает молодому Достоевскому, что тот не способен "распоряжаться экономически избытком собственных сил" и не находит разумную "меру и границу" "художественному развитию" повествования (Белинский 1967: 403). Ход мысли здесь все еще типологически привязан к классицизму, устанавливавшему и границы языка, и границы действительности, достойной слова. Для Белинского "перевести" Голядкина, начиная с реальности языка, а не с реального мира, ему подчиненной ("фантастическая" действительность, согласно его же определению, и таким образом "в заведывании врачей, а не поэтов"; *там же*), становилось неподъемной задачей, выходявшей, с точки зрения культуры, за исторические возможности осмысления отношений между миром и словом.

Судьбу реализма можно синтетически свести к истории этих многочисленных русских чиновников, заключенных поочередно в уже известные статьи энциклопедии, но сама энциклопедия безот-

четно становилась с каждым чиновником все более объемной. Это не чиновники приходили из реального мира и оставались на страницах книги, а страницы книги приводили их в реальный мир. И одна страница отличалась от другой, хотя все они говорили о жизни, более того, сами были жизнью. Реализм не черпал из отдельных статей гипотетической энциклопедии жизни уже-познанной-поскольку-описанной (реализм хотел описать жизнь "такой, какая она есть", а жизнь не имела и не могла иметь единого референциального Текста); реализм во всех своих формах и разветвлениях *писал и редактировал* энциклопедию нашей жизни, энциклопедию, которая, в свою очередь, стала синонимом денотативной точки опоры (т.е. правдивой, проверяемой эмпирическим путем, "объективной") в изображении действительности. За неимением определенного Текста, из которого черпать, реализм должен был каждый раз заново создавать его и затем предлагать читателю. Последние два столетия чтения и толкования реализма пронизаны ожесточенным, а порой и трагическим поиском того самого единого Текста, в результате чего каждая страница, которую реализм создавал и отправлял в "чтение", превращала любой единый Текст в Прокрустово ложе. А иногда сам реализм рисковал превратиться в авторитетный единый Текст, порой надежный и оправдывающий наши ожидания, порой неожиданный и угрожающий разрушить все наши убеждения, и тогда на литературных страницах медведь вдруг принимался ковать железо в колхозе (Платонов, *Котлован*) и ведьма принималась летать над крышами Москвы (Булгаков, *Мастер и Маргарита*). Литература никогда не отказывалась от описания жизни "такой, какая она есть"; реализм показал, что этого она сделать не в состоянии, а чтобы расширить и, если необходимо, переписать саму энциклопедию, которая с трудом переносила переиздания с добавлениями и исправлениями в соответствии с самыми разнообразными едиными Текстами, ей приходилось делать ставку на саму природу языка: он всякий раз другой и всякий раз готов выступить в качестве реального мира. Операция эта до сих пор еще не завершена.

Когда мы видим, что даже метафора (языковая операция по определению) склоняется сегодня в параметрах достижения правды как "реальное" выражение нашего действительного населения мира, что ей приписывается познавательная способность наряду с любым аргументирующим строем речи (как известно уже из работ Фрейдберга), тогда нашим глазам предстает длинный и тернистый путь,

который слово прошло за последние два столетия, и мы начинаем понимать, что именно оно стоит в центре любой дискуссии о действительном мире. Несмотря на определяющий его термин, реализму не удалось "все знать", как того хотелось бы чиновнику Достоевского, не удалось описать реальную жизнь "такую, какая она есть", взамен этого он со всей очевидностью показал нам различия, возникающие при всякой попытке заключить в слово целый мир. Ибо заключение мира в слово не является нейтральной операцией; не была она таковой и для реализма, который тяготел к "нейтральному" денотату как к первичному языковому инструменту изображения. Этот исторически оправданный путь привел к осознанию отношений между словом и миром, постоянно видоизменяющихся, но неисчерпаемых и неразрывных. Несмотря на "просвещенческую" тенденцию рассказать словом правду об окружающем мире и о том, кто в нем живет, реализм постепенно превращался в *литературу различия* именно благодаря языковым инструментам, которые выбирал. Это произошло, как почти всегда происходило с литературой, еще за сто лет до того, как другие заметили потенциальное проявление правды, заложенное в языке. И именно это, по-моему, следует считать огромной заслугой литературы реализма, со всеми неизбежно вытекающими из него последствиями в литературных, и не только, размышлениях о феномене языка. Урок, который стоит извлечь из реализма, это осознание того, что всякое изображение реального мира, именно в силу того, что оно является *изображением*, есть *возможный* выбор, а *выбор* невозможен без ответственности этического характера. В мире, все более ориентирующемся на реальность изображенную, и в то же время, в отличие от реализма, все менее дифференцированную и давящую, как очередной единый Текст, этот урок не кажется мне лишним.

DOSTOEVSKIJ E IL TEATRO DELLE RAPPRESENTAZIONI*

Gli attori di Amleto.

Dice Amleto (atto II, scena 2):

Non è mostruoso che un attore,
nient'altro che per *un simulacro di passione, un sogno*,
si immedesima tanto nella parte
che il suo aspetto cambia,
il volto gli si sbianca, gli occhi umidi,
la voce spezzata, e in lui
tutto incarna sentimenti suggeriti?
E questo per niente!
Per Ecuba!
Che cos'è Ecuba a lui o lui a Ecuba,
che debba piangerne?
(Shakespeare 1990, V: 91; *corsivo mio*, I.V.).

Annota Dostoevskij (1877):

Perfino Amleto si meravigliava delle lacrime dell'attore che impersonando il suo ruolo piangeva per una certa Ecuba: Cos'è per lui Ecuba? chiedeva Amleto (Dostoevskij 1972-1990, XXVI: 123).

Di un personaggio (Kraft) dell'*Adolescente* (1875) Dostoevskij dice:

... si è sparato a causa di un'idea, a causa di Ecuba (*Idem*, XIII: 129).

* "Dostoevskij e il teatro delle rappresentazioni." *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa per Antonella D'Amelia*. International Printing Srl Editore, Salerno 2014. 135- 142.

A proposito di Nekrasov, famoso per aver cantato la vita del popolo contadino, Dostoevskij osserva (1877):

A cosa mai può servire a una simile persona... il popolo, cos'è per lui Ecuba? Necessità di purificarsi... Un verso? Ma i versi altro non sono che l'attore di Amleto. Ecuba (*idem*, XXVI: 198).

Per dirla in breve: per Dostoevskij gli (altri) scrittori sono attori che pretendono di rappresentare con la parola ciò che, per loro, in realtà non c'è. Eppure: riescono a farlo talmente bene ("si immedesima[no] tanto nella parte", "incarna[no] sentimenti suggeriti"), che la distanza tra realtà e rappresentazione sembra dissolversi.

Mondo reale e mondo rappresentato.

Per Dostoevskij la citazione letteraria è uno dei modi con il quale si afferma o si nega valore al modello di realtà rappresentata, tanto più se la rappresentazione pretende una perfetta corrispondenza con il mondo "reale". Negare valore di "realtà" a uno o più personaggi letterari, noti al grande pubblico, significa, da un lato, rifiutare o, perlomeno, mettere in dubbio, l'effettiva esistenza di tale "realtà", dall'altro, affermare implicitamente il valore del proprio personaggio letterario rispetto a uno già esistente. Affermare la validità di un modello di rappresentazione della realtà significa considerare tale realtà effettivamente presente (esistente).

Esempio classico della citazione letteraria "in negativo" è la polemica che sin dal suo primo romanzo epistolare (*Povera gente*, 1846) Dostoevskij sviluppa nei confronti di Gogol': se il Makar Devuškin dostoevskiano vuole affermare la realtà del suo essere "un povero impiegato", deve per forza negare valore alla rappresentazione, assolutamente riduttiva e ingiusta secondo Makar Devuškin, di un altro "povero impiegato" famoso, Akakij Akakievič del *Cappotto* (1842) di Gogol' (*idem*, I: 63). Dostoevskij è del resto noto per aver più volte utilizzato l'immagine di altri personaggi letterari a dimostrazione di una presunta "realtà" dei propri: così, per

esempio, si possono trovare riferimenti diretti al personaggio di Quasimodo (V. Hugo) come prototipo di chi, "Schiller nei panni di Quasimodo", vuole fare il bene e non si accorge della propria mostruosità (*idem*, IX: 102; XX: 28) e a quello di Mefistofele (Goethe) come prototipo di chi, al contrario, è "parte di quella totalità che vuole il male, ma opera il bene" (*idem*, XXIV: 9). Nell'*Eterno marito* (1870) si trovano riferimenti diretti a un "cornuto ingenuo" come Stupend'ev (personaggio della commedia di Turgenev *La provinciale*, 1851) in opposizione a un cornuto cosciente del proprio ruolo, rappresentato da Dostoevskij nella figura di Trusockij (*idem*, IX: 23). Non a caso, lo stesso Raskol'nikov viene rappresentato (a volte anche come auto-rappresentazione) attraverso la figura storica di Napoleone (*idem*, VI: 204, 319, 321).

Ciò sta semplicemente a significare che, ogniqualvolta Dostoevskij voleva affermare la validità di un proprio personaggio rispetto a ciò che egli considerava "realtà", doveva per forza passare, per così dire, sul "cadavere" (poeticamente inteso) di un altro personaggio (storico o letterario) preesistente o contemporaneo, arrivando, in qualche caso, alla contaminazione tra mondo letterario e mondo extraletterario.

Non è un caso che i personaggi letterari "citati" esplicitamente in funzione del loro valore di (non)rappresentabilità in rapporto alla realtà russa sono spesso messi accanto a personaggi non-letterati.¹ E non a caso personaggi della letteratura e personaggi della storia vengono trattati (citati) allo stesso modo, proprio perché si manifestano come veri e propri modelli culturali (testi) che hanno il potere, una volta letti, di essere assimilati e imitati.

Dostoevskij comunque non è l'unico a "dialogare" con la letteratura passata e contemporanea: Turgenev titola un paio di rac-

1 Ciò che potrebbe essere definito come "accanimento intertestuale" (ma che nulla ha a che fare con l'intertestualità postmoderna, anzi, ne è l'esatto contrario) si manifesta, come già abbiamo ricordato, con figure storiche come Napoleone (Raskol'nikov) e con altri personaggi contemporanei (come, per esempio, nei *Demoni*, 1871, il terrorista Karakozov, che attentò alla vita di Alessandro II nel 1866, e Nečaev, famoso autore di un "catechismo del rivoluzionario"; cf. *idem*, XI: 279).

conti facendo diretto riferimento a Shakespeare (*Un re Lear della steppa*, 1870; *Un Amleto del distretto di Ščiğròv*, 1851) e a Goethe (*Faust*, 1856), mentre Leskov scrive nel 1864 una *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* (da cui Šostakovič negli anni 1932-1933 trasse l'opera *Katerina Izmajlova*, completata nel 1963).

È noto che per la cultura russa, sulla scia del medioevale "exemplum vitae", la *letteratura come modello di vita* risulta essere (risultava?²) un paradigma fondamentale della ricezione. E allora si capisce perché un personaggio letterario o storico non è solo "testo letterario" o "testo storico" da trattare nei salotti, ma è vita quotidiana, da cui potrebbero dipendere i destini della Russia. E se i destini della nazione dipendono da modelli culturali importati (dalla cultura occidentale) o, pur essendo russi, da modelli culturali non adeguati a una presunta realtà della vita russa, allora è ovvio che la lotta contro chi rappresenta una cultura altrui è lotta per la propria autonomia culturale (sociale, politica, filosofica). Così, per esempio, l'idea dell'emancipazione femminile veniva recepita in Russia nella seconda metà dell'Ottocento come idea tipicamente "occidentale", importata. Černyševskij, scrittore radicale, ne fece una bandiera nel suo romanzo *Che fare?* del 1863, e Dostoevskij, nelle pagine iniziali dei *Fratelli Karamazov* (1878), descrive una donna che per affermare la propria autonomia "femminile" e per "l'indubbia risonanza" di "influenze altrui" si comporta come chi "si getta dall'alto di una rupe...", esclusivamente per assomigliare all'Ofelia di Shakespeare" (*idem*, XIV: 8). In questo caso modello letterario e modello culturale si sovrappongono in maniera esplicita ed entrambi vengono rifiutati in quanto estranei a una presunta realtà russa. Dostoevskij sembra fare la seguente considerazione: non è che non si possa vivere "secondo letteratura", molte generazioni russe l'hanno fatto nella speranza di realizzare l'ideale "alto e sublime" di Schiller, ma perché allora vivere di un testo (lettera-

2 Dopo la caduta dell'Unione Sovietica si registra una minore (se non assente) capacità della letteratura di incidere o solamente favorire dibattiti sulla società russa, mentre segnano un notevole incremento la memorialistica e la cosiddetta letteratura d'intrattenimento.

rio e storico) che poco ha da spartire con ciò che Dostoevskij considerava come realtà effettiva della vita russa.

Di Turgenev Dostoevskij dice:

Amleto e Don Chisciotte. A Turgenev manca la conoscenza della vita russa in generale... (*idem*, XXIV: 91).

Il passo si riferisce a un famoso discorso di Turgenev del 1860 (*Amleto e Don Chisciotte*, Turgenev 1975-1979: XII: 193-210) che individuava nelle due classiche figure della letteratura europea "due modi di rapportarsi al proprio ideale" (*idem*, XII: 194). Secondo Turgenev, Don Chisciotte "legge" la realtà dal punto di vista del suo ideale nella convinzione che la "verità" sia una faccenda che si trovi "fuori dalla singola persona" (*idem*, XII: 195), Amleto, invece, "sottopone l'ideale all'analisi del proprio pensiero" (*ibidem*), convinto della forza dell'autocoscienza e, diremmo oggi, dell'indimostrabilità ontologica della verità. Don Chisciotte è continuamente occupato dal "dover essere" la realtà, Amleto solo dall'"essere" la realtà in quanto tale, incluso se stesso (*idem*, XII: 196). Turgenev cerca di conciliare le due posizioni, dove i Don Chisciotte sono possibili solo se esistono gli Amleti:

Senza questi ridicoli Don Chisciotte, senza questi strambi innovatori l'umanità non andrebbe avanti – non ci sarebbe nulla su cui Amleto potrebbe riflettere (*idem*, XII: 208).

Storicamente gli "Amleti", suggeriti da Turgenev, rappresenterebbero l'*intelligencija* russa degli anni '40-'60, mentre i "Don Chisciotte" quella degli anni '70. Dal punto di vista letterario questa differenziazione si realizzerebbe con la comparsa sulla scena sociale, secondo l'interpretazione del critico radicale Dobroljubov, dell'"uomo inutile", cosciente dei mali della Russia, ma incapace di agire (Onegin di Puškin, Čackij di Griboedov, Pečorin di Lermontov, Oblomov di Gončarov) e con il susseguente passaggio all'"uomo d'azione" che avrebbe poi trovato la sua massima espressione, proprio negli anni '70 del XIX secolo, nell'"andata al popolo" dei cosiddetti "populisti". Aldilà di un'inconsueta (per la cultura russa)

divisione filosofica tra teoria e prassi (la filosofia russa è, per sua natura, di tipo "progettuale"), Dostoevskij è scettico nei confronti di questa categorizzazione: la Russia è piena di "Amletucoli" (Dostoevskij 1972-1990: XX: 136) che si macerano nel dubbio e passano per "liberali", solo perché si suicidano (come le donne che vogliono passare per "emancipate"), ma sono in realtà del tutto incapaci di porsi "la domanda di Amleto: Che ci sarà là, dopo?" (*idem*, XV: 124, 354, 364).³ Perché, secondo Dostoevskij, al tempo di Shakespeare la domanda era ancora nella realtà delle cose: "Shakespeare è ancora con Cristo", ora invece "tutto si è trasformato in letteratura" (*idem*, XXIV: 167).⁴ La stessa cosa si può dire per i Don Chisciotte: sospinti da un ideale che hanno sovrapposto alla realtà, incapaci di differenziare l'effettiva realtà del popolo (contadino e religioso) da una rappresentazione che, per esso, essi stessi avevano costruito, i Don Chisciotte pretendono di battersi per il "progresso". In realtà, entrambi, gli Amleti e i Don Chisciotte, non sono che rappresentazioni letterarie che, pretestuosamente tradotte nella quotidianità della vita, producono null'altro che "rappresentanti di un meschino amor proprio" (*idem*, XVI: 329), ai quali l'idea del Bene serve solo per risolvere i propri pro-

3 Dostoevskij si riferisce al famoso monologo di Amleto (atto III, scena 1):
 "Essere o non essere (...)
 Chi vorrebbe portare some,
 gemere, smaniare sotto una vita opprimente,
 se lo sgomento di qualcosa dopo la morte,
 l'inesplorato dei continenti, dalla cui frontiera
 non c'è viaggiatore che torni, non intrigasse la volontà,
 facendo preferire il peso dei mali presenti
 al volo verso altri di cui non si sa? "
 (Shakespeare 1990: V: 94; *corsivo mio*, I.V.).

4 Che per Dostoevskij la letteratura e l'arte in genere si fossero allontanate dalla "vera" realtà, è chiaramente individuabile nel commento che egli dedica alla rappresentazione di Cristo del pittore Ge: "Nel quadro del signor Ge /.../ ci sono /.../ delle persone che hanno litigato; e ne è risultata una stonatura (rus. *fal's'*) e un'idea preconcepita, e ogni stonatura è menzogna (rus. *lož'*) e non certo realismo" (*idem*, XXI: 77). Sulla ricezione di Dostoevskij delle diverse rappresentazioni pittoriche di Cristo e sul concetto di pseudo-realismo cf. D'Amelia 2009: 133-160.

blemi esistenziali. E c'è pure qualcuno, dice con sarcasmo Dostoevskij, che si suicida "in silenzio" esclusivamente "perché non ha i soldi per affittare un'amante" (*idem*, XXII: 5).

Sul problema del "meschino amor proprio" si innesta anche la polemica di Dostoevskij con Tolstoj:

Presi nella loro qualità di personaggi, a iniziare da Silvio e dall'*Eroe del nostro tempo*, fino al principe Bolkonskij e a Levin, essi non sono altro che rappresentanti di un meschino amor proprio, il che è certamente un male; essi, male educati, possono ravvedersi solo perché accanto a loro esistono modelli esemplari... (*idem*, XVI: 329)

La vera "tragedia del sottosuolo" consiste invece nella "coscienza del bene e nell'impossibilità di raggiungerlo." Eppure

Bolkonskij si ravvede nel momento in cui amputano la gamba ad Anatolij e noi tutti giù a piangere per questo ravvedimento, ma un vero uomo del sottosuolo non si sarebbe mai ravveduto (*idem*, XVI: 330).

Anche in questo caso il problema è sostanzialmente lo stesso: secondo Dostoevskij non si può piangere, soffrire, agire, "ravvedersi" secondo una rappresentazione segnata dal "dover essere" la realtà, sia che tale imperativo sia derivato e sviluppato dalla letteratura, sia che esso sia determinato da una presunta "innata" bontà dell'uomo, secondo il modello di rappresentazione di J.J. Rousseau. È per questo che Dostoevskij contrappone alla presunta catarsi del principe Bolkonskij la non-catarsi del suo uomo del sottosuolo.

Dostoevskij non ebbe modo di conoscere l'evoluzione di Tolstoj e la sua polemica si riferisce all'autore di *Guerra e Pace* degli anni '60. Nel 1906, con Dostoevskij morto oramai da 25 anni, Tolstoj scrive un trattato lungo e feroce contro Shakespeare (*A proposito di Shakespeare e del dramma*, Tolstoj 1978-1985: XV: 258-314) che è forse una delle critiche più dure alle quali il drammaturgo inglese sia mai stato sottoposto. La filippica contro il dramma-

turgo inglese si conclude con le seguenti parole:

Gli insegnamenti per la vita vanno perciò ricercati in altre fonti (non in Shakespeare, dov'è assente il vero dramma religioso),

ovvero è assente

la chiarificazione della coscienza religiosa (unico principio che riesce in maniera stabile a unire gli uomini) (*idem*, XV: 311, 314).⁵

Riprendendo in qualche modo la questione dei modelli culturali, di cui la letteratura dovrebbe farsi promotrice, Dostoevskij avrebbe probabilmente di che ridere anche su queste affermazioni pesantemente anti-shakespeariane: non perché negherebbe valore alla coscienza religiosa, anzi, ma solo perché anche la coscienza religiosa rischierebbe di trasformarsi in "rappresentazione" di "realtà", che, però, per sua stessa natura, realtà non può essere. La tipologia perniciosa di Ecuba risulterebbe inalterata.

La trappola del realismo.

Che si tratti di Cristo (Tiziano vs. Ge o Holbein; cf. D'Amelia, *op. cit.*), di Bolkonskij e Levin (Tolstoj), di Amleto (Turgenev e Shakespeare), di Don Chisciotte (Turgenev e Cervantes), di Silvio (Puškin) o di Pečorin (Lermontov), per Dostoevskij la rappresentazione altrui fonda false realtà. Ovviamente, la sua è una realtà "nel senso più alto", mentre le altre sono "stonatura" e "menzogna"

5 Tra le nefandezze artistiche e morali che Tolstoj imputa a Shakespeare, è il caso di ricordare la "ripugnanza" che le sue opere suscitano (Tolstoj 1978-1985, XV: 259), il fatto che egli non sia "né geniale, né grande e nemmeno mediocre" (*ibidem*), che i "caratteri" siano modellati secondo parametri "epici" e non "drammatici" (*idem*, XV: 282) e che la "lingua è falsamente sentimentale" (*ibidem*). L'accusa più significativa riguarda però l'assoluta mancanza di valori etici nei drammi shakespeariani e la totale indifferenza "amletica" nei confronti del problema del bene e del male (*idem*, XV: 296-297).

(*fal's'* e *lož'*; cf. nota 4). Nella sua monumentale opera *Tkač i vizioner* Michail B. Jampol'skij afferma che, nel passaggio dal romanticismo al realismo, è possibile individuare

il tentativo di uscire dai limiti imposti dai modelli di rappresentazione, l'aspirazione a far attecchire la rappresentazione della realtà nella concretezza dell'esistenza. In questo periodo la critica della rappresentazione si dipana tra le categorie di verità e menzogna. La rappresentazione è menzognera, contraffatta, vuota /.../ Nel suo rapporto con l'assoluto e la verità, la rappresentazione necessita di correzioni (Jampol'skij 2007: 579).

Fatto è, che ognuno attinge alle "correzioni" a lui più consono (secondo Jampol'skij, a partire da Gogol', tale "correzione può sfociare nel rivolgersi a Dio come garante di verità", ma può arrivare anche alla consapevolezza della "verità relativa della parola letteraria", *ibidem*). Nel tentativo di rappresentare per davvero il "reale", ogni correzione ha bisogno di modelli di riferimento (di "lettura" del reale) che, proprio perché modelli virtuali, sono in grado di produrre, comunque, sempre nuovi "simulacri" e sempre nuovi "sentimenti suggeriti". Per Dostoevskij "piangere per Ecuba" significava piangere per *una rappresentazione* della sofferenza, patita da una persona percepita come reale, ma, di fatto, inaccessibile. Ecuba è solamente il trionfo del "meschino amor proprio": Ecuba è *una rappresentazione del dolore*, un dolore "suggerito", ma necessario all'attore per versar lacrime in scena (e per potersi esibire sul palcoscenico), Ecuba è per Nekrasov *una rappresentazione del popolo*, un popolo "simulacro di passione", ma necessario al poeta per poter scrivere versi (e per essere celebrato come poeta del popolo), Ecuba è per Turgenev *la rappresentazione di un possibile progresso*, progresso per sua natura collocato nel futuro e, quindi, inaccessibile, ma necessario allo scrittore per tentare di promuovere la conciliazione tra Europa e Russia (e per potersi presentare in società come "occidentalista"), Ecuba è per Tolstoj *una rappresentazione della coscienza religiosa*, coscienza, tra l'altro, tutta tolstojana, ma posta dallo stesso Tolstoj alla base di una possibile rinascita della Russia (e poterne diventare suo pro-

feta). Ecuba è per Dostoevskij solo rappresentazione, un modello di realtà, che, proprio perché rappresentazione (virtuale), non può sostituire la concretezza della vita, né, tanto meno, fungere da punto di vista dominante dal quale commentare la realtà del mondo.

Discutere se la rappresentazione di Dostoevskij fosse "verità", mentre quelle di Tolstoj o Nekrasov o Turgenev fossero "stonature" o "menzogne", è operazione inutile. Dostoevskij era, ovviamente, convinto che il suo realismo "nel senso più alto" fosse maggiormente aderente alla realtà e che il suo "uomo del sottosuolo" rappresentasse la "maggioranza" della società russa (Dostoevskij 1972-1990, XVI: 329). Il problema che, forse inconsapevolmente, Dostoevskij aveva sollevato con la sua "Ecuba", toccava però direttamente il cuore del problema: i limiti, le possibilità e le conseguenze di ogni scrittura che si (auto)definiva corrispondente al "reale", ovvero, letterariamente detto, "realistica". Dostoevskij aveva intuito il problema sin dall'inizio della sua attività di scrittore, quando, nell'epigrafe a *Povera gente*, aveva ripreso un passo del 1839 di Vladimir F. Odoevskij:

Oh, ne ho abbastanza di tutti questi narratori di favole /.../ Be', che si vede mai? Si legge... senza volerlo si riflette, e allora ogni sorta di absurdità entra nella testa (*idem*, I: 13).

La giustificata preoccupazione che la scrittura facesse entrare "nella testa" ogni "sorta di absurdità", si ritorcerà contro Dostoevskij quasi un secolo e mezzo più tardi, quando, agli inizi degli anni '90 del XX secolo, si cercò di riportare la letteratura al suo ruolo naturale, non "maestra di vita", ma narrazione:

Una simile sudditanza nei confronti della parola letteraria è /.../ sorprendente, perché a tutti, tranne ai bambini e ai matti, tutto è chiaro come il sole: dietro quella parola altro non c'è che un esanime riflesso della realtà, un modello /.../ la gente se ne sta semplicemente seduta e s'inventa ogni tipo di frottole, con totale abnegazione gioca alla vita, costringendo uomini e donne mai esistiti a compiere atti che, a dire il vero, mai e da nessuno sono stati compiuti; di fatto, inducono in errore milioni di onesti lettori /.../

In effetti, apri per la seconda volta il libro e leggi: "In una sera di luglio, in una calura insopportabile, un giovane uscì dalla misera stanza che aveva preso in affitto in vicolo S... e s'incamminò, come fosse indeciso, verso il ponte K." Questo è ciò che leggi e pensi: ma se non c'è mai stato né un luglio dal caldo insopportabile, né una sera in cui un giovane uscì dalla sua stanza presa in affitto, né la stanza stessa, né il vicolo S... e nemmeno quel giovane, perché tutto ciò l'aveva inventato lo scrittore tal dei tali per liberarsi dalle sue fantasie e per guadagnarsi un panino col burro /.../ La cosa più interessante è /.../ che noi crediamo incondizionatamente alla letteratura come i nostri avi credevano al Giudizio universale (P'ecuch 1990: 218-219).

Tra la considerazione di Dostoevskij, secondo il quale con la narrazione "ogni assurdità entra nella testa", e quella di P'ecuch, secondo il quale "la parola letteraria /.../ induce in errore milioni di onesti lettori", ci sono 150 anni di letteratura. Il cerchio si era definitivamente chiuso e anche Dostoevskij, com'è naturale, si trovò imprigionato nella trappola che egli stesso aveva contribuito a costruire. La letteratura, però, aveva fatto i suoi conti molto tempo prima, quasi nel momento stesso dell'esaurirsi del realismo storico (più o meno nei decenni successivi alla morte di Dostoevskij). Acquisita la consapevolezza che la "parola letteraria" del realismo non solo rischiava di restituirci "verità relative" (Jampol'skij, *op. cit.*), ma che essa era, in primo luogo, null'altro che un "modello virtuale" di realtà, solo rappresentazione e mai realtà in sé (né, tanto meno, "realiora"), la letteratura prese semplicemente un'altra strada: invece della parola che avrebbe dovuto restituire la realtà, la parola si manifestò d'un tratto nella sua piena autonomia, non come ancella più o meno fedele del "reale", ma come realtà in sé. E fu subito avanguardia. Poi, qualche decennio più tardi, da qualche parte fu presa la decisione che, in letteratura, si dovesse ritornare alle categorie di "verità" e "menzogna". Ma questa è un'altra storia.

SOLZE ZA HEKUBO (DOSTOJEVSKI, TURGENJEV, TOLSTOJ)*

Hamlet modruje:

Kaj ni pošastno, da lahko ta igralec
le z domišljijo, s sanjano strastjo
tako prisili dušo, kot sam hoče,
da mu od tega ves obraz zbledi,
dobi solzé v oči, zmeden pogled
in skrhan glas in *vse lepo se ujame*
z zamisljivo? In vse za prazen nič!
Za Hekubo!
Kaj mu je Hekuba, kaj je on nji,
da za njo joka?

(*Hamlet*, II, 2; Shakespeare 1993: 56-57; *ležeči tisk moj*, I.V.)

Dostojevski beleži:

Celo Hamlet se je čudil solzam igralca, ki je le igral svojo vlogo in se jokal za neko Hekubo: kaj je njemu Hekuba? se je spraševal Hamlet. (*Dnevnik pisatelja za 1877. leto*; Dostoevskij 1972-1990: XXVI: 123).

O Kraftu, junaku iz romana *Mladenič* (1875), Dostojevski pravi:

... ustrelil se je zaradi ideje, zaradi Hekube. (*Prav tam*, XIII: 129).

O Nekrasovu, "ljudskem" pesniku, ki je večkrat posvetil svoje verze nelahkemu kmečkemu življenju, se Dostojevski sprašuje:

Čemu takemu človeku... ljudstvo, kaj je njemu Hekuba? Potreba po očiščenju... Verz? Verzi niso nič drugega kot igralec v Hamletu. Hekuba. (*Dnevnik pisatelja za 1877. leto*). (*Prav tam*, XXVI: 198)

Zato, da se iz zgodovinskega in literarno-zgodovinskega gledišča približamo razumevanju teh zapiskov in ocen, je potrebno določiti dvojno izhodišče:

* "Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj)." *Slavistična revija* 1-2 (1998): 323-330. (Zadravčev zbornik).

1) poetološko, kot vprašanje o vlogi intertekstualnosti v ruski književnosti 19. stoletja;

2) kulturološko, kot osnovno vprašanje o odnosu med življenjem in književnostjo v ruski kulturi 19. stoletja.

Za rusko književnost intertekstualnost ni modni literarni postopek ali igra, temveč pot, po kateri je mogoče potrjevati ali odklanjati vrednote, zakoličene v že ubesedenem modelu stvarnosti. Ko iz že obstoječe književnosti ruski pisatelj črpa literarne prototipe in jih neposredno vključuje v svoj tekst, je seveda njegov odnos do njih lahko pritrjevalni ali odklonilni (kot za vsako citiranje): odklon od že obstoječe ubeseditve tega ali onega literarnega junaka pa pomeni v večini primerov tudi negacijo vrednosti, ki naj bi jo literarizirana upodobitev (modelizacija) človeka imela za ubeseditvev "dejanske" stvarnosti oz. človeka v njej. Za večji del ruskih pisateljev je značilno, da svojega literarnega junaka pojmujejo kot verodostojnejši (včasih pa kar edini možni) model ubeseditve "dejanske" ruske stvarnosti.

Poetološki element intertekstualnosti je konstanta v ruski književnosti 19. stoletja. Že Puškin je v *Jevgeniju Onjeginu* (1833) ubesedel svoje junake na ozadju sočasne književnosti (in tako poudaril, da Onjegin *ne sodi* mednje). Prav to ozadje se kaže kot nezamenljiva referenčna točka za razumevanje odnosov med Onjeginom in Tatjano (ter med Lenskim in Olgo), saj se Tatjana ne zaljubi neposredno v mladega gospoda Jevgenija Onjegina, temveč v njegovo literarizirano podobo, ki mu jo predvsem v začetnih poglavjih nestvarno pripisuje in zaradi katere se ji Onjegin kaže zdaj kot Grandison ("angel varovanec"), zdaj kot Lovelace ("prekanjen izkušnjavec"), kar je v popolnem sozvočju z njeno samo-ubeseditvijo junakinje takrat izredno popularnih angleških in francoskih sentimentalno-ljubezenskih romanov (Klariso, Delfino, Julijo Wolmar). Večina konfliktov in nesporazumov med Puškinovimi junaki izhaja namreč iz domneve, da je "v očeh drugega" vsakdo od njih le personifikacija že literarno ubesedenega modela stvarnosti. Čeprav za nobenega od junakov to dejansko ne drži, je vendarle splošno "obzorje pričakovanja" naravnano v to smer (s posledičnim razočaranjem ob vsaki neskladnosti). Izjema je verjetno le Lenski, ki živi in umre v prepričanju, da je junak iz Schillerjevih del: kot avtor-junak lastnega "romana v verzih" Puškin, ki se te samo-ubeseditve dobro zaveda, dodaja tej prvotni literarizirani informaciji še drugo, dopolnilno in Lenskega opiše tudi iz gledišča vsakdanjega, banalnega in prav v ničemer junaškega življenja.

Kot razpoznavni primer "odklonilne" intertekstualnosti velja v rus-

ki književnosti polemika, ki jo v svojem prvem "romanu v pismih" *Bedni ljudje* (1846) Dostojevski namenja Gogolju: če se "bedni uradnik" Makar Djevuškin želi potrjevati kot dejansko samostojna osebnost, se mora seveda ograditi od že izdelane literarne ubeseditve drugega "bednega uradnika", ki se mu kaže kot nepravična in omejevalna. Od tod polemika z Gogoljem in z njegovim junakom iz *Plašča* (1842), Akakijem Akakijevičem, prototipom vseh ruskih uradnikov (*prav tam*, I: 63). Sicer pa je za Dostojevskega znano, da je večkrat uporabljal predhodne literarne junake kot dokaz literarne in življenjske neodvisnosti *svojih* junakov: tako je na primer mogoče odkrivati več namigov na Hugojevega Kvazimoda kot anti-prototipa "Schillerja v koži Kvazimoda", ki sicer teži k dobremu, a se svoje "pošasnosti" ne zaveda (*prav tam*, IX: 102; XX: 28), ali pa, obratno, na Goethejevega Mefista, kot prototipa junaka, ki je "del tiste celote, ki hoče zlo, a dela dobro" (*prav tam*, XXIV: 9). V *Večnem možu* (1870) se Dostojevski neposredno navezuje na "naivnega rogonosca" Stupendjeva iz komedije Turgenjeva *Provincialka* (1851), zato da podari literarno drugačnost svojega "zavestnega" rogonosca Trusockega (*prav tam*, IX: 23) in nekaj podobnega, čeprav v obratni perspektivi, je mogoče opaziti v *Zločinu in kazni* (1866), v katerem je Raskolnikov večkrat prikazan (kot samo-ubeseditve) v luči zgodovinske osebnosti Napoleona (*prav tam*, VI: 204, 319, 321). Če k temu dodamo še Nekrasova, ki ga kot dejansko zgodovinsko osebo Dostojevski določa s pomočjo trojnega meta-literariziranega gledišča (prim. Hamletove "literarne" besede o "literarni" Hekubi, ki jih "deklamira" igralec oz. postvarjalec), potem postaja jasno, da se ruska književnost suvereno in zavestno giblje v plodni kontaminaciji med literarno in izven-literarno intertekstualnostjo.

Dostojevski seveda ni edini ruski pisatelj, ki vzpostavlja kritični "dialog" s predhodno in sodobno književnostjo: Turgenjev, na primer, napiše kar nekaj povesti, ki se v naslovu neposredno navezujejo na Shakespeara (*Stepni kralj Lear*, 1870: *Hamlet ščigrovskega okraja*, 1851) in na Goetheja (*Faust*, 1856) in podoben pristop je mogoče opaziti pri Leskovu in njegovi *Lady Macbeth mcenskega okraja*, 1864.¹

Čemu torej tovrstno "intertekstualno vztrajanje", ki se za razliko od sodobne postmoderne literarne intertekstualnosti dobesedno bori za uveljavljanje lastnega modela stvarnosti? Odgovor je samo delno mogo-

1 Povest je znana tudi zaradi istoimenske opere Šostakoviča iz let 1932-33, predelane leta 1963 z naslovom *Katerina Izmajlova*.

če odkrivati v splošni naravnosti evropskega romana 19. stoletja, ki med svoje kategorije nedvomno uvršča "borbo za idejo" oz. za drugačno ubeseditiv svet. Predvsem je potrebno poudariti, da ruska literatura smotno vzporeja literarne in izven-literarne junake (zgodovinske osebnosti) s prvenstvenim namenom preverjanja oz. zavračanja njihove dejanske ubeseditivne konsistence v odnosu do sodobnega ruskega življenja: poleg Napoleona, ki smo ga že omenili, Dostojevski v romanu *Besi* (1871) eksplicitno določa svoje junake s pomočjo vzajemnega vzporejanja med njimi in sodobnimi zgodovinskimi osebnostmi, kot sta bila na primer Karakozov, ki je leta 1866 izvedel atentat na carja Aleksandra II. in terorist Nečajev, avtor znamenitega "katekizma revolucionarja" (*prav tam*, XI: 279). V poetološki praksi Dostojevski ne razlikuje "fiktivnega" literarnega junaka od zgodovinskega, obratno, združuje ju v skupni imenovalec izraza določenega kulturnega modela oz. v kategorijo ubesedenega sveta, ki ga je prav zato mogoče "brati" in seveda primerno "interpretirati" (sodobna zgodovina in literarni junak se mu namreč razkrivata predvsem kot teksta.)

Vse to je mogoče razumeti, če upoštevamo posebno funkcijo ruske književnosti, ki je v tem posebnem pogledu sploh ni mogoče primerjati z zahodno. Redkokdaj je namreč v zahodno-evropski književnosti 19. stoletja mogoče zaslediti pisatelje (izjeme so mogoče le Dickens, Hugo in Zola), ki bi se v odnosu do sodobne stvarnosti postavljali kot znanilci "nove besede" (ta termin je uporabljal Dostojevski) in to vsakič, ko bi se njihove teme dotikale splošnih kulturnih in političnih vprašanj sodobne družbe. Vzroke za tak, na prvi pogled "odmaknjen" pristop do bistvenih družbenih vprašanj gre pripisati tudi dejstvu, da so v zahodni družbi razmišljanja o politiki, ekonomiji, sociologiji ali filozofiji tradicionalno našla svoje posebno mesto v celovitosti družbenega "teksta" in temu primerno tudi svoj (ne-literarni) govor in svoj (ne-literarni) model pisanja. Ruska kultura je ta posebna področja večidel vsrkala v književnost, v popolnem sozvočju s svojo osnovno paradigmo, ki je v 19. stoletju (in, kajpak, tudi prej in kasneje²) sprejemala književnost kot življenjski model. Iz tega zornega kota je tudi jasno, zakaj literarni junak ali realna zgodovinska osebnost ne moreta biti zgolj "literarni" ali "zgodovinski tekst", ki ga je mogoče prebirati v "odmaknjenem" salonskem pogovoru, temveč

2 Tu mislim tudi na socialistični realizem, ki je po srednjeveški kulturni paradigmi normativno zahteval od književnosti "exemplum vitae".

živa vsakdanjost, ki lahko usodno vpliva na bodočnost Rusije.³ Usoda naroda je torej, vsaj potencialno, lahko odvisna od uvoženih (zahodnih) kulturnih modelov ali pa od modelov, ki so, kljub svoji "ruskosti", neprimerni za (umišljeno) predstavo o ruskem življenju in bitka proti vsemu, kar pooseblja "tuyo" ali "potujčeno" kulturo, je obenem bitka za lastno kulturno avtonomijo (politično, socialno, filozofsko itd.). Znano je, na primer, da je v drugi polovici 19. stoletja ruska družba sprejemala idejo o ženski emancipaciji kot tipično zahodno oz. "uvoženo" idejo: radikalni "zahodnjaški" pisatelj Černiševski to idejo uporablja kot anti-tradicionalno ideološko zastavo v svojem romanu *Kaj delati?* (1863).⁴ Na prvih straneh romana *Bratje Karamazovi* (1878) pa Dostojevski pripoveduje o prvi ženi Fjodora Pavloviča, ki se je odločila za poroko pod "očitnim odmevom (...) tujih mod" tudi zato, da bi pokazala "svojo žensko neodvisnost" in jo primerja z žensko, ki se zaradi povsem umišljene "nesrečne" ljubezni vrže v "dovolj globoko in deročo reko (...) izključno zato, da bi bila podobna Shakespearovi Ofeliji" (*prav tam*, XIV: 8). Tu se literarni in kulturo-zgodovinski model pokrivata, Dostojevski pa odklanja oba, ker naj ne bi bila v sozvočju z dejansko rusko stvarnostjo: živeti "v skladu s književnostjo" je sicer mogoče, to priznava sam Dostojevski, več ruskih pokolenj je težilo k schillerovskemu idealu "vzvišenega in lepega", vendar čemu iskati literarni in zgodovinski vzorčni tekst v kulturi, ki je po mnenju pisatelja neskladna z rusko?

O Turgenjevu Dostojevski pravi:

Hamlet in Don Kihot. Turgenjev sploh ne pozna ruskega življenja... (*Prav tam*, XXIV: 91).

Pripomba se nanaša na znameniti govor *Hamlet in Don Kihot* (1860), v katerem je Turgenjev v dveh tipičnih figurah zahodne evropske književnosti odkrival "dva načina odnosa do lastnega ideala" (Turgenjev 1975-1979: XII: 194). Po njegovem mnenju Don Kihot "bere" stvarnost iz zornega kota lastnega ideala, v prepričanju, da se "resnica" nahaja zunaj "posameznika", medtem ko je Hamlet junak, ki "podreja ideal analizi svoje misli" (*prav tam*, 195), prepričan v moč samozavesti oz. v onto-

3 Ko govorimo o vlogi inteligence v razvoju ruske družbe, ne smemo pozabljati, da govorimo predvsem o "literarni" inteligenci.

4 Prav temu gre pripisati izredni uspeh, ki ga je ob izidu roman doživel med rusko mladino.

loško nedokazljivost Resnice. Don Kihot se stalno ukvarja s stvarnostjo "kakršna mora biti", Hamlet izključno s stvarnostjo "kakršna je" (vključno s samim seboj; *prav tam*, 196). Turgenjev bi rad odkril sintezo obeh, saj so po njegovem mnenju Don Kihoti mogoči le tedaj, ko obstajajo Hamleti:

Brez teh smešnih Don Kihotov, brez teh čudaških prenoviteljev, se človeštvo ne bi premaknilo za en sam korak; ničesar ne bi bilo, o čemer bi Hamlet lahko razmišljal. (*Prav tam*, 208).

Hamleti, o katerih razpravlja Turgenjev, so iz zgodovinskega gledišča mlajša ruska inteligenca v 40.-60. letih prejšnjega stoletja, Don Kihoti pa se bodo pojavili nekoliko kasneje v "dejavni" inteligenci 70. let. Znano je, da se po mnenju radikalnega kritika Dobroljubova ta razlika ubeseduje v književnosti s pojavom "odvečnega človeka", ki se zaveda vseh slabosti ruske družbe, ni pa sposoben dejanja (Onjegin Puškina, Čackij Gribojedova, Pečorin Ljermontova ter Oblomov Gončarova). Naslednji korak je pojava "dejavnega človeka", ki se zgodovinsko maksimalno razkrije v t.i. "pohodu v narod" ruskih populistov. Kljub znamenitosti in razširjenosti teze o "odvečnem človeku" pa je za rusko kulturo to razlikovanje v sami osnovi nesprejemljivo in je sploh "tuje" ruskemu načinu razmišljanja, saj je dihotomija med teorijo in prakso popolnoma odsotna v avtohtoni ruski filozofiji (po svoji naravi je ruska filozofija lahko samo "načrtna"). Od tod skepsa Dostojevskega: Rusija je prepolna "Hamletčkov" (Dostoevskij 1972-1990: XX: 136), ki se utapljajo v dvomu in se imajo za "liberalce" samo zato, ker svoje življenje končujejo s samomorom (podobno ženskam, ki bi rade bile "emancipirane"), v resnici pa so povsem nesposobni edinega tehtnega vprašanja, ki si ga Hamlet postavlja: "Kaj bo tam, potem?" (*prav tam*, XV: 124, 354, 364).⁵ Vpra-

5 Dostojevski misli na besede iz znamenitega Hamletovega monologa "Biti ali ne biti (...)
Kdo bi nosil pezo,
kdo stokal, se potil v težkem trpljenju,
če ne bi strah nam pred nečim po smrti,
pred neodkritim krajem, od koder se
ne vrne noben potnik, begal volje,
da rajši nosimo vse zdajšnje muke,
kot bi bežali *k drugim, še neznanim?*
(Hamlet, III, 1). Shakespeare 1993: 61-62, *ležeči tisk* moj, I.V.).

šanje, ki si ga je Shakespeare in posredno z njim Hamlet zastavljal, je po mnenju Dostojevskega povsem realno in je bilo prisotno v zavesti velikega angleškega dramatika: "Shakespeare je s Kristusom", zdaj pa se je "vse spremenilo v literaturo" (*prav tam*, XXIV: 167). Podobno je z Don Kihoti: žene jih ideja o "napredku", s katero so nadkrilili stvarnost in ne razlikujejo več med idejo o narodu in stvarnostjo, ki je dejansko prisotna v kmečki in verski stvarnosti ruskega naroda. Hamleti in Don Kihoti ne presegajo meja literarne podobe, umišljeno prevedene v vsakdanjost življenja: rezultat tega "prevoda" so nič več kot "predstavniki bednega samoljubja" (*prav tam*, XVI: 239). Ideja o Dobrem jim je potrebna le zato, da rešujejo svoje eksistencialne probleme: Dostojevski sarkastično beleži, da se med njimi najdejo tudi taki, ki načrtovani samomor sicer izvedejo "v tišini", ampak "le zato, ker nimajo niti groša, da bi si najeli ljubico" (*prav tam*, XXII: 5).

Vprašanje o "bednem samoljubju" je tudi povod za polemiko med Dostojevskim in Tolstojem:

Kot literarni junaki so vsi, od Silvija in *Junaka našega časa* pa vse do kneza Bolkonskega in Levina, nič drugega kot predstavniki bednega samoljubja, kar je nedvomno *slabo*; ti *slabo vzgojeni* junaki so sposobni kesanja samo zato, ker se zrcalijo v zglednih modelih...

Resnična tragedija "podtalnega človeka" pa je v "zavesti o dobrem in o nezmožnosti njegovega udejanjanja." Kljub temu pa se

Bolkonski kesa, ko zagleda, kako režejo nogo Anatoliju in ob tem kesanju mi bralci točimo grenke solze; pravi podtalni človek se ne bi nikoli kesal. (*Prav tam*, knj. XVI: 329-330).

Klasični primer "dobrega" kesanja sledi izdelanim in preverjenim mišljenjskim koordinatam: Dostojevski se sprašuje, kako je mogoče jokati, trpeti in se kesati samo zato, ker tako zahteva ideja o stvarnosti, kakršna "bi morala bila", ideja, ki izhaja iz književnosti in korenini v zavesti o "naravni" človekovi dobroti po filozofskem vzorcu J.J. Rousseauja. Prav zato ruski pisatelj postavlja nasproti domnevni (literarno umišljeni) katarzi kneza Bolkonskega (življenjsko) ne-katarzo svojega junaka iz podtalja.

Dostojevskemu ni bilo dano, da bi spoznal Tolstojev umetniški in predvsem filozofski razvoj in njegova polemika je naravnana na avtorja romana *Vojna in mira* v 60. letih. Leta 1906, ko je od smrti Dosto-

jevskega preteklo že 25 let, Tolstoj napiše dolgo in popolnoma odklonilno razpravo o Shakespearu (*O Shakespearu in o drami. Kritični oris*), ki v svetovni literaturi velja kot eden od najbolj neizprosniških izpadov proti angleškemu dramatik. Naj citiram le "nepremagljiv odpor", ki v Tolstoju vzbujajo njegova dela, skupno z ugotovitvijo, da ne gre "ne za velikega, genialnega, temveč niti ne za povsem povprečnega pisatelja" (Tolstoj 1978-1985: XV: 295),⁶ opažanja o "značaju" gledaliških junakov, ki so "epskega" in ne "dramatskega" značaja (*prav tam*, 282)⁷ ter obsodbo njegovega "zlagano sentimentalnega jezika" (*prav tam*).⁸ Tolstoj dalje meni, da je potrebno Shakespeara odklanjati predvsem zaradi pomanjkanja slehernega etičnega načela v njegovih delih in zaradi njegove "hamletovske" ravnodušnosti v ločevanju med Dobrim in Zlom (*prav tam*, 296-297). Glede na morebitne kulturne modele, ki naj bi jih književnost upodabljala ter ponujala kot vzor, so Tolstojeve besede jasne: "... nauk o življenju, dokler ni prave verske drame," je treba "iskati pri drugih virih", nikakor pa ne tam, kjer je odsotna "razlaga verske zavesti (edinega načela, ki trdno druži ljudi med seboj)" (*prav tam*, 311, 314).⁹

Zaradi vrednosti, ki jo oba pripisujeta verski zavesti človeka, sta si Dostojevski in Tolstoj verjetno sorodna, vendar si je težko zamišljati popolno soglasje med obema: Dostojevski je Shakespeara cenil, obregnil se je le na razvado literarnega podoživljanja stvarnosti: Shakespearu je priznaval dejansko "čutenje s Kristusom", grobi anti-shakespearovski Tolstojevi nastrojenosti pa bi verjetno očital "bedno samoljubje", ki rešuje predvsem samega sebe. Dostojevski je dejansko slutil nevarnost, da se tudi verska zavest spremeni v "literaturo" in kot "ideja o življenju" že spet prekrije dejansko življenje ter se ustoliči kot resnica. Življenje kot tako, ki ga za Dostojevskega lahko upodablja le Kristus s svojimi realnimi življenjskimi izbirami, bi spet trpelo v svoji avtentičnosti in škodljiva tipologija Hekube bi ostala nespremenjena.

Kajti Hekuba je za Dostojevskega, kot tudi za Hamleta, dejansko le "sanjana strast" in življenja ni mogoče opredmetiti na osnovi "domišljije", ko "vse lepo se ujame z zamisljivo". *Solze za Hekubo* so namreč solze za *idejo* o trpljenju, za njegovo *ubeseditiv*, za lažno *literaturo*. Dostojevskemu je paradigma kristalno jasna: Hekuba je *ideja o trpljenju*,

6 Citiram in prevajam po: Tolstoj 1980: 235-236.

7 Citiram in prevajam po: Tolstoj 1980: 260.

8 Citiram in prevajam po: Tolstoj 1980: 259.

9 Citiram in prevajam po: Tolstoj 1980: 293, 290.

ki je igralcu potrebna zato, da na odru toči grenke solze (in se realizira kot igralec), Hekuba je za Nekrasova *ideja o narodu*, ki mu je potrebna zato, da piše verze (in se realizira kot pesnik), Hekuba je za Turgenjeva *ideja o napredku*, ki mu je potrebna zato, da razglaša nujno spajanje Rusije z Evropo (in se realizira kot ruski "zahodnjak"), Hekuba je za Tolstoja *ideja o verski zavesti*, ki mu je potrebna zato, da osnuje svojo religiozno filozofijo o preroditvi Rusije (in se realizira kot njen prerok), Hekuba je za Dostojevskega *nič več kot ideja* oz. upodobitev življenja, ki nikakor ne more zamenjati življenja samega, četudi je njena naravnost usmerjena k upanju in Dobremu. Še manj pa se *ideja* lahko postavlja kot dominantno gledišče, iz katerega bi bilo mogoče opomenjati svet. Je samo znak hrepenenja v našem stvarnem življenju.

I DUE ČECHOV DI VLADIMIR MAJAKOVSKIJ*

Nel giugno del 1914, in occasione del decimo anniversario della morte di Anton Pavlovič Čechov, Vladimir Majakovskij pubblicò sulle pagine della rivista *Novaja žizn'* (La vita nuova), di orientamento leninista, un breve articolo dal titolo *Due Čechov* (*Dva Čechova*; cf. Majakovskij 1978: XI: 22-29). La redazione fece seguire alla pubblicazione dell'articolo la seguente nota: "Nel pubblicare l'articolo del signor V. Majakovskij, la redazione ritiene necessario far sapere che non condivide alcune delle tesi da lui esposte" (cito da Majakovskij 1972: VII: 456). Molti decenni più tardi, nel 1978, nelle note di commento a una delle molte edizioni delle opere di Majakovskij durante il periodo sovietico, la redazione precisò che si trattava di un articolo "polemico" (Majakovskij 1978: XI: 383). Le motivazioni della "non condivisione" di alcune "tesi" esposte da Majakovskij da parte della redazione della rivista *Novaja žizn'* del 1914 e la definizione dell'articolo come "polemico" nel 1978, pur intuitibili, non sono chiarite in maniera esplicita. Entrambi i commenti, sostanzialmente convergenti pur a distanza di molti decenni, ci raccontano una storia simile rispetto al modo con il quale furono accolti i mutamenti che nella parola letteraria si stavano manifestando all'inizio del ventesimo secolo: se nel 1914 tali mutamenti furono "non condivisi" da parte di chi continuava a credere in un'arte con finalità educative, nel 1978 essi furono circoscritti nell'ambito di una "polemica", per propria natura di genere considerata poco significativa, da parte di chi quel credo aveva elevato a modello poetico normativo.

I "due Čechov" che interessano Majakovskij rappresentano la sintesi dei cambiamenti che in ambito artistico stavano matu-

* "I *Due Čechov* di Vladimir Majakovskij." *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*. A cura di P. Lazarević Di Giacomo e S. Roić. Firenze: Firenze University Press (Biblioteca di studi slavistici), 2013. 207-215.

rando nei primi decenni del Novecento. Se da un lato (*tesi n. 1*) la letteratura continuava a essere intesa come missione sociale che collocava Čechov tra coloro che "sono stati mutati in banditori di verità, in manifesti di giustizia e virtù" (*idem*, XI: 23¹), quando oramai "'amore', 'amicizia', 'verità' e 'onestà' penzolano, sdrucite, dall'attaccapanni" (*idem*, XI: 26), dall'altra (*tesi n. 2*) si stava consolidando la consapevolezza che "fare letteratura" – a differenza dei "sociologi e dei politici" – non significava "spiegare la vita" e, di conseguenza, offrire soluzioni per essere in grado di "difenderci" ed "emendarci", ma solo "soluzioni" che riguardavano "problemi concernenti la parola" (*idem*, XI: 25, 27). E lo "scrittore" Čechov è, dice Majakovskij, un artista che si occupa in primo luogo della "parola".

Tesi n. 1: *Tutti gli scrittori sono stati mutati in banditori di verità, in manifesti di giustizia e virtù.* Quando, negli anni '80 del XIX secolo, Čehov si presenta sulla scena letteraria e teatrale russa, il realismo storico aveva quasi del tutto esaurito il suo potenziale narrativo e i personaggi del grande romanzo russo rischiavano di diventare quasi patetici nella loro ricerca di un mondo "migliore e più giusto". I Raskol'nikov con la loro ricerca della "Nuova Gerusalemme", gli Ivan Karamazov con il loro "tutto è permesso", i Bazarov con la fede assoluta e razionale nella scienza, i Platon Karataev con le loro umili e oneste ricette di "buona vita" e le Anne Karenine, punite per scelte poco razionali e dettate da eccessiva passione, avevano perso il ruolo di modelli di vita positivi o negativi ai quali rapportarsi. Čehov era poco interessato alla verità che l'una o l'altra "idea" poteva offrire al lettore per condurlo sulla "giusta" strada e meno ancora era interessato a offrire ricette ai suoi lettori su come gestire "bene" la propria vita. La sua opera in prosa e di teatro rifiuta decisamente il ruolo dello scrittore come

1 Le traduzioni italiane dell'articolo *Due Čechov* sono tratte da Majakovskij 1972: VII: 356-362.

"banditore di verità" e "manifesto di giustizia e virtù". Già in una delle prime opere in prosa (*Natura misteriosa*, 1883) il personaggio-scrittore, descritto con ironia da Čehov, si rivolge a una donna che si autodefinisce "martire alla maniera di Dostoevskij" con un esplicito riferimento letterario: "Non è voi che bacio, mia cara, ma la sofferenza dell'umanità. Ricordate Raskol'nikov? È così che lui baciava" (Čehov 1974-1984: II: 90-91). Similmente in un racconto di qualche anno dopo (*I mascherati*, 1886) Čehov racconta sarcasticamente di un altro scrittore "di talento" che, come prima di lui Dostoevskij, sarebbe il portatore di una "nuova parola" e si troverebbe di conseguenza in piena sintonia con quel tipo di missione che trasformerebbe il lavoro dell'artista in una specie di "servizio divino" (*idem*, IV: 277-278). Nel 1891, nel racconto *Il duello*, si narra di un uomo che quasi con sorpresa scopre un senso di fastidio nei confronti della donna che credeva di amare, nel momento in cui nota il suo "bianco, nudo collo e i ricci tra i capelli dietro la nuca". Allora si ricorda di come anche Anna Karenina si fosse accorta di non amare più il marito nel momento in cui scopriva che le sue "orecchie" non le piacevano più. Proprio perché confortato dalle autorevoli parole del "banditore di verità" Lev Nikolaevič Tolstoj, il personaggio del *Duello* trova conferma anche dell'indubbia "verità" del suo fastidioso sentire (*idem*, VII: 362).

Čehov non amava quel tipo di letteratura che, mascherandosi di arte, si affannava a promulgare "programmi" di verità, giustizia e virtù. L'avversione verso un qualunque "programma" è riscontrabile sin dalla prima versione dello *Zio Vanja* (*Lešij*, Lo spirito del bosco, 1889-1890): nel secondo atto lo "spirito del bosco" Chruščev (il futuro Astrov) tenta inutilmente di convincere Sonja a "guardarlo direttamente negli occhi, chiaramente, senza pensieri nascosti, senza cercare in lui un programma" e la invita a vedere in lui "innanzitutto un uomo" (*idem*, XII: 157). Qualche anno più tardi il testo viene completamente rivisto: se nel primo colloquio con Sonja il *lešij* Chruščev non ha ancora abbandonato la speranza di vedere "in lontananza la luce" per il raggiungimento della quale si lascerà crescere "ali d'aquila" (*idem*, XII: 156, 197), nel nuovo *Zio*

Vanja per Astrov "non c'è più luce in lontananza" e l'unica constatazione che gli rimane è l'assenza di ogni "rapporto diretto, pulito e libero" con la natura e gli uomini (*idem*, XIII: 84). Agli occhi della gente egli appare come una "persona strana" solo perché "non sanno quale etichetta attacca[re] sulla fronte" (*ibidem*). C'è solo un momento quando Astrov si convince che il suo "personale sistema filosofico" porterà all'umanità "grande utilità": succede "una volta al mese", quando "si ubriaca", e allora sembrano chiari tutti "i progetti per il futuro" e il mondo gli appare in tutta la sua meschinità (*idem*, XIII: 81-82).

Il "programma" di vita e la "luce in lontananza" non facevano parte del modo di concepire letteratura e teatro di Čehov. In una lettera ad A.N. Pleščeev del 4 ottobre 1888 egli scrive: "Ho paura di coloro che cercano tra le righe una tendenza e sono assolutamente convinti di vedere in me un liberale o un conservatore", avendo in mente sia i "liberi pensatori" radicali, sia i "monaci" moralizzatori (*idem*, Pis'ma III: 11). Già dalla prima opera teatrale, *Ivanov*, c'è chi (L'vov) si atteggia a radicale *à la* Dobroljubov e c'è chi (Saša) si atteggia a donna emancipata e sensibile *à la* George Sand. E non è un caso che Saša riprenda il motivo del sacrificio già presente nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Nell'episodio dove Grušen'ka rifiuta di baciarle la mano, Katerina Ivanovna si erge a vittima sacrificale a fin di bene:

/.../ anche se egli [Dmitrij, *I.V.*] prendesse in moglie quell'... essere là [Grušen'ka, *I.V.*] */.../* io nonostante tutto, non lo abbandonerò [in corsivo nel testo originale, *I.V.*] */.../* per tutta la vita, per tutta la vita vigilerò su di lui, ininterrottamente. Quando poi, con quella, diverrà infelice (e questa è una cosa che, infallibilmente, al più presto, si avvererà), allora venga pure a me */.../* Io mi convertirò in un semplice mezzo per la sua felicità (Dostoevskij 1972-1990: XIV: 172).²

Allo stesso modo Saša si sacrificherà per Ivanov:

2 La traduzione italiana è tratta da Dostoevskij 1966: I: 262-263.

Saša: Ascoltami: vai da tua moglie e stattenne lì... Dovrai stare accanto a lei per un anno? Stai accanto a lei un anno! Ci vorranno dieci anni? Stai accanto a lei dieci anni. Adempi al tuo compito /.../

Lui [Ivanov, I.V.] è buono, infelice, incompreso; lo amerò, lo comprenderò, con me si solleverà. Adempierò al mio compito. È deciso! /.../

Farò come mi detta la coscienza /.../ non ti lascerò (Čechov 1974-1984: XII: 59, 67, 73).

Tesi n. 2: *Tutte le opere di Čechov sono una soluzione di problemi concernenti la parola.* Il peso effettivo della parola, il suo significato e il valore stesso del messaggio che la parola dovrebbe contenere e comunicare è il tema costante della produzione artistica di Čechov. Le varie indicazioni letterarie che venivano recepite dal lettore del tempo come possibili vie da seguire per giungere a un qualche "senso" da dare alla propria esistenza, sono per Čechov in primo luogo frasi tratte dalla letteratura, racconti che altro non sono se non un'ordinata sequenza di parole. Attorno ai messaggi di ordine morale della "grande" stagione letteraria russa si era oramai creato il vuoto, il linguaggio non restituiva più nulla. Aggiornare i dubbi e i pensieri dei contemporanei significava dunque per Čechov aggiornare in primo luogo il linguaggio che tali dubbi e pensieri avevano prodotto. Era ciò che Majakovskij aveva capito, quando affermava che "la parola genera l'idea, non già l'idea la parola" e che le "verità" di Čechov "non sono desunte dalla vita, ma conclusioni imposte dalla logica della parola" (Majakovskij 1978: XI: 27-28). Čechov sapeva benissimo che "l'effetto del reale" (Roland Barthes) era qualcosa di molto diverso dal reale e che una parola scritta in un testo o detta sul palcoscenico non poteva essere considerata come viatico per la vita reale. "Scrivo e tremo per ogni parola" (Čechov 1974-1984: XII: 329), diceva quando ancora e ancora tentava di riscrivere il dialogo tra il protagonista e Saša nel terzo atto dell'*Ivanov*. Scrivere e parlare era per lui un atto di responsabilità e per questo motivo era restio a ogni descrizione unilaterale e definitiva, compresa la descrizione di se stesso: "Autobiografia? Sono malato e la mia malattia si chiama

autobiografofobia" (*idem*, XVI: 271).

Le "soluzioni" che Čechov offriva per risolvere i "problemi concernenti la parola" e le "verità /.../ imposte dalla logica della parola" si manifestavano in maniera evidente come superamento dei salvifici enunciati dei grandi personaggi della letteratura del realismo storico (Dostoevskij, Turgenev, Tolstoj). Erano formule linguistiche semanticamente vuote, prive di ogni forza propulsiva. Secondo l'opinione del protagonista dello *Zio Vanja*, Ivan Petrovič Vojnickij, il professor Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov

da venticinque anni insegna e scrive di arte senza capirci assolutamente nulla /.../ Da venticinque anni rumina pensieri altrui sul realismo, sul naturalismo e su ogni possibile scemenza, da venticinque anni insegna e scrive di cose che le persone intelligenti hanno capito da tempo (*idem*, XIII: 67).

Il continuo rapportarsi alla "grande" letteratura era fuorviante e ridicolo: negli appunti per le *Tre sorelle* (1901), a commento di alcune battute di Solenyj e di Čebutykin (*idem*, XIII: 151, 177), Čechov annotava: "Solenyj crede di essere simile a Lermontov; ovviamente non è vero che gli assomiglia, sarebbe ridicolo il solo pensarlo" (*idem*, XIII: 442). E ancora: se qualcuno ti dice che "vorrebbe mangiare", tu non puoi rispondergli con "il grande inquisitore, con Zosima" o con fumosi "zig-zag del futuro" (*idem*, X: 295) e se c'è qualcuno che ha frequentato "i seminari di tutti questi Schopenhauer" (*idem*, VII: 181), è tempo di "lasciare gli Schopenhauer alle loro filosofie e lasciar loro dimostrare tutto ciò che vogliono" (*idem*, VIII: 223).

Per Čechov il segnale più marcato del vuoto semantico insito nel "ruminare pensieri altrui" non consisteva tanto nel mettere dichiaratamente in evidenza, spesso in modo ironico o anche ridicolo, gli inesistenti collegamenti tra le forti "formule linguistiche" di vita e la realtà nel suo scorrere quotidiano, quanto piuttosto nel linguaggio volutamente "debole" dei suoi personaggi. Pur non rinunciando mai ai valori di "amore, amicizia, verità e onestà", essi non si riconoscono più nelle certezze del linguaggio che tali valori

aveva codificato (e pertanto "penzolano, sdruciti, dall'attaccapanni"; Majakovskij 1978: XI: 26). La loro "debolezza" deriva dall'incapacità di formulare un linguaggio che fosse in grado di manifestarsi come certezza equivalente a quella che, a fatica, tentavano di superare.

Dall'*Ivanov* del 1889 al *Giardino dei ciliegi* del 1903 la discriminante tra i personaggi di Čechov passa, in buona sostanza, tra chi ha o crede di avere un proprio linguaggio di verità e chi si affanna a trovarne uno. Ciò che alla fine del percorso creativo di Čechov, nel *Giardino dei ciliegi*, risulterà evidente nel colloquio tra la ferma parola di verità dello studente Trofimov e l'indecisa Ljubov' Andreevna:

Trofimov: /.../ Non va bene ingannare se stessi, almeno una volta nella vita bisogna guardare alla verità direttamente negli occhi.

Ljubov' Andreevna: Quale verità? Voi siete capace di vedere dove sta la verità e dove la non verità, ma io ho smarrito lo sguardo, non vedo niente /.../ (Čechov 1974-1984: XIII: 233),

era già presente nell'*Ivanov* di quasi quindici anni prima. In questa prima opera teatrale tutti, tranne il protagonista, hanno un proprio linguaggio, sicuro e capace di "raccontare" la "vera" storia dello "strano" signor Ivanov:

Saša: /.../ Ivanov, Ivanov, Ivanov – e non ci sono altri argomenti di discussione. /.../ [N]on ci sono storie da raccontare, se non quelle che riguardano Ivanov /.../ (*idem*, XII: 29).

Ivanov è continuamente al centro di questo raccontare "altrui", di queste "parole superflue", della "necessità di rispondere a domande sceme" (*idem*, XII: 12), di questa "vita costruita di frasi fatte" (*idem*, XII: 15). Sembrerebbe che solo il protagonista non sia in grado di raccontare la "propria storia, lunga e molto complicata" (*idem*, XII: 13) e, ogniqualvolta negli ampi monologhi egli tenta di farlo, si arresta di fronte a un "/.../ forse non è così... Non è così, non è così!" (*idem*, XII: 52). Gli altri personaggi sulla scena non sono afflitti da simili preoccupazioni. E non ha importanza se il

presunto linguaggio di verità attinge dal linguaggio aulico della letteratura o da linguaggi meno nobili. Per tutti, tranne che per Ivanov, rimane inalterata la certezza di avere comunque trovato la parola giusta sul protagonista. Quando Saša parla di "amore, disamore, sentimenti", Ivanov traduce il tutto come "luoghi comuni, frasi fatte /.../ romanzo" (*idem*, XII: 57), se per qualcuno egli è un pensante "Amleto" (*idem*, XII: 37) oppure un viscido "Tartuffe" (*idem*, XII: 54), "un comico", un "mascalzone", ma anche una persona che ha subito "violenza", per Ivanov tutto ciò altro non è che "parlamento", luogo deputato del linguaggio (*idem*, XII: 75-76). Similmente funzionano i linguaggi di minore impronta moralistica e di registro meno nobile con i quali il personaggio Ivanov viene continuamente definito. Essi hanno la pretesa di raccontare qualcosa rispetto alla persona della quale si parla, ma in realtà ci raccontano solamente la storia di chi parla. Se per il pragmatico Borokin tutto il mondo è rappresentato dal denaro perché "duemila rubli oggi" di sicuro significano "ventimila tra due settimane", allora è evidente che Ivanov è uno "squilibrato", perché "se fosse una persona normale, tra un anno avrebbe un milione di rubli" (*idem*, XII: 10). Se per il giocatore Kosich tutto gira attorno al tavolo verde e se Ivanov gioca a carte "come un calzolaio", allora è ovvio che "non vale niente" (*idem*, XII: 64), se il "pratico" Lebedev riconosce valore esclusivo al pensiero razionale empirico, allora Ivanov, incapace di "guardare alle cose in maniera semplice", esagera in "psicologia", perché "il soffitto è bianco, gli stivali sono neri e lo zucchero è dolce" (*idem*, XII: 73). Ivanov non è in grado di definire nulla, nemmeno se stesso, e tutto ciò che può fare è richiedere "pari dignità" al proprio linguaggio, per avvicinarsi al quale altro non serve se non "capire la lingua russa" (*ibidem*). Questa pari dignità gli viene negata da tutti, compresi coloro che gli sono affettivamente più vicini. L'affermazione che con maggiore frequenza si riscontra nell'*Ivanov* è "non comprendo", classico enunciato che si riscontra quando il dialogo rimane sospeso tra chi è rimasto fermo nelle proprie certezze di verità e chi non è ancora capace di comunicarne di proprie. Se nella sua prima opera teatrale Čechov fa ancora qualche tentativo di spiegare il conflitto esistenziale ("non

comprendo") tra chi è convinto di possedere un linguaggio capace di dare un nome a tutto e tutti e chi invece è ancora nell'incerta fase del suo costituirsi (anche con lunghi monologhi che suscitavano fondate obiezioni di "letterarietà" da parte della critica teatrale del tempo), nelle opere successive deciderà di non spiegare più nulla. Quando, mettendo in scena lo *Zio Vanja*, Stanislavskij gli chiese qualche spiegazione, Čechov rispose: "Sta tutto scritto lì" (*idem*, XIII: 396).

Čechov voleva evitare sia linguaggi oramai vuoti, sia quelli che potessero in qualche modo risultare egualmente fuorvianti in quanto null'altro che *sostitutivi* nella loro pretesa di indicare al lettore o allo spettatore una strada da percorrere o una via d'uscita. Accumulando scritti ed esperienza gli sembrò che l'unica espressione possibile per "dire qualcosa" sul mondo fosse un linguaggio non definitivo, fatto di strani accoppiamenti di sintagmi e citazioni, mezze parole, molte pause e molti silenzi. Così, per esempio, nelle *Tre sorelle*, si passa con estrema facilità dalle citazioni "colte" (da Puškin, Krylov, Cicerone, Giovenale, Shakespeare, Griboedov, Gogol', Lermontov e addirittura dal leggendario generale russo Suvorov; cf. *idem*, XIII: 124-125, 133, 145, 150, 169, 179, 275) al popolare ritornello di "bassa" estrazione da caffè Maxim cantato da Čebutykin *Tha ma ra boum dié* (*idem*, XIII: 174). E quando anche questo miscuglio di registri linguistici corre il rischio di essere interpretato come ennesima referenzialità testuale (letteraria e non), Čechov attinge alle potenzialità dello stesso linguaggio che si manifesta come assolutamente "vero" anche, se non soprattutto, quando sembra che significhi poco o nulla rispetto a ciò che da esso supinamente ci si attende in una comunicazione già definitivamente codificata. Nascono da questa consapevolezza "linguistica" le battute da teatro dell'assurdo di Solenyj nelle *Tre sorelle* del tipo "[s]e la stazione fosse vicina, allora non sarebbe lontana, se invece è lontana significa che non è vicina" (*idem*, XIII: 128) e le "grigie parole" di Astrov, come sottolinea Majakovskij (Majakovskij 1978: XI: 28), che nello *Zio Vanja*, successivamente alla scena "amorosa" di commiato con Elena Andreevna, guarda una carta geografica del continente africano e dice: "Ma, forse, oggi in

quest'Africa fa un caldo torrido: una cosa mostruosa" (Čechov 1974-1984: XIII: 114). E non è un caso che Čechov pretendesse che le parole di commiato dette da Astrov a Elena dovessero essere interpretata sulla scena "con lo stesso tono" delle parole sul "caldo torrido" in Africa (*idem*, Pis'ma, VIII: 272). E, infine, per evitare ogni fraintendimento rispetto alle potenzialità di forza o di debolezza insite in ogni linguaggio, Čechov consapevolmente rinuncia alla componente prettamente "semantica", lasciando nel contempo in sospeso anche ogni possibile "messaggio". Esemplare a questo proposito è il dialogo tra Maša e Veršinin nel terzo atto delle *Tre sorelle*:

Maša: Tram-tam-tam...

Veršinin: Tram-tam...

Maša: Tra-ra-ra?

Veršinin: Tra-ta-ta (Čechov 1974-1984: XIII: 163-164).

Il celebre dialogo da linguaggio futurista *zaum'* che, a quanto sembra, fu da Čechov realmente sentito in un ristorante di Mosca (cf. *idem*, XIII: 423-424), suscitò non poche perplessità tra gli attori impegnati nelle prove delle *Tre sorelle*. Per Čechov si trattava di una scelta linguistica consapevole. Che di scelta si trattasse è dimostrato dalle precise indicazioni che egli stesso diede all'attrice Ol'ga L. Knipper (sua futura moglie) che interpretava il ruolo di Maša: "Veršinin dice il suo *tram-tram-tram* come fosse una domanda, tu invece come una risposta" (*idem*, XIII: 443). Ed è altrettanto significativo il fatto che Čechov a poche settimane della prima delle *Tre sorelle* (31 gennaio 1901) si affrettasse a scrivere al direttore artistico del teatro Mchat di Mosca (*Moskovskij chudožestvennyj teatr*) Vladimir Nemirovič Dančenko per raccomandargli una piccola aggiunta all'ultima replica di Solenyj (*idem*, 164) subito dopo la suddetta scena tra Maša e Veršinin e prima della sua uscita di scena:

Le ultime parole che nel III atto pronuncia Solenyj sono: (*guardando Tuzenbach*) "Cyp, cyp, cyp..."

Ti chiedo, per favore, di aggiungerle (*idem*, Pis'ma, IX: 155).

Lungo il suo percorso artistico Čechov aveva iniziato a porre alcune domande che sarebbero poi risultate determinanti nelle riflessioni sulle modalità della rappresentazione letteraria del XX secolo. Da un'iniziale ironia nei confronti dei "sacri" enunciati della letteratura prende man mano forma la debolezza del linguaggio dei suoi personaggi teatrali ("la sintassi scompigliata"; Majakovskij 1978: XI: 25) per giungere infine a un deciso indebolimento della componente "semantica" a favore della nuda forma "che rinnova la parola" (*idem*, 28). Dice ancora Majakovskij:

Čechov per primo ha compreso che lo scrittore si limita a plasmare con maestria il vaso, ma poco gli interessa se dentro versino vino o risciacquatura.

Non ci sono idee, soggetti.

Ogni fatto anonimo può essere avviluppato nella rete meravigliosa della parola.

Dopo Čechov lo scrittore non ha diritto di affermare: non ci sono temi.

Rammentate bene – ha detto Čechov – anche una sola parola sorprendente, anche un solo nome preciso, e il "soggetto" verrà da sé (*idem*, 27).

Quando una volta chiesero a Čechov dove trovasse i "temi" per i suoi racconti, egli "prese in mano il primo oggetto che gli capitò sotto gli occhi, un portacenere, e disse di poter scrivere per il giorno dopo un racconto intitolato *Il portacenere*" (cf. Strada 1989: 47). Majakovskij riconobbe a Čechov il merito di aver introdotto "in letteratura rozzi nomi di cose rozze" (Majakovskij 1978: XI: 26). Fondamentale per Majakovskij è l'insistenza sul concetto del "nome" (rozzo) della cosa (rozza), mettendo in secondo piano il concetto della "cosa" rispetto al nome. La "parola in quanto tale", la "parola come fine a sé" (*idem*, 25) stava oramai prendendo il sopravvento: il linguaggio si manifestava come entità reale autonoma (la parola "emancipata" secondo Majakovskij) che si affrancava "dal punto morto del descrittivismo" (*idem*, XI: 28). Per

questo motivo Čechov, "in apparenza più legato alla vita", è per Majakovskij innanzitutto un "maestro della parola", un "vigoroso e ilare artista della parola" (*idem*, XI: 29). Sarà l'avanguardia a spostare definitivamente la propria attenzione dall'"oggetto" alla "parola", ovvero dalla realtà – che il segno dovrebbe semplicemente restituirci – al valore e all'autonomia del segno in sé. Si trattava di un cambiamento epocale, intuito da Čechov e messo in atto dalla pratica artistica del "futurista" Majakovskij. Ma era un cambiamento che non poteva essere compreso né dai redattori della rivista *Novaja žizn'* del 1914, né da chi, ancora nel 1978, aveva affidato al "contenuto" il primato del proprio credo poetico.

UTOPIJA PREHOJENE POTI
(GRADBENA JAMA IN MORJE MLADOSTI
ANDREJA PLATONOVA)*

In kaj se ve /.../, mogoče je cilj na
zemlji, za katerim se žene vse
človeštvo, v resnici le neskončen tek
proti cilju, z drugimi besedami:
življenje samo, ne pa ravno cilj.

Fjodor M. Dostojevski
(Dostojevski 1995: 39)

V Rusiji teče leto 1929, drugo leto prve sovjetske petletke. Nekje na jugovzhodu dežele skupina delavcev koplje jamo, v katero naj bi položili temelje za gradnjo *enotne stavbe* ("единое здание")¹ z imenom *skupni proletarski dom* ("общепролетарский дом", 96); med njimi je Voščev, ki mu je mera slehernega človekovega dejanja *resnica* ("истина", 82). Vodi jih vesten in pošten inženir Pruševki, ki svet presoja izključno po tem, ali je sam *kak njegov del že spremenil v zgradbe* ("он судил его [мир] по тем частям, какими уже были им обращены в сооружения", 91) in ne verjame, do bodo *uspehi višje znanosti* kdaj zmogli *znova obuditi k življenju strohnele ljudi* ("Сумеют или нет успехи высшей науки воскресить назад сопревших людей? Нет, – сказал Прушевский.", 170-171). Skupini se pridruži *medved kladivar* ("медведь молотобоец", 159), ki razlašča kmečko imovino, lastnike pa priganja na rečni splav, da bi *se predali toku* in odpluli daleč *v morje* ("в море по течению", 165). Deklica Nastja, ki so jo delavci skrbno sprejeli medse, umre. Ko nastopi *jutro drugega dne* ("утро

* "Utopija prehojene poti. (Gradbena jama in Morje mladosti Andreja Platonova)." *Slavistična revija* 4 (2006): 793-808.

1 Prim. Платонов 1988: 90; knjiga vsebuje povesti *Ювенильное море* in *Котлован* ter roman *Чевенгур*. Vsi citati so iz te izdaje (ob citatu navajamo stran), prevodi (v ležečem tisku) pa so – če ni navedeno drugače – delo avtorja prispevka.

второго дня", 187), skupina odkrije, da je veličasten načrt gradnje propadel.

Zgodba je nenavadna zmes raznorodnih tem in motivov: zvesta kronika dejanskega dogajanja v takratni Rusiji se spaja s svetopisemsko *Prvo knjigo Mojzesovo*, s predkrščanskimi miti in z utopičnimi modeli iz literarne tradicije; iskanje resnice se prepleta z vero v znanost in s spoznanjem o skromnem dometu njenih morebitnih dosežkov; upanje na "vstajenje" se sooča z vsakdanjostjo smrti in pripoved o "inženirju", ki poseblja novi svet, teče vzporedno s pripovedjo o znamenitem junaku iz ruske folklore, o medvedu, ki kuje železo na nakovalu (na stojnicah ruskega obrtništva je še danes mogoče kupiti gibljivo leseno igračo z "medvedom klavarjem").² Vendar je nenavadnost zmesi zgolj navidezna: tako različni in med seboj v marsičem nezdržljivi svetovi so za Andreja Platonova edino možno izhodišče za opis dogajanja v takratni Rusiji. Njegova ubeseditev presega banalnost zgolj verodostojnega opisa sodobnosti in je sad izdelane poetike, ki izhaja iz osebne biografije pisatelja, iz filozofskih razmišljanj in iz njegove žive prisotnosti v družbeni in literarni kulturi tedanjega časa in prostora.

POVEST GRADBENA JAMA IN LITERARNA POT ANDREJA PLATONOVA. Andrej Platonov (pseudonim za Andreja Platonoviča Klimentova, 1899-1951) piše povest *Gradbena jama* (Комлован) proti koncu leta 1929, ko je kot pisatelj že dosegel nekaj vidnejših uspehov. Leta 1922 je objavil zbirko pesmi *Modra globina* (Голубая глубина), leta 1927 zbirko povesti *Jepifanske zapornice* (Епифанские шлюзы), leta 1928 je zaman iskal založnika za roman *Čevengur* (Чевенгур je bil delno objavljen v tujini leta 1972, v domovini pa je v popolni obliki izšel leta 1988), leta 1929 pa se je že znašel v vrtincu ostrih polemik zaradi povesti *O Makaru, ki je podvomil* (Усомнившийся Макар). Platonov ni odklanjal nove sovjetske oblasti in je že v prvih znanstvenofantastičnih povestih

2 Na sorodnost med medvedom Platonova in leseno igračo je prvi opozoril Малухин 1988 na straneh časopisa *Izvestija*. Prim. tudi *Andrej Platonov - pisatelj i filosof* 1989: 33.

(*Potomci sonca* [*Потомки солнца*], 1921; *Lunina bomba* [*Лунная бомба*], 1926; *Vesoljna pot* [*Эфирный тракт*], 1926-27) skušal opisati znanstvene dosežke kot gibalno napredka in torej kot naravnega zaveznika socializma. Že v prvih povestih avtor postavlja vprašanje, ki se bo v njegovih delih večkrat ponavljalo: Ali si lahko znanost v imenu bodočnosti lasti pravico brisanja preteklosti in razčlovečenja sedanjosti? Vprašanje je še posebno prisotno v povesti *Jepifanske zapornice*: v zgodbi iz časov velikih načrtov Petra Velikega se avtor sprašuje o mejah znanosti, ki na podlagi teoretskega znanstvenega razuma kuje velikanske razvojne načrte, ob tem pa popolnoma spregleda vsakodnevno življenje, predvsem pa kulturno ozadje, ki iz preteklosti določa naše bivanje v sedanjosti, ima svoj tempo, se podreja drugačni vrednostni lestvici in je s pogledom uprto v cilje, za katere ni nujno, da se enačijo s pragmatizmom načrta.

Načrt za bodočnost se torej v delih Andreja Platonova sooča s sedanjostjo in preteklostjo. K absolutni, mitski preteklosti se Platonov zateka v romanu *Čevengur*: če je komunizem udejanjena sreča, potem je uspešnost načrta mogoče preverjati zgolj v razmerju do večnosti, kjer so razlike med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo zabrisane. Junaki *Čevengura* so namreč mitski "kulturni junaki", ki osnujejo Red sveta (prim. Meletinski 1983: 180-196) in se zato odpravijo na pot v obljubljeno deželo, kjer se je komunizem že udejanjil: po poti se bojujejo s Kaosom predkomunističnega sveta, mimogrede pometajo s sovražnimi ostanki "drugega sveta" (z buržuji) in v mestu Čevengur pričakujejo "prvi dan" komunizma kot dan "drugega Kristusovega prihoda". Kot piše v *Svetem pismu*, bo takrat tudi Smrt premagana in človek bo končno spoznal, kaj je Dobro in kaj je Hudo. Upanje čevengurskih junakov se na koncu romana izkaže za neutemeljeno: otrok umre, mesto razrušijo, junake ubijejo in bodočnost bo spet v bednih rokah tistih, ki jim ni mar, da bi ob sreči iskali tudi resnico (prim. Verč 1994).

Iskanje nerazdružljivosti sreče in resnice se nadaljuje v povesti *Gradbena jama* (prvič objavljena v tujini leta 1969, v Rusiji pa leta 1987; Платонов 1969-1970; Платонов 1987). Za razliko

od prvih povesti, v katerih je Platonov preverjal resnico končnega človekovega "načrta" zdaj v daljnji znanstvenofantastični prihodnosti, zdaj v zgodovinski (*Jepifanske zapornice*) in bližnji preteklosti (začetek komunističnega Reda v *Čevenguru*), se zgodba v *Gradbeni jami* dogaja v neposredni sočasnosti. Gre pravzaprav za dvojno sočasnost: čas pisanja besedila (od decembra 1929 do aprila 1930) se namreč popolnoma prekriva s časom opisanih dogodkov. Čeprav avtor svoje besedilo gradi na osnovi bogatega filozofskega in kulturnega védenja in se razvija celo po mitskem pripovednem času ("jutro drugega dne" svetopisemske *Prve knjige Mojzesove*, 1: 8),³ je povest zvesta "kronika" sodobnega dogajanja, je zgodba, ki jo pišejo drugje, ruski človek pa njen "prevod" udejanja v vsakdanu svojega življenja. Zgodba se zato spreminja v teku samega ubesedovanja dogodkov in sledi sprotnim, večkrat protislovnim direktivam, sprejetim na plenurnih, konferencah in sestankih tedanje oblasti v Rusiji. Jezikovno, kulturno in zgodovinsko ozadje *Gradbene jame* se torej izrisuje kot bogata enciklopedija o ruskem življenju na podeželju proti koncu 20. let prejšnjega stoletja, sama povest pa kot nezamenljiv zgodovinski vir za globlje razumevanje tistega obdobja v zgodovini Rusije, ki ga danes poznamo pod oznako prve "petletke" (1928-1932) in ga je sovjetska oblast zaznamovala s pospešeno "industrializacijo" in nasilno "kolektivizacijo" dežele (prim. Геллер 1982: 265).

Če nočemo branja, ki naj bi bilo samo "zgodovinsko" (o dejanski stvarnosti opisanega časa in prostora imamo danes na razpolago ogromno strokovno literaturo),⁴ potem si zanje moramo izbrati drugačno izhodišče: Andrej Platonov, naslednik bogate tradicije ruske književnosti, opazuje svet kot celoto in zunaj nje je posamična usoda človeka nerazrešljiva in nikomur potrebna ugan-ka. Zato mora biti "kronika" že "zgodovina" in "življenje" mora najti svoj "smisel": vsako dejanje je namreč mogoče oceniti le s

3 Prim. "In bil je večer, in bilo je jutro, dan drugi." Navajam po: *Sveto pismo* 1987.

4 Prim., med drugimi, Lewin 1966, 1972; Carr - Davies 1969, 1972; Boffa 1976: 337-494; Geller-Nekrič 1984: 232-280 (izvirnik: Геллер - Некрич 1982).

pogledom uprtim na dolgo pot, ki jo je človek prehodil od trenutka, ko se je odločil, da bo svoje biološko bivanje spremenil v načrt za življenje, kjer bosta vladala sreča in resnica. Sleherna sedanjost ni nič več kot čas in prostor neprekinjenega preverjanja človekove volje in pravice do neodtujljivega upanja, da se bo večni načrt vendarle udejanjil. S to "celostno ideologijo" (Толстая-Сегал 1981: 2) je Platonov sprejemal socializem, ki mu je pripisoval čudotvorno moč. Celo vrednost in smisel lastnega življenja je preverjal tako, da se je kot inženir-elektrotehnik z vso vnemo vključil v "gradnjo" bodočnosti na področju elektrifikacije in melioracije agrarnega podeželja (o tej izkušnji je leta 1931 napisal "bosjaško kroniko" *V prid [Впрок. Бедняцкая хроника]* in se znova znašel v središču hudih ideoloških polemik in ostrih ocen, ki so mu dokončno preprečile nadaljnjo možnost objavljanja.) Preverjanje ni dajalo zaželenih rezultatov, "celostnost" njegovega pogleda na svet se je krhala v stiku z banalnostjo bivanja in "življenje" se je že spet drobilo na tisoče nepomembnih delčkov, ki so ob vsakem koraku brisali sledove človekovega upanja na poti k sreči in resnici. Platonov je verjel v sedanjost zgodovinskega trenutka in v dejansko možnost, da je po dolgi prehojeni poti cilj končno dosegljiv. V povesti *Gradbena jama* vera ugasne in poti je konec.

GRADBENA JAMA IN RUSKA FILOZOFSKA MISEL. Celostni odgovor na vprašanja, ki nam jih postavlja svet in bivanje človeka v njem, je bil od nekdaj v zakupu filozofije, vendar se Platonov, verjetno najbolj ruski med ruskimi pisatelji 20. stoletja, ni mogel zadovoljiti s pristopom, ki se omejuje zgolj na "kontemplacijo", na "razlago" ali "razumevanje" sveta. Če je res, da je v filozofiji Karl Marx uvidel možnost za "preseganje" trenutnega stanja sveta, če je po oktobrski revoluciji leta 1917 ruska "oblast sovjetov" sprejela njegov nauk kot enkratno priložnost za "znanstveno" udejanjenje uvidenih sprememb in jih je v praksi podkrepila s kopico razpredelnic in diagramov za načrtovano gospodarsko "petletko", potem je bilo Platonovu potrebno znova seči po avtentični ruski filozofski misli, ki je za razliko od klasične zahodne filozofije vselej zagovarjala "smotrnost" (teleologijo) svojega "celostnega" videnja.

Med ruske "smotrne" mislece (Rusi svojim "filozofom" pravijo "misleci", *мыслители*) sodi Nikolaj F. Fjodorov (1828-1903), ki je s svojimi idejami o vlogi znanosti in o nujnosti borbe proti absolutnemu Hudemu (smrti) bistveno vplival na mladega Platonova. Po mnenju ruskega krščanskega misleca človeštvo ni udeležilo Božjega načrta, ki je osnovan na "bratstvu" med ljudmi. Bratstva ni, ker strah pred zakoni Narave sproža človekov egoizem; poglavitno poslanstvo znanosti je zato podreditev Narave človeku. Končni in konkretni cilj znanosti je "vstajenje očetov", ki so s svojo večno ponavljajočo se smrtjo človeštvo "pobratili" le pod skupnim imenovalcem vnaprej namenjenega "sirotstva". Otroci, ki se rodi, je namreč že vnaprej sirota, saj s svojim rojstvom zapiše smrti očeta. Človeštvo je na ta položaj obsojeno, nemo sprejemanje obsodbe pa je priznanje lastnega poraza in zmagoslavja Narave. Dokler znanost ne bo "spet obudila k življenju strohnele ljudi", bo vsako drugačno prizadevanje človeka na poti k sreči in resnici (pri Fjodorovu se resnica enači s krščansko Resnico) brezpredmetno. Kljub smotrnosti "filozofija skupne zadeve" Nikolaja F. Fjodorova⁵ ni usmerjena v prihodnost, v "napredek", ampak v preteklost, ki jo je v pričakovanju "vstajenja očetov" potrebno "hraniti" in obvarovati pred pozabo. Živo življenje ljudi v preteklosti živi v živem življenju ljudi v sedanosti, bodočnost pa je čista abstrakcija, ker je ni mogoče graditi na živem življenju in je zato nepopolna, nepotrebna in škodljiva kategorija na poti, po kateri od vekomaj človeštvo hodi v iskanju končnega smisla lastnega bivanja.

Fjodorov ni bil edini, ki je v svojih razmišljanjih gledal na človeštvo kot na živ organizem, ki nikoli ne umre. Konstantin E. Ciolkovski (1857-1935), fizik in priznani oče ruske avstronavtike, je trdil, da vsak atom nosi v sebi "spomin" svojega prejšnjega bivanja.⁶ Vladimir I. Vernadski (1863-1945) je sfero razuma (*noosfe-*

5 S tem naslovom so bila posmrtno objavljena njegova dela; prim. Федоров 1906: I in 1913: II; prim. tudi novejšo (nepopolno) izdajo Федоров 1982. O vplivu Fjodorova na delo Andreja Platonova prim. Геллер 1982: 30-54, Толстая-Сегал 1981: 25, 102, 255 in Teskey 1982.

6 Prim. *Философская энциклопедия* 1970: V: 466 (geslo o Ciolkovskem

ro) določal kot edino dejansko polje človekovega bivanja, ki kot nadčasovna kategorija vpliva na večno spremembo biosfere (prim. ИВАНОВ 1991).⁷ Aleksander A. Bogdanov (1873-1928) je absolutnost resnice (Resnice) iskal v védenju (tudi znanstvenem) in v sposobnosti njegovega upravljanja, za dosego tega cilja pa marksistična teorija napredka ni potrebna, ker je prirojeno "čutenje" resnice človekova stalnica in je zato vsakršen "pospešek" h koncu Zgodovine odvečen.⁸ Proti zmagoslavju smrti je pisal Vasilij V. Rozanov (1856-1919), ki je vzporejal krščanstvo s socializmom in ju odklanjal, ker oba živita s pogledom, uprtim v bodočnost. Sedanjost je zanj minljiva kategorija, o kateri nima smisla razmišljati in se z njo ni potrebno ukvarjati; kam torej z dejanskim bivanjem človeka? (Prim. Толстая-Сегал 1981: 47, 282). Na začetku 20. stoletja ruska filozofska misel, kljub mesijanstvu in maksimalizmu, postavlja vrsto izhodišč za "smotrno" razmišljanje o usodi človeštva: a) teoretska misel je sredstvo konkretnega načrtovanja (preseganje opozicije med teorijo in prakso); b) vloga znanosti je v stvarnem udejanjanju teoretskega projekta za človeštvo; c) v evlucijskem procesu človeštva je čas nič, zato je potrebno odklanjati bodočnost kot kategorijo, ki je po svoji naravi zraščena s slehernim načrtovanjem; č) v svoji borbi proti času mora človek znova odkupiti preteklost, ker čas briše spomin in z njim celostnost odnosov med človekom in svetom okoli njega (med Kulturo in Naravo).

S tem "teleološkim" kategorialnim aparatom se je Platonov lotil preverjanja tistega "celostnega" načrta, ki si ga je od leta 1917 sovjetska oblast zastavljala za cilj in ga ponujala ljudem kot udejanjenje "novega sveta", kot "leto nič" nove civilizacije, kot konec Zgodovine, dokončno rešitev in jamstvo za srečo. V povesti *Grad-bena jama* se preverjanje sooča s prakso vsakdana, s konkretno

je sestavila I. Rodnjanskaja). O podobnosti misli Ciolkovskega in Platonova prim. Толстая-Сегал 1981: 27, 307 in Павловский 1991: 30.

7 O podobnosti misli Vernadskega in Platonova prim. Толстая-Сегал 1981: 95.

8 O vplivu Bogdanova na delo Andreja Platonova prim. Геллер 1982: 16-24 in Толстая-Сегал 1981: 18.

"gradnjo", ki bo enkrat za vselej celostno rešila "vsa" vprašanja človeštva. Vendar je načrt skrajno omejen, saj si za cilj postavlja samo preskok ruske družbe iz kmečke v industrijsko. Omejenost in odklon od celostnosti načrta določata kompozicijo povesti: v prvem delu "gradnja socializma" ne gre dlje od gradnje konkretne stavbe, v drugem pa "integralna kolektivizacija" kmetij briše vsako sled preteklosti. Kljub skromnemu dometu se v sedanjosti načrt ne konkretizira (gradnja "skupnega proletarskega doma" se sprevrže v neskončno širjenje izkopa za polaganje "temeljev"), je škodljiv za prihodnost ("staro" rusko kmetijstvo bo uničeno) in ne pozna odgovora na edino vprašanje, ki si ga je vredno zastavljati: *Ali je resnica stvar proletariata?* ("А истина полагается пролетариату?", 140). Če pa je *stvar proletariata gibanje* ("Пролетариату полагается движение", *prav tam*) in ne resnica, ki bi lahko bila celo *razredni sovražnik* ("классовый враг", 108), pomeni, da cilj ni dosežen in da je pot do njega še daleč pred nami.

V povesti si vprašanje o resnici zastavlja Voščev, glas samega Platonova. V iskanju dokončnega odgovora in v tistem upanju, da je "proletariat" končno našel pravi ključ za razumevanje "celote", se mu Voščev pridruži. Morda pa so proletarci le dosegli *večno srečo*, ker je *smisel življenja v njihovi posesti*, vendar namesto načrtovanega *življenjskega miru* Voščev odkrije, da je vse, kar *imajo*, le *izčrpanost teles* ("Хотя они и владели смыслом жизни, что равносильно вечному счастью, /.../ вместо покоя жизни они имели измождение", 88). Zato se, nepotešen, zateče k znanosti, da bi izvedel, *čemu je bil ves svet zgrajen* ("отчего устроился весь мир", 102), vendar odgovora ne dobi: inženirja Pruševskega, ki se pojavlja kot drugi avtorjev glas v povesti, niso nikoli učili *vse celote* ("всего целого", *prav tam*), dajali so mu samo nekaj posamičnih informacij o kakšnem njenem *mrtvem delu* ("учили каждого какой-нибудь мертвой части", *prav tam*). Narava, večni človekov sovražnik, svoje tajne ni zaupala nikomur in za Voščeva je znanosti *zaman* ("зря", *prav tam*), če njena misel ni sposobna odkriti prave *snovi*, iz katere je stkano naše sicer nepotrebno *bivanje* ("вещество существования", 87). Morda je odgovor skrit nekje v vesolju, kjer so že sprejeli *resolucijo o ustavitvi večnosti*

časa ("rezolucija o prenehanju večnosti časa", 135), vendar je tudi *zbor zvezd* ("звездное собрание", *prav tam*) komaj *mrtva množična motnoba Rimske ceste* ("мертвая массовая муть Млечного пути", *prav tam*). Zato Vošček še naprej potrpežljivo zbira *prah* ("прах", 91), vsakršen *mrtvi inventar* ("мертвый инвентарь", 131), vsako *drobnarijo, ki je nihče ni poznal* ("мелочь безвестности", 169) in sploh vse, *kar je tonilo v pozabo* ("всякое беспмятство", *prav tam*): kdo ve, ali niso bile te *revne, zavržene reči* ("нищие, отвергнуты предметы", *prav tam*) nekoč v lastni nekoga, ki je morda že odkril resnico vseh stvari, mi pa smo nanj pozabili, ga zapisali smrti in resnico zagrebli v neskončnosti časa. Človek ni premagal početka vsega Hudega in potrebno bo torej počakati na njegovo "vstajenje". Vse ostalo je posledica začetnega poloma: namesto "vstajenja" – smrt "buržujev" iz prejšnjega sveta in smrt "oportunistov", prepričanih in obsedenih "aktivistov", "kulakov", "srednjakov" in "bosjakov" iz sedanjega; namesto "bratstva" – *iz desk zbita baraka* ("дощатый сарай", 86) za delavce in *hiša iz opeke* ("дом из кирпича", 103) za voditelje; namesto zmagoslavja znanosti – samomorilski nameni inženirja Pruševskega; namesto *komunizma*, ki je *stvar otrok* ("коммунизм – это детское дело", 187), – smrt male Nastje. Začeti bo treba vse znova in neuki kopač, komunist Čiklin, pripravi za Nastjo *poseben grob* ("специальная могила", *prav tam*) v pričakovanju njenega vstajenja.

GRADBENA JAMA IN LITERARNI MODELI RUSKE UTOPIČNE MISLI.

Smotrnost ruske filozofske misli ne dovoljuje Platonovu, da bi pripeljal do zaželenega konca svojo pripoved o iskanju sreče in resnice (ali Resnice). Kot ruski pisatelj išče zato dodatne opore v tistih zvrsteh literarne tradicije, ki si je za temo izbrala meje in možnosti srečne bodočnosti človeštva. Gradnja konkretne "stavbe" človekove sreče je klasični motiv evropske kulture, v Rusiji pa se je uveljavil predvsem na področju književnosti: že Fjodor M. Dostojevski je s "kristalno palačo" polemično odgovarjal na utopične "četrte sanje" Vere Pavlovne v romanu *Kaj delati?* (*Что делать?*, 1863) Nikolaja G. Černiševskega, njegova "stavba" pa se je kasne-

je ustalila kot vzorec za vrsto utopičnih motivov (prim., med drugimi, Valerij J. Brjusov, *Republika južnega križa* [*Республика южного креста*], 1905; Aleksander I. Kuprin, *Zdravica* [*Точка*], 1906; Andrej Beli, *Peterburg* [*Петербург*], 1916-1922; Jevgenij I. Zamjatin, *Mi* [*Мы*], 1921; Leonid M. Leonov, *Jazbeci* [*Барсуки*], 1924, prim. gradnjo "stolpa" v povesti o "besnem" Kalafatu). Njihovo skupno izhodišče je zanikanje vsakršne pozitivne lastnosti v "znanstveno" programirani, mehanizirani in organizirani družbi, ki jo je ruska kultura 19. stoletja enačila z "razčlovečeno" zahodno Evropo in z nadutostjo njenega abstraktnega idejnega produkta o gradnji socializma. Ruska književnost je klasičnemu "urbanemu" modelu utopične bodočnosti odgovarjala s svojim avtohtonim modelom Vrta (Edena), osnovanem na religioznih in etičnih vrednotah tradicionalne ruske kulture: za Dostojevskega se srečna bodočnost nahaja v "vrtu" človekove duhovnosti, za Ivana A. Gončarova je izhod v arhaično-patriarhalni družbi, za Nikolaja A. Nekrasova in Leva N. Tolstoja v ruskem kmetu, za Pavla I. Melnikova-Pečerskega, Vladimirja G. Korolenka in Mihaila M. Prišvina pa je ruska ljudsko-utopična tradicija edino možno izhodišče za načrtovanje bodočnosti (prim. Verč 1989-1990). Odklonilni odnos do nezogibnosti "napredka", ki mu je prirojeno implicitno nasilje nad dostojanstvom posameznika, se v ruski književnosti prvič pojavlja v pesnitvi *Bronasti jezdec* (*Медный всадник*, 1833) Aleksandra S. Puškina, kjer se bijeta dva nasprotujoča si lika: Peter Veliki in njegov načrt za posodobitev Rusije ter "bedni uradnik" Jevgenij kot njegova nedolžna žrtev. Približno petdeset let kasneje (1880), v znamenitem govoru o Puškinu, Dostojevski odklanja misel, da je mogoče graditi "stavbo človekove usode", če zanjo moramo "izmučiti eno samo človeško bitje /.../, nikakega Shakespeara, marveč samo poštenega starčka" (Dostojevski 1970: 118). Za razliko od svojih predhodnikov Andrej Platonov ni zavračal možnosti sinteze med nasprotujočimi si modeli Mesta in Vrta, med novim in preživelim, med pragmatiko in etiko, med "tujim" (zahodnoevropskim) in "svojim" (ruskim), med napredkom in tradicijo, in je

svoje upe polagal na uspešnost "celostne" gradnje novega sveta.⁹ Vendar nam *Gradbena jama* vrača drugačno sliko: če povest opazujemo z gledišča utopičnih modelov ruske literarne tradicije, se socialistični načrt (gradnja Mesta) izrisuje ne le kot nesposoben udejanjenja lastnega razvojnega modela ("enotne stavbe" skupnega "proletarskega doma"), ampak pelje v nesrečo tudi nasprotni model (ruski "vrt", kmečko kulturo). Z Mestom je propadel tudi Vrt, s sedanostjo je umrla tudi preteklost: ostala je le "motnoba" nikomur potrebne prihodnosti.

Tu je potrebno poudariti, da modela Mesta in Vrta nista samo literarno-tipološke narave: v drugi polovici 20. let prejšnjega stoletja sodi namreč nasprotje med mestom in podeželjem, med "progresom" in "reakcijo", med prihodnostjo in preteklostjo med vodilne teme ruske literature. Z gledišča "uradne" ruske književnosti prvega sovjetskega obdobja naj bi bila tema že presežena: Sergej A. Jesenin, ki je svoje življenje končal s samomorom (1925), se je že bil sprijaznil s smrtjo kmečke kulture in Nikolaj A. Kljujev, ki je v svojih verzih prikazal razočaranje ruskega kmeta nad obljubami nove oblasti, je za kratek čas že sedel v zaporu zaradi kontrarevolucionarne propagande. Večji del ostale literature, z Maksimom Gorkim na čelu, je bilo povzdigovanje *razkmetovanja* (раскрестьянивание) in na *zatemneli* (темный) kmečki sloj so od vsepovsod leteli očitki o njegovi zaviralni vlogi na poti k novi družbi. Razširjeno politično geslo o *zvezi in spajanju* (смычка) med urbanizirano in kmečko Rusijo se v *Gradbeni jami* prevesi v nadvlado Mesta, ki ostalemu, večinskemu delu dežele pošilja trde in večkrat nedodelane ter nerazumljive direktive. Na direktivo o "proizvodnji za vsako ceno" del ruske književnosti odgovarja s "proizvodnimi romani", ki v patosu prve petletke opevajo junaka jasnega pogleda v "svetlo" prihodnost in neomajne vere v neizogibnost industrializacije in kolektivizacije (Leonid M. Leonov, *Re-*

9 V 20. letih prejšnjega stoletja je bilo preseganje opozicijskih modelov med Mestom in Vrtom prisotno tudi v delu *Kol iz bodočega* Velemira Hlebnikova (prim. Verč 1991) in v kmečki utopiji z "znanstveno" osnovo Aleksandra Čajanova (prim. Кремнев [Чаянов, А.] 1981).

ka Sot [*Соть*], 1930; Mihail A. Šolohov, *Zorana ledina* [*Поднятая целина*], 1930-31; Boris Piljnjak, *Volga ze izliva v Kaspijsko morje* [*Волга впадает в Каспийское море*], 1930). Tudi v povesti *Gradbena jama* pripoved teče o "spajanju" med urbanizirano in podeželsko Rusijo, pogubnost njunega stika pa se nam pomenljivo razkriva v prizoru "krst", ki so jih v pričakovanju smrti kmetje skrili pred grozečo razlastitvijo, delavci "proletarskega doma" pa jih odkrijejo med izkopom gradbene jame za polaganje temeljev (prim. Геллер 1982: 262).¹⁰

GRADBENA JAMA IN VPRAŠANJE JEZIKA. Književnost je torej še naprej predlagala zastarane opozicijske družbene sheme, ko pa jih je hotela preseči, ni vzdržala stika z dejansko stvarnostjo. Ob tem ni zanemarljiva ugotovitev, da se v prvih treh desetletjih 20. stoletja literarno življenje v Rusiji razvija pod znakom žive prisotnosti v družbenem vsakdanu, ki od umetniškega dela zahteva brisanje razdalje med književnostjo in življenjem.¹¹ Andrej Platonov je bil aktiven del tega mišljenja in je bralcem ponudil svojo varianto: če je socializem sinteza večnega upanja človeštva, potem mora zgraditi tudi "jezik", ki bo dolgo pričakovano in končno doseženo sintezo znal tudi opisati. Sveta, ki ga človeštvo še ni videlo, ni mogoče ubesediti z "že videnim" jezikom. V tem pogledu Platonov plačuje svoj ustvarjalni dolg ruskim futuristom (in formalistom), ki so skušali presegati naravno inertnost jezika z deavtomatizacijo semantičnih zvez in s poetično re-etimologizacijo ter dekonstrukcijo besede na njene sestavne dele (na predpone, korene, pripone,

10 Prizor "krst" zgledno ponazarja povezavo med jezikom Andreja Platonova in dejansko stvarnostjo tistega časa. Prizor je namreč parodičen in obenem realen: gradbenih strojev je bilo takrat malo in večji del izkopov je potekal ročno (z lopato in krampom). Zemljo in odpadni material so kmetje in delavci nalagali na lesene cize, ki so se v nepregledni vrsti vrstile na gradbiščih. Parodija izhaja iz sozvočja med rusko besedo *грабарки* (cize) in *гробы* (krste).

11 Misel o ustvarjalnem ustroju življenja (*жизнесроение*) izhaja iz A. Bogdanova, po letu 1917 pa sta si jo prisvojila predvsem literarni organizaciji *Proletkulta* in *Lefa* (prim. Strada 1990).

obrazila in na kvazimorfeme; prim Levin 1991: 170-173; Verč 1995), na njegovo poetiko pa je najplodneje vplivalo gibanje oberiutov (Združenje za realno umetnost [*Обериу: Объединение реального искусства*], v katerem so, med drugimi, sodelovali Daniil Harms, Aleksander I. Vvedenski in Nikolaj A. Zabolocki), ki je lastno poetiko gradilo na spoznanju, da se beseda nikakor ne more udejanjati kot referenčni znak stvarnosti. Če pa je pod vprašajem možnost reprezentacije sveta z besedo, potem je varljiva ali sploh neutemeljena ne samo istost med svetom in "realnostjo" njegove ubeseditve, ampak tudi sleherna možnost o obstoju stvarnosti kot take. Oberiuti sicer ne zavračajo domneve, da morda in kljub vsemu svet nekaj pomeni, vendar le pod pogojem, da se ne pojavlja kot pomen znaka (besede); prim. Smirnov 1990).¹² Platonov je z izredno lucidnostjo razgalil iluzijo o možnosti referenčne zveze med besedo in stvarnostjo: v ruski književnosti 20. stoletja verjetno ni pisatelja (izjema je morda Mihail M. Zoščenko), ki bi tako vztrajno in natančno ubesedoval stvarnost s publicističnim, politično agitpropovskim in ljudskim pogovornim jezikom lastnega vsakdana,¹³ obenem pa ni pisatelja, ki bi s tako prepričljivostjo

12 O skupini Oberiu in o njeni poetiki prim. tudi Javornik 1999 in Bajt 1995.

13 Povest *Gradbena jama* je tesno povezana z besediščem svojega časa in v besedilu je večji del leksike dobesedno vzeta iz agitpropovskih knjižic, ki so na podeželju krožile med aktivisti (prim., med drugimi, *Что читать* 1930; Леонтьев 1930; *Пятилетка в вопросах и ответах* 1930; *СССР через пять лет* 1929; Будный in dr. 1929; Квиринг 1927; Беляков 1926; Кирилковский 1926). To leksiko je mogoče deliti v dve večji skupini: v obdobju prve petletke se po eni strani znane "stare" besede pojavljajo kot znak novih, predvsem politično obarvanih pomenov (npr. бедняк, беднота, бодрость, бодрый, бушующая пучина, бывший, задача, изба [читальня], катушки, красный угол[ок], кулак, лицо, направление, настроение, отсталость, очистить [семена], поход, рост, слабосильность, смехотворный, смычка, соревнование, стихия, строитель, строительство, стройка, светлый, темный, темнота, цельный, чуждость, чуждый), po drugi pa so v ljudski recepciji nove tvorbe in izposojenke nosilke ne povsem razumljive ali pa sploh neznane vsebine (npr. бригада, дисциплина, инвентарь [живой и мертвый], класс, консервация, курс, ликвидация, пассивный, пас-

obelodanil neskladnost med jezikom in predmetom opisa. Predmet njegovega opisa ni namreč neka abstraktna, nikoli do konca uveljavljiva stvarnost, temveč svet, ki ga sama beseda osnuje in se nam vsiljuje kot edini možni "znak" njegovega dejanskega pomena. "Uradni" sovjetski zagovorniki nove ruske književnosti so vseprek trdili, da je svet končno našel svoj nezamenljivi znak in vsa vprašanja človeka v njem (strah, upanje, razočaranje in predvsem čutenje preteklosti, sedanjosti in "svetle" prihodnosti) naj bi torej bilo mogoče razumeti in opisati s tistim edinim jezikom (pojmovnim, idejnim), ki za vsako manifestacijo bivanja pozna adekvatnost besede, upravičenost pojma, pravilnost opisa in, posledično, povsem "objektivno" reprezentacijo. Ker naj bi ta jezik ubesedoval dolgo zaželeno celostno nedvoumnost sveta, se Platonov nikoli ne zateka k "drugemu" jeziku za opis predmeta, ljudi in situacije: smrt kulakov ni opisana ne kot pobja, ne kot nasilno pregnanstvo, je *razredni boj proti vaškim kladam kapitalizma* ("классовая борьба против деревенских пней капитализма", 133) in v aktivistu ne odkrivaš ne fanatika, ne krvnika, ampak samo človeka, ki ga prežema *trdno čustvo – goreča požrtvovalnost* ("твердое чувство – усердная беззаветность", 140). Platonov je v tem jeziku živel, ga poslušal in bral v družbenem vsakdanu ter ga uporabljal kot potencialni "znak" nedvoumnega opisa za dokončno razlago in razumevanje sveta. Končni izid je lucidni paradoks: Platonov išče absolut celostnega spajanja med jezikom in predmetom opisa, razkrija pa nam popolno jezikovno neoprijemljivost sveta. Stvarnosti ni več, ostaja le absurd njene manifestacije (kot so trdili oberiuti). Iosif Brodski pravi, da se v utopiji vsak poskus preverjanja dejanske stvarnosti izjalovi v trenutku, ko ji "slovnica" vnaprej in enkrat za vselej določa pomene (Бродский 1973: 5). Že po svoji naravi je

сивность, персонал, подкулачник, промфинплан, радиостанция, радиорупор, режим экономии, сектор, середняк, соя, темп, трактор, элемент, энтузиазм). Tej dvojni leksiki, ki ustvarja značilno ambivalentnost jezika Platonova, se je mogoče vsaj delno približati le ob upoštevanju jezikovnega sveta, ki v *Gradbeni jami* določa dejansko "zgodovinsko" semantiko opisanega dogajanja in torej tudi znotrajbesedilne odnose; prim. Verč 1993: 353-376 in Verč 1995.

poskus neutemeljen in od samega začetka obsojen na neuspeh: vzporejati ga je namreč mogoče z zahtevo po preverjanju ubesedene kulture mita, pravljice in bajke z jezikom njene dejanske referenčnosti; nesmiselno početje, ker teh jezikov kulture ni mogoče sprejemati brez popolnega enačenja med svetom in besedo, ki ga opisuje (prim. Meletinskij 1983: 233-266).¹⁴ Ko ni več možnosti razlikovanja med jezikom in predmetom opisa, je vsako prizadevanje zaman: ubeseditiv dogodka postane Dogodek, upomenjeni Dogodek postane zgodba, zgodba postane Zgodovina in domnevna resničnost njene upomenjene ubeseditve se v naše življenje naseli kot Resnica.

GRADBENA JAMA IN RUSKO LJUDSKO IZROČILO. Po svoji naravi jezik hrani v sebi spomin na vse pretekle človekove izkušnje in vsakič, ko si "na novo" ubesedeni svet za cilj zastavlja preseganje ali celo brisanje preteklosti, se sooča s tem neizčrpnim skladiščem človekovega spomina. Kot povsod drugod po svetu, je skozi stoletja tudi ruska kultura oblikovala lastno vero v bodočnost, Resnico (tokrat izključno z veliko začetnico), pravico in "odrešitev" in jo v "svojem jeziku" ubesedovala z izhodiščem v zvrstni raznorodnosti ljudskega izročila, utopičnih legend, preroških razodetij, svojevrstnega poslušanja svetopisemske Besede, življenja svetnikov, apokrifov in mitov. Že stoletja pred revolucionarnim "letom nič" (1917) so "iskalci Resnice" (*правдоискатели*) hodili po ruski zemlji, zagovarjali skladnost med posameznikom in družbo in opozarjali na vzajemnost pravic in dolžnosti, na nerazdružljivost duhovne in materialne sfere življenja in na neodtujljivost človekove pravice do upanja v srečo in Resnico. V povesti *Gradbena jama* je Platonov vlogo "iskalca" dodelil Voščevu, junaku, ki je stalno "na poti", ki nima dokončnih odgovorov in morda ne bo nikoli odkril splošne zakone za *plan skupnega življenja* ("план общей жизни", 81). V Voščevu je upodobljena realna figura iz ruske tisočletne

14 O ljudski (kmečki) recepciji prve sovjetske petletke in o strukturnih poetoloških posledicah spajanja različnih "absolutnih" jezikovnih kodov (ljudskega, religioznega, političnega in znanstvenega); prim. Verč 1989.

kulture: je berač-prerok, Božji norec (*юродивый*), ki mu je dana beseda Resnice in marsikatera njegova poteza ga neposredno navezuje tudi na bogato tradicijo religiozних sekt, ki so zadobile novega zagona predvsem po razkolu ruske pravoslavne cerkve v 17. stoletju, po uradnem štetju pa naj bi v prvem desetletju po oktobrski revoluciji skoraj četrtina ruskega prebivalstva pripadala verskim sektam. V ljudski kulturi so bili ti popotniki "glas vesti" ruskega človeka v njegovem večnem iskanju verskega in etičnega smisla življenja. Ruska ljudska kultura ni zagovarjala asketskega odnosa do sveta in za bedo svojega bivanja ni iskala utehe v neotipljivi transcendenci: če cilj ni bil v nasprotju z Resnico in pravico, je ruska ljudska kultura iskala svojo srečo na zemlji. Ta kultura je bila močno prisotna predvsem na jugovzhodu dežele (v prostoru dogajanja povesti *Gradbena jama*) in je večkrat stopila v konflikt z uradnim naukom ruske pravoslavne cerkve: oznanjala je konec sveta in drugi Kristusov prihod na zemljo ter odklanjala vsako spremembo, ki bi kakorkoli načenjala njeno mesijansko in eshatološko vizijo (še posebno po prihodu "Antikrista" Petra Velikega na začetku 18. stoletja). S svojo neomajno duhovno držo so se njeni pripadniki tudi konkretno, na polju ruske "zgodovinske" stvarnosti, borili za "odrešitev" Rusije od "lažnih carjev" samozvancev in so v potovanjih po dolgem in počez po Rusiji iskali v "daljnjih zemljah" realni Eden, kjer vladata "pravica" in Resnica, ki sta v ruski kulturi strnjeni v nerazdružljivo celoto (prim. Чистов 1967; Клибанов 1977; Клибанов 1978). V *Gradbeni jami* Andreja Platonova se iskanje odgovora na vprašanja, ki jih je od vedno postavljala ruska ljudska kultura, prekine že tistega "jutra drugega dne", ko Žačev, brez nogi invalid, berač-prerok, ki tako kot Voščev oznanja pravico in Resnico, prizna, da *zdaj v nič več ne verjame* ("я теперь ни во что не верю", 187). Borba s svetopisemsko "pusto in prazno zemljo" (s Kaosom) ni šla dlje od manihejske delitve med "svetlobo" (svetlo bodočnostjo) in "temo" (zatemnjena kmečka neukost), med "sušino" (za naše) in "morjem" (za druge).¹⁵ Ko se je treba lotiti tretjega, četrtega in petega dne, pripeljati načrt do

15 Navajam po: *Sveto pismo* 1987, Prva knjiga Mojzesova, 1: 2, 3, 9.

"šestega dne" ter narediti človeka (*do ljudi je še daleč* ["до людей нам далеко идти", 165], pravi Žačev), je že vsega konec.

Mit in ljudsko izročilo se izrisujeta kot dodatni ključ za poskus razumevanje povesti Platonova. Že sam naslov (*Котлован*, dobesedno: izkop, gradbena jama) je mogoče brati kot realizacijo metafore, prisotno v vseh mitih, ki "osnujejo" svet.¹⁶ Takrat kulturni junak, ki je premagal neukrotljivo stihijo Kaosa, položi "temelje" za vsa bodoča pokolenja (prim. Meletinskij 1983: 208-215). Cena tega početja je uničenje vsega, kar ne sodi v "naš" svet in se mu upira (kulaki), vendar je za mitsko mišljenje cena zanemarljiva: prav zato, ker deluje na ozadju večnosti, ima vsak mit svoj "splav", ki bo vse "tuje" pripeljal "onkraj sveta", v temno in od ljudno deželo, od koder ni poti nazaj.¹⁷ Če je po Božjem ukazu Mojzes prisilil svoje ljudstvo, da je "štirideset let" živelo v puščavi Sinski in jedlo mano,¹⁸ zato da se pred prihodom v obljubljeni deželo izgubi vsaka sled spomina na prejšnje suženjsko stanje v Egiptu, potem je v novem mitu potrebno iztrebiti vse, kar v svojem spominu še hrani klice nesvobode (buržuje): novi svet je namreč samo za malo Nastjo, za *proletarsko otroštvo in popolno sirotstvo* ("пролетарское младенчество и чистое сиротство", 125). Za rusko ljudsko kulturo je nezamenljiv topos obljubljene dežele "drugo kraljestvo" (*иное царство*), kjer zakoni Narave ne delujejo po ustaljenih tirnicah: "medved" živi v "gozdu", v nevarnem "tu-

16 V *Gradbeni jami* je mogoče zaslediti še drugo značilno realizacijo metafore, ki neposredno deluje na ravni sižeja. Medved kladivar kuje železo na nakovalu, vendar je dela nevešč in kvari železo; s svojim navdušenjem za proletariat kolhozu bolj škoduje, kot koristi. Podobno kot v slovenščini temu početju tudi Rusi pravijo medvedja usluga (*медвежья услуга*); prim. Шеханова 1990: 11-13.

17 "/.../ dobro [se] može kupiti samo po cenu neizbežnog zla /.../" (Meletinski 1983: 232). O "vodi", ki v ruskem ljudskem izročilu ločuje "svet živih" od "sveta mrtvih" prim. Соболев 1913: 108.

18 Prim. "In odrinili so iz Elima, in prišla je vsa občina sinov Izraelovih v puščavo Sinsko"; "In jedli so sinovi Izraelovi mano štirideset let; jedli so mano, dokler niso prišli do meje dežele Kanaanske"; "In vsa občina sinov Izraelovih je šla iz puščave Sinske". Navajam po: *Sveto pismo* 1987, Druga knjiga Mojzesova, 16: 1, 35; 17: 1.

jem" kraju in je zato človekov "sovražnik", vendar se v novem svetu lahko ne samo počloveči, ampak nam lahko tudi razkrije "tajno", ki v vseh pravljичnih potovanjih odpira vrata v obljubljeni deželo. Ljudski pravljичni junak Ivan-bedak (*Иван-дурак*) se večno odpravlja na pot v "srečno deželo", vendar si za cilj ne zastavlja le "sitosti" blagostanja, ampak tudi udejanjenje čudeža, ki bo premagal bolezen in smrt.¹⁹ V "srečni deželi" ruskega ljudskega izročila so očitno že "sprejeli resolucijo o ustavitvi večnosti časa" in za Voščeva bo ta resolucija morda prišla na zemljo iz vesolja, iz "motnobe" Rimske ceste, ki jo je ruski človek opomenjal kot cesto pravičnikov na poti v Raj (prim. Соболев 1913: 107-108). Z vidika krščanske eshatologije bi junaki Platonova radi gradili "novi Jeruzalem" v novem Razodetju, vendar se njihova gradnja ustavi že pri prvih svetopisemskih vrsticah *Prve knjige Mojzesove* (".../ in bilo je jutro, dan drugi.") Kljub neuspehu junaki Platonova ne obupajo: če se je izjalovilo še eno od mnogih potovanj v tipične topose ruske ljudske utopije, v mesto Kitež, na reko Dair in do dežele Belovodja tam nekje na daljnem vzhodu (Комарович 1936; Чистов 1967; Клибанов 1977 in 1978), bo pač potrebno potrpeti in počakati na novo priložnost. Medved svoje tajne ni razkril in Voščev ga pokroviteljsko vzame s seboj kot *pričo*, da v bednem svetu vsakdana *resnice ni* in kot *večni spomin* na poti k njej ("взял его в свидетели, что истины нет /.../ на вечную память", 181). Nastja ne bo nikoli prišla v obljubljeni deželo in Čiklin ji v *večnem kamnu izkleše grobno ležišče* ("Гробовое ложе Чиклин выдолбил в вечном камне", 187), vse skupaj pa pokrrije s *posebno granitno ploščo* ("особая, в виде крышки, гранитная плита", *prav tam*): tako namreč, v "veliki dom", je ljudstvo pokoravalo svoje drage, ker je verjelo, da duša še naprej živi v grobu in da je smrt samo prehod iz enega življenja v drugo (Соболев 1913: 135-136). Smrt sicer še ni premagana, vendar to ne pomeni, da je z njo tudi vsega konec. In morda je pravzaprav celo dobro, da "proletarski dom" ne

19 Že prva recenzija o prozi Andreja Platonova je opozarjala na posebnost junaka, ki je podoben "pravljичnemu Ivanu"; prim. Келлер 1922; prim. tudi Трубецкой 1922; (ponatis: Трубецкой 1998: 442-492).

bo nikoli dokončan. Po ruskem ljudskem izročilu je načrt za selitev v "novo hišo" nosil v sebi dva protislovna pomena: po eni strani naj bi prehitra selitev botrovala smrti "starega" gospodarja, po drugi pa je bila smrt gospodarja zaželena pred selitvijo, saj bi se edino tako njegova duša lahko preselila v novo hišo kot zaščitnica doma (*домовой*); selitvi pred smrtjo gospodarja je namreč pretela nevarnost, da se v novo hišo vtihotapi tuja sovražna duša (*prav tam*, 81-84). To je zgodba o nepretrgani trajnostni zvezi med pokolenji in večna nedokončanost "gradbene jame" je pravzaprav dokaz, da stari svet še vedno živi in da bo potrebno počakati na njegovo smrt, ko se bo njegova dobrohotna duša lahko končno preselila v "proletarski dom". Konec zgradbe pred smrtjo "starega" sveta bi namreč pomenil, da se bo v hišo naselil sovražni duh, ki nima spomina in je presekal vsako vez s preteklostjo. Množični prihod kmetov, ki bi *se radi vpisali v proletarijat* ("мужики в пролетариат хотят зачисляться", 186) in v nedogled kopali jamo, je za Platonova jamstvo, da se to ne bo zgodilo.

Kakorkoli že beremo povest *Gradbena jama*²⁰ in v njej odkrivamo spajanje različnih kulturnih kodov (kronike, religiozne in znanstvene misli, utopične literarne tradicije, mita in ljudskega izročila), ki jih avtor ubeseduje zdaj z ljubečo ironijo, zdaj parodično ali ostro satirično, je krog mogoče skleniti z naslednjo ugotovitvijo: v iskanju resnice, ki po svoji naravi mora biti "celostna" Resnica, s pogledom na "smotnost" ruske filozofske misli in na prav tako "smotnost" ljudskega izročila, se Platonov odloči za prever-

20 V 90. letih, po objavi vseh pomembnejših del Andreja Platonova in še posebno ob stoletnici njegovega rojstva (1899-1999), je v Rusiji izšla cela vrsta znanstvenih publikacij o njegovem življenju in delu. Tu navajam samo nekaj pomembnejših zbornikov: *Андрей Платонов. Исследования* 1993; *Андрей Платонов. Воспоминания современников* 1994; *Андрей Платонов. Мир творчества* 1994a; *Андрей Платонов. Проблемы интерпретации* 1995; "Страна философов" *Андрея Платонова* 1994-1999; *Творчество Андрея Платонова* 1995. Za obdobje 1918-2000 je rusko bibliografijo o življenju in delu Andreja Platonova (bibliografija šteje 2325 enot; preverjeno 9.11.2006, I.V.) mogoče dobiti na spletni strani:

<http://orel.rsl.ru/nettext/bibliograf/platonov/platonov.htm>.

janje novega načrta za človeštvo, ki naj bi ga bilo za razliko od prejšnjih mogoče stvarno udejanjiti v kratkem času. Kot pisatelj vodi svoje preverjanje po poteh umetnosti in kulture. Spozna, da je načrt zgrešen in zato kot pošten in pragmatičen človek z znanstveno izobrazbo sklene, da načrt temelji na ne-resnici. Drugega načrta ne predstavi, drugačne resnice pa tako in tako nima smisla iskati, ker se je verjetno nekje in nekdaž že razodela. Potrebno bo torej začeti vse znova, s "početka" vseh stvari, s kulture, ki nas določa, s "celostnosti" vseh mogočih odnosov in vezi, ki jih je "naš" svet vzpostavljajal na poti k sreči in resnici: morda bomo nekoč vendarle odkrili, na katerem od razpotij smo napačno zavili. Upanje Andreja Platonova, aktivnega soudeleženca pri gradnji socialistične družbe, je obrnjeno v preteklost, v spomin, ki smo ga prehitro zabrisali. Ко pa spomin spi, se prebujajo pošasti.

MORJE MLADOSTI. Štiri leta po *Gradbeni jami* Platonov piše povest *Morje mladosti* (*Ювeнильное море*, 1934; objavljeno leta 1986; Платонов 1986). Že spet smo na jugovzhodu dežele, že spet smo sredi gradnje socializma in na zdaj že dokončno *kolektivizirani* kmetiji ("мясосовхоз", 4) že spet sanjarijo o *velikanskem načrtu* ("огромный план", 30) izkoriščanja podzemnega *neslanega morja, ki bi gasilo žejo trav in krav* ("пресное море – для утоления жажды трав и коров", 40). Prva petletka je zaključena in za obljubljeni raj na zemlji je potrebno samo povečati proizvodnjo. Spomina na preteklost ni več in od mita in ljudskega izročila je ostala samo krutost borbe proti nečistim silam, ki se upirajo pravični neizogibnosti kulturnega Reda. Junaki se kaj posebno ne razlikujejo od prejšnjih: po eni strani Nadežda Bostalojeva goji "upanje" v bodočnost z načrtnim "delom" in sanjaški popotnik Nikolaj Vermo, tako kot pred njim Voščev, *kopiči snov za veselje s pomočjo ustvarjanja in graditve* ("скапливал, посредством творчества и строительства, вещество для /.../ радости", 9), po drugi pa oportunisti in prepričani aktivisti iz *Gradbene jame* (Kozlov, Paškin, aktivist, ki ga prežema "goreča požrtvovalnost") živijo zdaj ali po načelu Umriščeva *Ne vtikaj se!* ("!.../ не суйся!", 4), ali pa po svoji močeh (Federatovna) skušajo udejanjati gesla uradne po-

litične linije, po kateri *bi bilo treba marsikoga ubiti* ("многих нужно убить", 17).

Z *Morjem mladosti* se je Platonov hotel vključiti v splošni tok književnosti svojega časa. Napisal je "proizvodno" povest, značilno za rusko literaturo 30. let prejšnjega stoletja. Zanj je celo pripravil "srečen konec": dela za izkoriščanje "podzemnega morja" so uspešno stekla in "svetla" junaka bodočnosti, Vermo in Bostalojeva, odplujeta na "službeno potovanje" v Ameriko, da bi se tam naučila pridobivati elektriko iz prostora, ki ga razsvetljuje nebo ("научиться добывать электричество из пространства, освещенного небом", 77). Povesti niso objavili. Morda je cenzuro motil ambivalentni konec (odhod v Ameriko obeh junakov), morda preveč turoben opis revščine in lakote na podeželju, ker *gorja se bojijo samo idealisti* ("Горя боятся только идеалисты", 58), kot pravi *teoretični dialektik* ("теоретический диалектик", *prav tam*) Umriščev, ali pa morda ni bila sprejemljiva nesebična predanost junakinje Bostalojeve, ki je od *člana zveze* ("член союза", 44) sicer *dobila strešno pločevino*, vendar je *zaradi tega morala narediti splav* ("я достала кровельное железо, мне пришлось за это сделать аборт", 46).²¹ Ne vemo, če je bil Platonov s svojo povestjo zadovoljen; čuden, na trenutke neprepričljiv hibrid, ki je nastal iz zmesi starih upov in želje pisatelja ustreči novemu "družbenemu naročilu" (*социальный заказ*; Геллер 1982: 310), nam pripoveduje zgodbo o avtorjevi razdvojenosti med zaupanjem v neslutene možnosti človekovega razuma in zavestjo o njegovi majhnosti v razmerju do večnosti.

V ruskem jeziku se beseda *истина* razlikuje od besede *правда* (ruski rek pravi, da je "истина от земли, а правда с небес": *resnica pripada zemlji, Resnica pa prihaja z nebes*) in morda ni slučaj, da se v povesti *Morje mladosti* beseda "resnica" pojavlja s svojim takratnim jezikovnim ambivalentnim nabojem samo v dveh primerih: po mnenju *sekretarja okrajnega komiteja* ("секретарь

21 Na poseben pomen, ki ga v prozi Andreja Platonova igra dvoumnost besede "член" (v slovenščini je to lahko član [zveze, partije, organizacije] ali pa moški ud), prim. Геллер 1982: 306-309.

райкома") se bo *lepota vsega pojasnjenega sveta* ("красота всего освещенного мира") prebila v *prihodnost skozi resnico človekove zavesti, skozi boljševizem* ("в будущее через истину человеческого сознания – через большевизм", 24), Nadežda Bostalojeva pa hrani med svojimi knjigami Stalinova *Vprašanja leninizma*, iz katerih *dno resnice* veje čisto *blizu* ("дно истины /.../ показалось близким", 74). Za Platonova, ki sicer v svoji prozi praviloma uporablja besedo *истина*, je resnica boljševizma in Stalina vendarle nekoliko preomejena, da bi jo bilo mogoče enačiti z Resnico.

IL RISCATTO DELLA MEMORIA*

È il 1929, anno secondo del primo "piano quinquennale".

Da qualche parte della Russia meridionale, probabilmente tra i fiumi Don e Chopër, a sud-est della città di Voronež, un gruppo di manovali è impegnato a scavare le fondamenta per la costruzione di un "unico edificio", denominato "casa proletaria comune". Uno di loro, Voščev, si ostina a misurare ogni azione umana con i parametri della "verità" e un ingegnere preciso e onesto, Pruševskij, che pure valuta il mondo "solo per le parti che già aveva trasformato in costruzione", si dimostra scettico sulle possibilità che "le conquiste della scienza avanzata" riescano un giorno a "risuscitare la gente putrefatta". Dopo il "quattordicesimo plenum" l'azione si sposta in campagna, dove un "orso martellatore" partecipa all'espropriazione dei contadini "ricchi" e un "attivista" ne organizza la spedizione "via zattera" verso "l'oceano". Una bambina orfana, Nastja, amorevolmente accolta allo "sterro", muore. Arrivati al "secondo giorno", i manovali scoprono che la realizzazione del grande progetto è fallita.

A raccontarla così, la storia rivela uno strano connubio: accanto alla cronaca il mito della Genesi, miti pre-cristiani e modelli utopici consolidati dalla tradizione letteraria, accanto alla ricerca della Verità il credo e i limiti della scienza, accanto alla speranza della "resurrezione" la realtà della morte e accanto all'"ingegnere", simbolo del mondo nuovo, il più noto tra i personaggi della tradizione popolare (l'orso), scolpito infinite volte dagli artigiani russi in forma di semplice giocattolo di legno semovente nell'atto di battere il ferro sull'incudine.¹ La stranezza è però solo apparente: questi modelli di mondo talmente diversi da apparire in alcuni casi addirittura inconciliabili sono per Platonov l'unica possibile lingua di descrizione del presente contemporaneo, approdo poetico di una biografia personale, di riflessioni filosofiche, di un rapporto parte-

* Il riscatto della memoria. L'autore e l'opera. Note al testo. Bibliografia." Platonov A.. *Lo sterro*. [Trad. di Ivan Verč]. Venezia: Marsilio, 1993. 9-49.

1 Il parallelo tra "l'orso martellatore" e il giocattolo di produzione artigianale russa è stato suggerito da V. Maluchin in un articolo sulle *Izvestija* (Maluchin 1988) e ripreso quindi in *Andrej Platonov - pisatel' i filosof* 1989: 33.

cipante con tradizione e contemporaneità letterarie e, infine, di un senso della cultura che supera i ristretti limiti della quotidianità.

La scrittura del racconto *Kotlovan* [Lo sterro] risale alla fine del 1929, quando Andrej Platonov (pseudonimo di Andrej Platonovič Klimentov) è già scrittore di discreta fama. Nel 1922 aveva pubblicato la raccolta di poesie *Golubaja glubina* (Profondità azzurra), nel 1927 un libro di racconti (*Epifanskie šljuzy* [Le chiuse di Epifanio]), nel 1928 aveva inutilmente tentato di trovare un editore per il romanzo *Čevengur* e durante tutto il 1929 era stato al centro di violente polemiche per il racconto *Usomnivšijsja Makar* (Il dubbioso Makar), polemiche che segnano l'inizio dell'emarginazione dello scrittore dalla vita letteraria sovietica. Platonov non era uno scrittore ostile al nuovo potere sovietico e fin dai primi racconti di fantascienza (*Potomki solnca* [I discendenti del sole], 1921; *Lunnaja bomba* [La bomba lunare], 1926; *Efirnyj trakt* [La rotta celeste], 1926-27, pubblicato nel 1968) aveva cercato di descrivere il mondo delle conquiste scientifiche come principio motore del progresso e quindi alleato naturale del socialismo. Già in questi primi racconti Platonov solleva però il problema che risulterà fondamentale nel corso della sua produzione artistica: fino a che punto la scienza che costruisce il futuro può arrogarsi il diritto di annullare il passato e disumanizzare il presente? La questione verrà ulteriormente approfondita nelle *Chiuse di Epifanio*, racconto ambientato all'epoca di Pietro il Grande, dove l'accento verrà posto non tanto sui "diritti" della scienza, quanto piuttosto sui suoi limiti impliciti, ovvero sulla ragione scientifica astratta (teorica) che sulla carta progetta grandiosi piani di sviluppo senza preoccuparsi minimamente dello scorrere della vita quotidiana, di una storia e di una tradizione con altri ritmi, altri valori e altre finalità non necessariamente pragmatiche.

Il futuro "progettato" viene dunque messo a confronto con passato e presente e il risultato si dimostra inquietante: una cultura secolare, fatta anch'essa di speranze e aspirazioni verso quella "terra felice" che gli uomini dovrebbero abitare, viene spinta sempre più ai margini e privata di ogni possibilità di riscatto. E al passato, nella sua forma più assoluta, quella del mito, ricorre Platonov nel romanzo *Čevengur*: se il comunismo è la vera realizzazione della felicità, allora esso va verificato nel tempo eterno, immobile e definito una volta per tutte, dove passato presente e futuro si annullano. Gli eroi di Platonov (veri fondatori di Cultura) vanno alla ricerca di quel luogo dove il comunismo si è realizzato, combattono con il Caos pre-comunista, spazzano via ogni resto di "altro

mondo" avverso (i borghesi) e nella città di Čevengur attendono il "primo giorno" del comunismo come il giorno del "secondo avvento": allora, vinta finalmente anche la Morte, la distinzione tra Bene e Male sarà visibile a tutti. Ma il viaggio alla ricerca della Verità si dimostra illusorio: un bambino muore, la città viene distrutta, gli eroi uccisi e il futuro passa nuovamente nelle mani di chi è razionalmente e aridamente ancorato a una "felicità" che può anche fare a meno della Verità. Spinto dall'infinita speranza degli uomini, il "dubbioso" Makar, secondo la più pura tradizione popolare russa, si rimette allora in cammino nella convinzione che l'indissolubilità non parziale o temporanea tra felicità e Verità da qualche parte debba esistere.

La ricerca continua nello *Sterro*, anche se bisogna subito sottolineare che la prospettiva generale del racconto è fondamentalemente diversa: se prima la Verità veniva verificata in un ipotetico futuro (i racconti di fantascienza), in un passato lontano (*Le chiuse di Epifanio*) o cronologicamente recente (inizio della nuova civiltà comunista nella città di Čevengur), *Lo sterro* è tutto rivolto al presente, alla verifica concreta, storicamente documentabile di ciò che nella prassi quotidiana si presentava come felicità e Verità finalmente raggiunte dopo secoli d'inutile affannarsi in speranze prospettate e mai realizzate. È un caso quasi unico nella storia della letteratura russa: raramente infatti i limiti cronologici della scrittura del testo (dicembre 1929 – aprile 1930) coincidono quasi perfettamente con i limiti cronotopici del testo stesso e il racconto, nonostante il suo enorme bagaglio filosofico-culturale e la (parziale) presenza di un tempo narrativo "mitico" ("il secondo giorno" della Genesi), è "cronaca" di avvenimenti contemporanei, fabula tracciata da altri e intreccio che evolve con l'evolversi del quadro politico dettato dalla frenesia delle direttive varate da plenum conferenze congressi e calate nella "vita". Lo sfondo linguistico, culturale e storico su cui si muovono i personaggi fanno di questo racconto una vera e propria "enciclopedia" di un segmento particolare della vita russa della fine degli anni '20: da questo punto di vista *Lo sterro* è un'eccellente fonte storica (Geller 1982: 265) per la comprensione di quell'epoca che in Urss fu conosciuta come realizzazione del "primo piano quinquennale" (1928-1932), volto verso "l'industrializzazione" e la "collettivizzazione" forzata del paese. Si tratta però di un'enciclopedia del tutto particolare: da un lato infatti il linguaggio di Platonov ribalta completamente il non-ambiguo orizzonte d'attesa di ogni lettore alle prese con un testo enciclopedico, modello perfetto di descrivibilità del mondo nella certezza dei propri assunti im-

mutabili,² dall'altro invece è proprio questa ricchezza enciclopedica ad assicurare quella condizione di lettura, fondamentale per la comprensione del testo, che si realizza solo in presenza di una ricezione contemporanea e "informata". Come dire che per comprendere lo sconvolgimento delle certezze enciclopediche è necessario conoscere l'enciclopedia. E qui sorge un nuovo problema, tipico per molti testi che nel periodo sovietico furono costretti al silenzio: scritto in un determinato periodo e conosciuto a circa mezzo secolo di distanza (*Lo sterro* fu pubblicato per la prima volta all'estero nel 1969 e in Urss solo nel 1987; Platonov 1969-1970; Platonov 1987), il testo risulta privato dell'unità inscindibile tra realtà extraletteraria, rappresentazione verbale e ricezione, fatto tanto più importante, se si considera la differenza che passa tra la ricezione di un codice "in formazione" e un codice "già formato", ampiamente conosciuto e valutato infinite volte a partire dal 1917. La "fonte storica" perde di conseguenza la connotazione di mondo vissuto e si trasforma, con tutti i limiti della conoscenza e della memoria, in semplice "informazione" che è certamente possibile, almeno in parte, ricostruire, ma che lo scorrere del tempo rende inevitabilmente non partecipata (nonostante il fatto che parecchie certezze di quell'enciclopedia della fine degli anni '20 siano rimaste immutate quasi fino ai giorni nostri).

Forse un modo per superare l'implicito limite di una lettura solo "mimetica" e puramente "informativa" è partire da una considerazione quasi banale: Andrej Platonov, erede di una grande tradizione letteraria, affronta il mondo nella sua totalità, non accontentandosi di porre semplicemente il singolo problema che la mediocrità di una sovente tragica quotidianità ci costringe ad affrontare. La "cronaca" dev'essere "storia", la "vita" avere un "senso" e le azioni degli uomini vanno valutate per ciò che esse rappresentano nell'ottica complessiva di un lungo percorso che l'uomo aveva intrapreso in un tempo lontano, cercando di trasformare la semplice esistenza in progetto di vita. La contemporaneità non è altro che il campo della costante verifica di questa volontà di speranza, eternamente presente negli uomini e rintracciabile in ogni manifestazione del reale, ovvero nei modi dell'esistenza (e a volte della vita) che si rivelano come cultura. Era con i parametri di questa "ideologia unitaria" (Tol-

2 Di ribaltamento dell'"imperturbabilità da dizionario enciclopedico" (*slovarno-enciklopedičeskoe blagopolučie*) parla S. Zalygin nella sua prefazione alla pubblicazione del racconto *Usomnivšijsja Makar* (Zalygin 1987).

staja-Segal 1981: 2 ss.) che Platonov aveva accolto il socialismo, fiducioso nelle sue possibilità taumaturgiche e aveva perfino messo alla prova la validità e il senso della "propria" vita, partecipando attivamente alla "costruzione" del futuro come ingegnere addetto ai lavori di bonifica e di elettrificazione del paese. Ma la verifica si dimostrava sempre più difficile, la "totalità" della sua visione del mondo si sgretolava di fronte alla banalità dell'esistenza e la "vita" si disperdeva in mille rivoli che nulla avevano a che vedere con il lungo cammino di una cultura faticosamente accumulata nei secoli. La grande speranza che Platonov riponeva nella validità del presente si spegne e *Lo sterro* è il punto finale di questo percorso.

La ricerca di una risposta "totale" sul mondo è stata da sempre campo privilegiato dell'indagine filosofica, ma un'indagine puramente contemplativa, orientata alla comprensione e non alla "trasformazione" del mondo, non poteva interessare Platonov. Se Marx era stato il primo a prospettare una filosofia progettuale, se la società russa scaturita dalla rivoluzione del 1917 si presentava come realizzazione "scientifica" di tale progetto, sia nell'impostazione teorica, sia nella "pratica" delle tabelle e dei diagrammi del piano quinquennale, allora il tutto andava verificato attraverso il pensiero autenticamente russo che da sempre aveva fatto della progettualità il suo segno distintivo di fondo. Che poi tale pensiero fosse di volta in volta recepito o come integrazione "non pragmatica" dell'ideologia oppure, al contrario, come dimostrazione dei limiti, dell'astrattezza e dell'utopia del socialismo, poco importava: esso si presentava sempre come progetto di vita (e non di semplice comprensione o spiegazione dell'esistenza) ed era ciò che interessava Platonov.

Filosofia sicuramente progettuale fu quella di Nikolaj Fedorov (1828-1903), singolare pensatore religioso conosciuto quasi esclusivamente nei ristretti ambienti dell'*intelligencija*, che segnò profondamente tutto il pensiero di Platonov. Due furono i temi che colpirono maggiormente l'allora giovane scrittore: il ruolo della scienza e il fine ultimo dell'esistenza umana come lotta contro il Male assoluto, ovvero la morte. Per Fedorov la nostra civiltà non ha portato a compimento il progetto divino e la situazione di "non fratellanza" in cui versa il mondo dev'essere superata unendo tutto il sapere dell'umanità. La scienza non può essere solo conoscenza astratta: sua funzione primaria è la trasformazione del mondo, applicazione concreta e prassi quotidiana indirizzata verso la lotta dell'uomo contro il predominio della Natura, unica responsabile della paura degli uomini che genera l'egoismo a danno della "fratellanza".

Fine ultimo di tale lotta è la "resurrezione dei padri", la cui morte è, nel succedersi delle generazioni, la vera condanna dell'uomo, "affratellato" con tutti gli altri solo dal suo essere "orfano" predestinato come categoria fondamentale dell'esistenza. Senza il superamento concreto di questa condanna degli uomini, senza una reale resurrezione dei padri che la scienza può e deve realizzare, tutto l'affannarsi dell'uomo è destinato al fallimento, perché segnato da questa condizione originaria di sconfitta di fronte alla Natura. È questo il grande progetto, la "filosofia della causa comune" (*filosofija obščego dela*).³ Da questo suo volgersi indietro deriva il sostanziale rifiuto di Fedorov del progresso con la sua tendenza a superare e spesso cancellare il passato che va invece "custodito" come "scuola-museo" in attesa della resurrezione. Il passato continua a vivere nel presente, mentre il futuro, mai vissuto e privo quindi per sua natura di ogni concreta memoria del passato è categoria temporale incompleta e perciò inutile e dannosa.

Fedorov non fu l'unico a considerare l'umanità come organismo totale che potenzialmente non muore mai e che in ogni sua manifestazione spirituale e fisica racchiude tutto il proprio percorso. Nella sua filosofia cosmica Konstantin Ciolkovskij (1857-1935), considerato il padre dell'astronautica sovietica, vede nell'umanità una specie di superorganismo eterno, composto di atomi che non muoiono mai, ma passano soltanto da uno stato di vita a uno di non-vita e portano in sé tutti i segni della loro precedente esistenza.⁴ Vladimir Vernadskij (1863-1945) introduce il concetto di *noosfera* (sfera dell'intelletto) come unico vero campo dell'esistenza umana, la cui mente pensante incide profondamente su ogni processo vitale. La scienza, punto più alto dell'emanazione intellettuale attiva, non condiziona solo l'esistenza degli uomini, ma muta profondamente anche il loro rapporto con tutto il mondo organico e inorganico che diventa in tal modo parte integrante della *noosfera* ed è quin-

3 Con questo titolo furono pubblicati postumi gli scritti di Fedorov 1906 e 1913. Attualmente il testo, anche se incompleto, può essere consultato in Fedorov 1982. Sulla ricezione di Fedorov da parte di Platonov cf. Geller 1982: 30-54; Tolstaja-Segal 1981: 25 ss., 102 ss., 255 ss. L'influenza della filosofia di Fedorov sull'opera di Platonov è comunque affermata unanimemente dalla critica letteraria.

4 Su K. Ciolkovskij e relativa bibliografia cf. la voce relativa (redatta da I. Rodnjanskaja) in *Filosofskaja enciklopedija* 1970: V: 466. Sull'affinità del pensiero di Ciolkovskij con quello di Platonov cf. Tolstaja-Segal 1981: 27 ss., 307 ss.; Pavlovskij 1991: 30.

di sottoposto a continui cambiamenti. Anche in questo caso l'eterna presenza del pensiero annulla la tradizionale divisione del tempo in passato, presente e futuro ed esiste solo una "direzione" del tempo che l'uomo vive in maniera assolutamente individuale, condensando in un attimo processi privi di ogni riferimento temporale classicamente inteso.⁵ Aleksandr Bogdanov (1873-1928) fu il teorico della "scienza generale organizzativa", nella quale la verità assoluta s'identificava con la perfetta conoscenza e organizzazione del tutto; le categorie gerarchiche o addirittura oppostive di "mente" e "braccio" (categorie simili a quelle di Fedorov che divideva l'umanità in "colti" e "ignoranti") andavano superate, perché portatrici a loro volta della divisione tra spirito e materia, fisico e metafisico. Ma tutta l'evoluzione dell'uomo dimostra che la strada verso questa nuova coscienza è stata già da tempo intrapresa grazie all'innato "senso della verità" che contraddistingue l'essere umano e non c'è quindi bisogno di alcuna "accelerazione" in direzione del futuro.⁶ E infine, su versanti sostanzialmente diversi, si collocano le idee di Vasilij Rozanov (1856-1919), letterato e filosofo, convinto avversario del carattere non vitale del cristianesimo ascetico perché incapace di coniugare coerentemente vita spirituale e vita quotidiana: come il cristianesimo anche il socialismo rifiuta il presente come principio di "vita" in nome di un ipotetico futuro e va quindi rifiutato non come fede, ma come modello dell'esistenza, perché il trionfo della morte è solo deformazione dell'autentico messaggio cristiano, costantemente volto al raggiungimento della felicità⁷ (in questo Rozanov è vicino a un altro illustre pensatore religioso, Sergej Bulgakov).⁸ Il carattere a volte messianico, a volte massima-

5 Su V. Vernadskij cf. Ivanov 1991; sulle affinità tra Vernadskij e Platonov cf. Tolstaja-Segal 1981: 95 ss.

6 Sull'influenza di A. Bogdanov sull'opera di Platonov cf. Geller 1982: 16-24; Tolstaja-Segal 1981: 18 ss.

7 L'importanza di V. Rozanov nell'opera di Platonov è stata rilevata da Tolstaja-Segal 1981: 47 ss., 282 ss.

8 La presenza di alcune idee di S. Bulgakov (1871-1944) nella prosa di Platonov è stata individuata da Tolstaja-Segal 1981: 311 e da Čalmaev 1989: 638. Oltre ai pensatori suddetti la critica letteraria ha individuato alcune affinità di Platonov con le idee di V.V. Dokučev (1846-1903), studioso di scienze naturali e assertore di un collegamento "organico" tra uomo e natura (cf. Šechanova 1988: 12), nonché con W.F. Ostwald, i cui lavori furono pubblicati in Russia nel 1913 e 1923, teorico della "scuola energetica", secondo il quale tutto è collegato da un unico processo di

lista del pensiero filosofico e filosofico-scientifico russo, pur nelle differenze di metodo, di approccio e di soluzioni, pone comunque una serie di problemi abbastanza ben definiti: 1. il pensiero astratto come strumento progettuale (superamento dell'opposizione teoria-prassi); 2. il ruolo della scienza nella realizzazione concreta di un progetto per l'umanità; 3. la sostanziale nullità del tempo nei processi evolutivi dell'uomo con conseguente rifiuto del futuro come unica categoria valida di progettualità (quindi, rifiuto del "progresso"); 4. recupero del passato come lotta contro il tempo, distruttore della memoria e quindi della totalità dei rapporti tra uomo e mondo (Natura e Cultura).

È con queste categorie di pensiero che Platonov va alla verifica di quel progetto "totale" che a partire dal 1917 il nuovo potere sovietico s'era impegnato a mettere in pratica, presentandolo come "mondo nuovo", "anno zero" di una nuova civiltà, fine della Storia, soluzione definitiva e futura felicità assicurata. Nel racconto *Lo sterro* la verifica avviene sul terreno concreto della quotidianità, in una "prassi" che si presentava come potenzialmente non oppositiva alla "teoria": è il periodo della "costruzione" e il progetto, passato alla fase operativa, dovrebbe contemplare la soluzione di "tutti" i problemi che l'umanità da sempre cerca di risolvere. Ma il progetto è molto più limitato e si sviluppa su due direttrici solo pragmatiche, tese ad assicurare al paese il "salto di qualità" da società prevalentemente rurale a società industriale. Le due direttrici trovano fedele collocazione nelle due parti del racconto: "l'edificazione socialista" si concretizza da un lato nella realizzazione di enormi complessi industriali e abitativi, dall'altro nella "collettivizzazione integrale" delle campagne con la scomparsa della tradizionale economia contadina, basata su piccole proprietà a conduzione familiare. Il progetto, già limitato, non solo si dimostra irrealizzabile nella concretezza del presente ("la casa proletaria comune" altro non è che un continuo allargamento dei limiti dello "sterro") e disastroso per il futuro (la campagna russa sarà distrutta e il "radioso mattino" non sorgerà mai), ma di fronte alla "totalità" dei problemi a cui prometteva dare risposta si rivela misera cosa, incapace di rispondere adeguatamente alla sola domanda che valga la pena porre: "Ma la verità spetta al proletariato?". E se al proletariato spetta "il movimento" e non la verità che potrebbe addirittura essere "un nemico di classe", allora significa che il mondo non ha trovato appagamento

passaggio e trasformazione dell'energia, compresa l'attività fisica e spirituale dell'uomo (cf. Dužina 1988: 313).

alle proprie aspirazioni e che la ricerca continua.

La domanda sulla "verità", per Platonov unico ambito di progettazione possibile, viene posta da Voščev, personaggio che rappresenta nel racconto la voce dell'autore. Perennemente alla ricerca della risposta definitiva, speranzoso che il "proletariato" abbia finalmente trovato la chiave di lettura di tutte le cose, Voščev s'accosta a quelli che "erano padroni del senso della vita" e stringevano "tra le mani la felicità eterna", ma invece della "tranquillità" ne scopre solo la "fatica". E allora si rivolge alla scienza per chiedere chiarimenti su "come s'è costituito il mondo", ma la risposta è deludente: all'ingegner Pruševskij, tipico scienziato sognatore di Platonov (e nel racconto sua seconda voce), non hanno mai spiegato "l'insieme delle cose", ma solo "una piccola parte senza vita". La Natura, eterna nemica dell'uomo, non svela il proprio segreto e Voščev ne deduce che anche la scienza è "lavoro inutile", semplice "pensiero" che, privato della "vera materia di cui è fatta l'esistenza", rende altrettanto "inutile" il nostro abitare il mondo. Spera allora nell'approvazione, da qualche parte dell'Universo, di una "risoluzione" che interrompa "l'eternità del tempo" e "riscatti" l'inutile "affannarsi della vita" verso il futuro, operazione di scarso interesse e addirittura "noiosa" (parola ad altissima frequenza nella prosa di Platonov) perché priva alla base di ogni pur minima risposta soddisfacente. Ma la "Via Lattea" è solo "una torbida massa priva di vita" e allora Voščev si rimette in cammino per non essere partecipe di "circostanze insensate". Paziente, si rifugia nella raccolta della "polvere", di "ogni morto inventario", "d'ogni inezia d'una vita anonima" e d'ogni "indizio di un'esistenza" in attesa che quel mondo reietto che forse ha già scoperto la verità di tutte le cose, ma che è stato dimenticato e sconfitto perciò dalla morte, possa essere riportato in vita. Una volontà di speranza dunque persiste, ma essa ormai non s'identifica più con un mondo che ha fatto del futuro la propria categoria temporale primaria ("lo sterro" che non avrà mai fine, i "compiti" da svolgere per realizzare il socialismo) e si è arreso al grande Male del passato e del presente (morte e sofferenza). Tutto il resto è conseguenza di questo fallimento di fondo: invece della "resurrezione", la morte dei "borghesi", degli "elementi" che non sono riusciti a "chiarire" la loro appartenenza di classe, degli attivisti per convenienza (Kozlov), di quelli per convinzione (Safronov) e di quelli ai limiti del fanatismo (l'attivista), dei contadini ricchi (i *kulak*), di quelli meno ricchi e di quelli poveri; invece della "fratellanza", baracche "di legno" per gli operai e case "di mattoni" per i dirigenti; invece del trionfo della scienza, il suicidio pro-

gettato dell'ingegner Pruševskij; invece del comunismo, "cosa che riguarda i bambini", la morte della piccola Nastja. Sullo sfondo di una generale filosofia progettuale, che Platonov utilizza come cartina di tornasole di una reale fattibilità del "progetto" nel suo ambito scientifico, sociale e universale, l'esperimento è fallito: il proletariato non ha raggiunto la tranquillità che deriva dall'aver acquisito il senso della vita, la scienza non è riuscita a sottomettere l'avversa Natura, non è in grado di realizzare "la resurrezione dei padri" e dunque la morte non è stata vinta, il tempo continua a scorrere, lo stato di "non fratellanza" persiste e il mondo è ancora diviso tra "mente" (Paškin, capo del sindacato) e "braccio" (Čiklin, manovale).

Bisogna ricominciare tutto dall'inizio: Žačev va ad "ammazzare il compagno Paškin", mentre Čiklin, eterna speranza e pazienza degli uomini "ignoranti", ripone il corpo di Nastja in una "tomba speciale", perché nell'attesa rimanga intatto; l'unico a cui permette di avvicinarsi è l'orso martellatore, oggetto dell'eterna memoria degli uomini e finito ormai tra i reperti di Voščev in attesa del riscatto.

Fallita la verifica "filosofica", rimane la letteratura, ovvero la verifica di quei modelli di rappresentazione artistica della realtà che tradizione e contemporaneità letterarie avevano utilizzato ogniqualvolta l'oggetto della rappresentazione era stato un possibile futuro degli uomini.

"L'edificio" della futura felicità umana è infatti un motivo classico della letteratura russa: esso è già presente in F.M. Dostoevskij come "palazzo di cristallo" (polemica risposta anti-utopica al Quarto sogno di Vera Pavlovna nel romanzo *Čto delat'?* [Che fare?] di N.G. Černyševskij del 1863) ed ebbe larghissima diffusione in tutta una serie di scrittori russi (V. Brjusov, *Respublika Južnogo Kresta* [La Repubblica della Croce del Sud], 1905; I. Kuprin, *Tost* [Il brindisi], 1906; A. Belyj, *Peterburg*, 1916-1922; E. Zamjatin, *My* [Noi], 1921; L. Leonov, *Barsuki* [I tassi], 1924, cf. la costruzione della "torre" nell'episodio di Kalafat). Ciò che accomuna questo tipo di rappresentazione, ad eccezione, ovviamente, di Černyševskij, è la totale negazione di ogni valore positivo a una società "scientificamente" programmata, meccanizzata e perfettamente organizzata (che la cultura russa dell'Ottocento identificava con la "disumanizzazione" della società europea occidentale, della quale anche il socialismo sarebbe figlio). A questo modello negativo di "futuro", di tipica "Città" del genere utopico, la letteratura russa aveva contrapposto un modello "edenico" positivo, dai forti valori etici ancorati alla cultura russa autoctona, che poteva realizzarsi come "Giardino" spirituale (Do-

stoevskij), arcaico-patriarcale (Gončarov), contadino (Nekrasov) e utopico-popolare (Mel'nikov-Pečerskij, Korolenko, Prišvin).⁹ L'inconciliabilità dei modelli derivava inoltre da una lettura della Storia che individuava nelle necessità del "progresso" un'implicita violenza ai diritti del singolo. Quasi un secolo prima di Platonov il tema era stato sollevato da A.S. Puškin, che nel poema *Mednyj vsadnik* (Il cavaliere di bronzo) (1833) aveva contrapposto i diritti della Storia, impersonati dalla figura di Pietro il Grande, al "piccolo impiegato" Evgenij, vittima innocente di un grande sogno altrui. E nel 1880, in un famoso discorso su Puškin, Dostoevskij invitava a non costruire "l'edificio dei destini umani" per "rendere felici gli uomini", se il prezzo da pagare era "tormentare" anche un solo "onesto vecchietto" (Dostoevskij 1972-1990: XXVI: 142). Dal canto suo Platonov, anche dopo aver scritto *Lo sterro*, non aveva mai rinunciato alla possibilità di trovare armonica intesa tra tendenze talmente contrastanti: in un articolo del 1937, proprio a proposito del *Cavaliere di bronzo* di Puškin, aveva cercato di coniugare i diritti del progresso con quelli dell'individuo, il diritto di costruire la Storia senza distruggerne il passato.¹⁰ Quei modelli oppositivi di Città e Giardino, di nuovo e vecchio, di pragmatica ed etica, di estraneo e russo, di progresso e tradizione, che tanta fortuna ebbero come modelli letterari, andavano dunque superati nella totalità di un nuovo mondo.¹¹ Le pagine del racconto ci restituiscono però un modello altrettanto oppositivo: città e campagna, grassi e magri, legno e mattoni, natura nemmeno sfiorata dalle mani dell'uomo e "costruzioni", presente e futuro (Geller 1982: 254-256). Ma, forse, il risultato più desolante al quale giunge Platonov nella sua verifica dei modelli letterari del "futuro" è un altro: il progetto socialista (progetto di Città per eccellenza nella tradizionale ottica letteraria russa) non solo non è capace di affermare il proprio modello di sviluppo (la casa proletaria

9 Sui modelli di "Città" e "Giardino" cf. Verč 1989-1990.

10 Cf. l'articolo *Puškin – naš tovarišč* (Puškin, nostro compagno), in Platonov 1980: 8-22. Risulta qui evidente la differenza di Platonov rispetto alle posizioni di B. Pil'njak, sostenitore della tesi che "la creazione sempre distrugge" (cf. Pil'njak 1922: 118).

11 Il superamento dei modelli oppositivi di Città e Giardino è presente anche nelle pagine utopiche di V. Chlebnikov *Kol iz buduščego* (Un palo dal futuro) (cf. Verč 1991), mentre un'utopia "contadina" dalle marcate caratteristiche scientifiche fu prospettata da Čajanov (1889-1939), economista di fama internazionale, fucilato durante le repressioni staliniane (cf. Kremnev, I. [Čajanov, A.] 1979).

comune), ma trascina nella rovina anche il modello opposto (la campagna, alla quale faceva costante riferimento il modello del Giardino). E questo nella letteratura russa non era mai successo: misurando "la vita con l'arte", come diceva B. Pil'njak (Pil'njak 1922: 74), Platonov aveva scoperto che il presente della "vita", ridotto alla sola "esistenza", aveva distrutto cent'anni di cultura letteraria, sogni fecondi di un sofferto interrogarsi sui destini dell'uomo. Con la Città era morto anche il Giardino, con il presente era morto il passato: rimaneva solo l'ibrido di un "inutile" futuro.

L'insistenza sui modelli di Città e Giardino non sembri dettata da motivazioni di pura semplificazione metodologica: uno dei temi che maggiormente caratterizzano la vita letteraria della seconda metà degli anni '20 è proprio la contrapposizione tra città e campagna, intesa il più delle volte come vero e proprio conflitto insanabile tra "progresso" e "reazione", tra futuro e passato. A dire il vero, dal punto di vista dell'ufficialità letteraria, il conflitto si stava ormai risolvendo unilateralmente: Esenin, morto suicida nel 1925, aveva già cantato la morte della cultura contadina e Kljuev, accusato di propaganda controrivoluzionaria, aveva subito l'arresto per aver rappresentato la delusione del contadino russo di fronte alle promesse del nuovo potere politico. Il resto, con alla testa M. Gor'kij, era esaltazione della "decontadinizzazione" (*raskrest'janivanie*; cf. Skobolev 1970: 59-61) che individuava nella secolare tradizione della cultura contadina il più serio ostacolo ai prospettati mutamenti sociali, il tutto in perfetta sintonia con il concetto politico di *smyčka* (congiungimento, alleanza) tra la vita cittadina e quella contadina. L'alleanza era però in realtà un soffocante abbraccio: a dettare modelli e norme di comportamento politico, culturale ed economico era la Città, centro che diffondeva in continuazione parole d'ordine e direttive. Alla parola d'ordine "produrre a qualsiasi costo", parte della letteratura risponde con i "romanzi produttivi" che nel pathos dell'"edificazione socialista" e dei "grandi cantieri" del primo piano quinquennale genera un tipo d'eroe tutto proiettato nel futuro: egli combatte con gli elementi avversi della Natura e gli "elementi" ancorati al passato (non a caso il termine *stichija* [elementi naturali incontrollabili] veniva applicato a uomini e Natura) e le necessità inderogabili del processo di industrializzazione e di collettivizzazione sono l'unica misura di valutazione delle sue azioni (come, per esempio, nei romanzi *Sot'* [Il fiume Sot'] di L. Leonov, 1930, *Podnjataja celina* [Terre vergini dissodate] di M. Šolochov, 1930-31, *Volga vpadaet v Kaspijskoe more* [Il Volga si getta nel Mar Caspio] di B. Pil'njak,

1930). La vita letteraria del tempo chiedeva di schierarsi e Platonov, soggetto attivamente partecipante, scrive *Lo sterro*:¹² invece della contrapposizione tra città e campagna, dell'esaltazione dell'una o dell'altra in nome del progresso o della tradizione, il racconto realizza l'effettiva "alleanza" tra i due modelli contrapposti, ma il "congiungimento" avviene sulla base della loro comune distruzione. Non a caso infatti, il contatto tra città e campagna scaturisce dal significativo episodio delle "bare", accantonate dai contadini per i tempi futuri e portate alla luce dai "costruttori" durante i lavori di "sterro" (Geller 1982: 262). La speranza di trovare nella tradizione letteraria un modello di rappresentazione non oppositivo, capace di armonizzare categorie temporali contrastanti, s'era dunque dimostrata infondata e la vita letteraria contemporanea, quella "partecipante", continuava a proporre antichi e inutili schemi di "passato" e "futuro". Eppure la letteratura russa dei primi tre decenni del secolo s'era trovata come forse non mai al centro di un processo di autoriflessione sulle finalità e i modi con i quali affermare una presenza effettiva nella vita quotidiana. Il sogno di molte avanguardie dell'epoca era stato infatti proprio quello di annullare la distanza tra letteratura e vita, di "usare" la letteratura come strumento di trasformazione ed edificazione del mondo (*žiznestroenie*).¹³ Platonov non fu estraneo a questa impostazione di fondo, specialmente nel primo periodo della sua attività letteraria: se il socialismo doveva essere la sintesi dell'eterna speranza degli uomini, allora anche il linguaggio da esso creato doveva essere in grado di "costruire" una sintesi da proporre alla vita quotidiana. E fu proprio sul problema del linguaggio, del "materiale" di cui l'opera letteraria "è fatta", ovvero del suo utilizzo artistico, che le ricerche e le proposte di quegli anni d'intensa vita letteraria furono più stimolanti. Da questo punto di vista Platonov fu particolarmente sensibile alla lezione dei futu-

12 Il racconto di Platonov sembra in effetti una risposta diretta alle accuse che L. Averbach gli aveva lanciato solo poco tempo prima per il racconto *Il dubbioso Makar*, accusandolo di "propaganda umanistica" e chiedendosi come fosse possibile dimostrare l'amore verso i Makar "in altro modo se non con la costruzione nelle file dei Makar di quelle nuove case dove batterà il cuore dell'uomo socialista" (Averbach 1929: 12).

13 Il concetto di *žiznestroenie* (costruzione della vita), derivato da A. Bogdanov e ampiamente propagandato dal *Proletkul't* (Cultura proletaria) subito dopo la rivoluzione del 1917, fu in seguito sostenuto dal Lef: *Levyj front iskusstva* (Fronte sinistro delle arti) e anche dai costruttivisti (cf. Strada 1990).

risti (Majakovskij e Kručenyč) sul superamento dell'inerzia linguistica, concetto introdotto del resto già dal simbolismo, sulla deautomatizzazione dei collegamenti semantici (teorizzata anche dai formalisti), sull'etimologia poetica che de-costruiva la parola nelle sue componenti costitutive (radice, prefissi, suffissi e morfemi) per arrivare infine a una lingua "universale" di potenziale comprensione comune (la lingua "transmentale" [*zaum'*] che ebbe in V. Chlebnikov la migliore applicazione). Per la poetica di Platonov sembra però fondamentale il concetto, teorizzato da D. Charms e A. Vvedenskij, ma specialmente da N. Zablockij e realizzato nell'attività del gruppo dell'Oberiu (*Ob'edinenie real'nogo iskusstva*, Unione dell'arte reale), secondo il quale la parola non solo non può fungere da segno referenziale della realtà, presentandosi quindi come "autosufficiente" (il concetto di *slovo, kak takovoe*, la "parola come tale" dei futuristi), ma il mondo stesso, privato della possibilità di essere rappresentato dalla parola, perde la sua connotazione di "realtà" ed è quindi fittizio e privo di ogni possibile senso determinato da una parola che non ha più alcun legame con la realtà.¹⁴ La dinamica, auspicata dal Lef (*Levyj front iskusstva*, Fronte sinistro delle arti) di V. Majakovskij e O. Brik, tra la parola letteraria e la parola extraletteraria (giornali, riviste, materiali di propaganda, discorsi, lingua colloquiale e in genere tutto il mondo linguistico che si pone fuori dai canoni letterari) si dimostra quindi illusoria e addirittura falsa: confondendo "cronaca" e "storia", "giornale" ed "enciclopedia", ovvero significato in formazione e significato acquisito, essa parte dall'errato presupposto che una realtà di senso definito esista effettivamente, ma la letteratura non sarebbe in grado di rappresentarla "solo" perché ingabbiata in norme, canoni e consuetudini artistiche superate. Il linguaggio nuovo dell'epoca sovietica si presenterebbe dunque come "segno" di una realtà concreta e palpabile e l'uso di questo linguaggio dovrebbe di conseguenza annullare la distanza tra let-

14 Deriva da qui la "stranezza" della lingua di Platonov, unica nel suo genere: pur scostandosi minimamente dalla lingua letteraria (e ciò avviene quasi esclusivamente nel discorso diretto di alcuni personaggi più marcatamente caratterizzati dal dialetto russo meridionale), essa sposta le coordinate abituali dell'area semantica, liberando la parola dal contesto, fino a violare le norme sintattiche e di accostamento lessicale della lingua letteraria russa. Questa particolarità, da collegarsi con la deautomatizzazione tesa al superamento dell'inerzia linguistica, crea non pochi problemi di traduzione e bisogna convenire con Brodskij che Platonov, effettivamente, "sembra sfuggire a ogni tentativo di traduzione" (Brodskij 1987: 104).

teratura e vita. L'illusione di un legame referenziale immediato tra parola e realtà fu lucidamente intuita da Platonov: non c'è infatti autore (forse con la sola eccezione di M. Zoščenko) che abbia usato il linguaggio nato dalla (e nella) realtà della vita politica e quotidiana sovietica del tempo con tanta precisione e coerenza, eppure, similmente, non c'è autore che abbia dimostrato l'assoluta non referenzialità di quel linguaggio, a meno che per "oggetto della referenzialità" non s'intenda la presenza di una realtà costruita da una parola che ha la pretesa di essere "segno" di una realtà effettiva. L'uso dei "sovietismi" e in genere del linguaggio "nuovo" non era una novità nella prosa russa degli anni '20, ma solo con Platonov tale uso supera i limiti dello *skaz* (caratterizzazione dei personaggi attraverso il "loro" specifico linguaggio che può essere però acquisito anche dal narratore e dall'autore) che specialmente con B. Pil'njak diede vita a quella "prosa ornamentale" che si presentava come combinazione di stili diversificati (montaggio di linguaggi, citazioni, stilizzazioni storiche, gergo, dialetto), "maschere" di volta in volta della posizione dell'autore che rimaneva però sostanzialmente "estraneo" al mondo raccontato. Rimaneva comunque il rifiuto di trattare il mondo come semplice "oggetto" di una descrizione deformata dal linguaggio dominante e soggettivo dell'autore, portatore di una propria e perciò limitata visione del mondo e lo *skaz* era pur sempre il segno di un rapporto dinamico e non unilaterale con il mondo in trasformazione. Quando verso la fine degli anni '20 le pretese della politica sulla letteratura si fecero più pressanti, lo *skaz* fu considerato un ripiego dello scrittore di fronte alla necessità di affermare in prima persona (come voce dell'autore) la propria disponibilità nel mettersi al servizio della comune causa dell'"edificazione socialista" e di non "nascondersi" quindi dietro i molteplici linguaggi diversificati (portatori ciascuno di un proprio punto di vista sul mondo). Nell'ottica dell'ufficialità artistica del tempo il mondo come realtà "effettiva" aveva finalmente trovato un linguaggio capace di descriverlo una volta per tutte e tutti i problemi dell'uomo (sentimenti, paure, speranze, delusioni e, specialmente, passato presente e futuro) potevano e dovevano essere compresi e descritti all'interno di quell'unico mondo linguistico (concettuale, ideologico) che per ogni manifestazione del reale aveva trovato la parola adeguata, il concetto giusto, la descrizione corretta, la rappresentazione "oggettiva". Questo tipo di linguaggio doveva insomma essere ciò che Platonov cercava: se il socialismo si presentava come "totalità", allora doveva essere anche in possesso di un proprio linguaggio che potesse privare la vita della "noia" di ogni risposta parziale o am-

bigua sulla totalità dei problemi che ogni manifestazione del reale racchiude. Ed effettivamente Platonov non esce mai da questo linguaggio unico e definito, non descrive mai oggetti o persone, fatti o sentimenti con linguaggi "altrui" ovvero, per intenderci, con linguaggi che come punti di vista sul mondo rappresenterebbero la "propaganda borghese" (la morte dei *kulak*, per esempio, non è mai "assassinio", "deportazione" o altro, ma solo "intensificazione della lotta di classe", Stalin non è mai "tiranno", ma "capo", l'attivista non è mai "fanatico", ma pieno "d'abnegazione" ed erano, queste, definizioni tutte presenti nella pubblicistica ufficiale e di propaganda del tempo). Egli è completamente inserito in un solo e unico *skaz*, dietro al quale non si nasconde, ma lo usa come unico linguaggio possibile del tempo e come "segno" verbale di una comprensione e quindi di una possibilità di descrizione del mondo finalmente accessibile a tutti.¹⁵ Ma la verifica non ha successo e *Lo sterro* scava un abisso insanabile tra realtà e rappresentazione: invece di un'identità perfetta tra lingua e oggetto della descrizione, presupposto di ogni linguaggio totale, il racconto svela la più completa inconsistenza verbale della realtà. Questo linguaggio, infatti, non è solo una "parola come tale" (lezione futurista), che la realtà continuamente rinominata potrebbe "smascherare", ma ha anche vanificato ogni possibilità che il mondo possa avere esistenza autonomamente significativa al di là di una sua rappresentazione verbale: costretta a una descrivibilità annunciata, prevedibile e immutabile, della realtà non rimane che l'assurdo (lezione degli *obseriuti*). Quando, per dirla con I. Brodskij, è la "grammatica" a determinare e a fissare una volta per tutte il significato della realtà e non la realtà a generare la "grammatica" (Brodskij 1973), allora ogni pretesa di verifica del reale risulta impossibile: sarebbe come verificare attraverso un "al-

15 Questo è uno dei motivi per cui nella prosa di Platonov la presenza della componente "ironica", pur chiaramente individuabile, risulta "mascherata": l'ironia è infatti sempre il risultato di uno scarto semantico tra la parola dell'autore e il discorso diretto improprio, ma in Platonov tale scarto è sostanzialmente assente, perché la confluenza tra soggetto e oggetto della descrizione avviene tutta all'interno di un unico linguaggio (*skaz*) che potrebbe essere al limite considerato come un unico e compatto discorso diretto improprio (cf. Korčagina 1970: 110). L'ironia perciò può scattare solo in relazione a un linguaggio "esterno" al testo (quello della quotidianità sovietica del tempo), ovvero in presenza di un lettore "contemporaneo" o di un lettore perfettamente a conoscenza del mondo linguistico e culturale del tempo.

tro" linguaggio il referente reale delle fiabe e del mito, modelli culturali che si caratterizzano proprio in virtù di un legame indissolubile tra oggetto e lingua di rappresentazione.¹⁶ A questo punto non c'è più nulla da verificare, perché il linguaggio stesso si è trasformato in fattore costruttivo del testo, ha creato un mondo che si auto-genera nella parola e che può essere perciò considerato oggetto referenziale solo accettandolo come unica presenza "reale"¹⁷ nell'assurdo di una realtà convinta di esistere effettivamente solo perché descritta, commentata e valutata, dove cioè alla lettura del fatto corrisponde il Fatto, della storia la Storia e della verità la Verità. Ma, paradossalmente, il linguaggio, per sua natura deposito di memoria implicitamente legato a tutte le esperienze del passato, entra in contatto con una "vita" effettivamente presente nella realtà del tempo, con il mondo di una cultura secolare, lingua pure essa "totale", prevedibile e annunciata e proprio per questo unico rifugio e difesa di fronte a un altro mondo che pretendeva di sostituirsi a esso.

Questa lingua di cultura, espressione non meno di altre di quella volontà di speranza che permea tutta l'opera di Platonov, lingua degli "ignoranti" (Fedorov) e del "braccio" (Bogdanov), aveva infatti elaborato nei secoli una propria visione del futuro, della Verità, della giustizia e della "salvezza" che la "nuova" lingua non riusciva nemmeno a sfiorare. Cultura eterogenea e contemporaneamente unitaria nella sovrapposizione di codici diversificati, essa traeva origine e forza dal mondo folclorico delle fiabe, dalle leggende utopiche, dalle rivelazioni profetiche, da una propria comprensione della Bibbia e delle vite dei santi, dai testi apocrifi e dal mito.¹⁸ Erano secoli che i "cercatori di verità" (*pravdoiskateli*), di

-
- 16 Per questo motivo in Platonov le coordinate cronotopiche sono spesso determinate da avverbi del tipo *v to vremja* (a quel tempo), *kogda-to* (in un certo tempo), piuttosto che dall'usuale *togda* (allora) e la continuazione dell'azione iniziata è data da *s tech por* (da quel tempo, da allora) a dimostrazione di una descrizione della realtà che, come nelle fiabe e nel mito, non è cronologicamente classificabile (cf. Tolstaja-Segal 1981: 193 ss.)
- 17 Ha dunque ragione chi afferma che la "filosofia" di Platonov va ricercata "nella stessa frase, nelle definizioni e nelle similitudini, nei discorsi dei suoi personaggi a prima vista spesso semideliranti, nell'intreccio e nella composizione, nella molesta insistenza dei motivi" (cf. l'intervento di S.G. Semenova in *Andrej Platonov - pisatel' i filosof* 1989: 27).
- 18 Tolstaja-Segal si sofferma giustamente sull'importanza che "Fedorov attribuiva al pensiero mitologico, alla visione mitologica del mondo, ine-

antichissima tradizione russa, andavano in giro a chiedere, indagare, ammonire: sull'identità tra personale e generale, su diritti e doveri, sull'indissolubilità e la contrapposizione tra fisico e spirituale, sugli infiniti progetti e speranze che il popolo russo riponeva nell'effettiva esistenza di un "paradiso in terra" che l'avrebbe finalmente liberato dagli affanni dell'esistenza quotidiana. E Voščev è uno di loro, perennemente "in cammino" (come prima di lui gli eroi di *Čevengur*), tormentato dal dubbio (come il "dubbioso" Makar) e destinato forse a non scoprire mai "il piano generale della vita".¹⁹ Personaggi reali della cultura russa, in parte legati alla tradizione degli *jurodivye* (i "folli in Dio" dalle qualità profetiche), in parte derivanti dallo scisma religioso del XVII secolo e da una più antica cultura delle sette, essi si presentano come effettiva coscienza del popolo russo che oppone alla banale quotidianità delle scelte individuali e collettive la ricerca dell'assoluto della Verità religiosa ed etica, unica categoria a cui l'uomo deve necessariamente rapportarsi. Si tratta, ovviamente, di una cultura dai connotati fortemente religiosi, ma non è per questo di tipo ascetico, di fuga dal mondo, proiettata solo verso un futuro trascendente (anche se questa variante esiste), la ricerca della felicità terrena è possibile, a patto che non sia in contraddizione con la Verità eterna e immutabile. Questa religiosità, che potremmo definire di tipo materialistico, sovente in contrasto con la Chiesa ufficiale ortodossa, portatrice, in determinati periodi storici e specialmente nella Russia meridionale, di molte profezie sulla fine del mondo e sulla seconda venuta di Cristo, proiettata cioè verso una speranza escatologica, aveva spesso considerato iniquo il cammino della storia russa (specialmente nei momenti di grande svolta, come per esempio all'epoca di Pietro il Grande), ma s'era fatta anche parte attiva e partecipante dei tentativi di "salvezza", ora incitando alla lotta contro il "falso zar" usurpatore, ora invece sol-

rente al popolo, considerandolo reale e veritiero" (cf. Tolstaja-Segal 1981: 321). La presenza reale di tale pensiero è dimostrata per esempio dalle molte spedizioni, documentate ancora nel 1927, intraprese alla ricerca della terra di Belovod'e, luogo utopico di antica tradizione popolare legato specialmente alla cultura delle sette (cf. Čistov 1967: 290).

19 M. Geller mette in relazione il nome Voščev con l'avverbio *votšč'e* (inutilmente, invano) a sottolinearne l'estraneità dal mondo pragmatico del tempo, sordo a ogni ricerca di "verità". La stessa relazione potrebbe però instaurarsi avendo in mente il significato dell'eterno cammino che contraddistingue i "cercatori di verità" della tradizione russa come categoria inesauribile della "vita". Cf. Geller 1982: 257.

levando speranze nell'esistenza in "terre lontane" di un Eden del tutto reale, di un regno di giustizia (valore primario) effettivamente raggiungibile.²⁰ Nello *Sterro* la speranza di trovare una risposta che stia "all'origine" di tutte le cose s'interrompe però già al mattino "del secondo giorno", quando Žačev, invalido privo di gambe, vero *jurodivvyj* cosciente della propria funzione di smascheramento della banalità quotidiana ("per me non c'è codice che tenga"), afferma di non credere "più a niente". La lotta con il Caos non è andata più in là di una divisione manichea tra "luce" (il "radioso mattino") e "oscurità" (l'oscura "ignoranza" dei contadini), tra "terre" (per i "nostri") e "acque" (per gli "altri"), poi, al momento di "organizzare" il mondo per giungere il "sesto giorno" alla creazione dell'uomo ("per arrivare agli uomini ce n'è di strada da fare", dice Žačev), s'è fermata.

E allora tutto il racconto può essere rivisitato attraverso il mito e la cultura popolare, a partire dal titolo: lo "sterro" (*kotlovan*), scavo di sbancamento che si esegue per dar luogo alle fondazioni di un edificio, si presenta come tipica realizzazione di una metafora del mito²¹ che si trova all'origine di ogni civiltà, quando l'eroe culturale, vittorioso sul Caos della Natura, getta "le fondamenta" eterne e immutabili sulle quali vivranno le future generazioni. E poco importa se il prezzo da pagare è la distruzione di ogni "altro" (i *kulak*), di chi cioè è "estraneo" al "nostro" mondo e a esso s'oppone: ci sarà sempre una "zattera" che lungo il fiume o altro spazio acqueo lo traghetterà lontano per relegarlo infine nell'"altro mondo", ostile e buio, ma incapace ormai di nuocere.²² E come fece Mosè nel Sinai su ordine di Dio, perché non rimanga nemmeno memoria di una condizione originaria di non-libertà, va distrutta anche tutta la generazione che ne conserva il ricordo (i borghesi) per fare in modo che nel nuovo mondo arrivino solo "i bambini" e i "puri orfani" (Nastja). Ma,

20 Sulle diverse linee della cultura utopica popolare cf. Čistov 1967, Klivanov 1977, Klivanov 1978.

21 Nel racconto si possono individuare altre due realizzazioni della metafora, procedimento tipico della poetica del mito: il lavorare incessante dell'orso-martellatore realizza la metafora "lavorare come una bestia", mentre il danno che egli provoca, battendo con troppo vigore il ferro sull'incudine, realizza la metafora "fare un cattivo servizio" che in russo suona come *medvež'ja usluga* (lett. "servizio dell'orso"); cf. Šechanova 1990: 11-13.

22 Sullo "spazio acqueo" che divide il mondo dei vivi da quello dei morti cf. Sobolev 1913: 108 ss.

anche aldilà del mito, la terra una volta promessa può essere solamente un "altro regno" (*inoe carstvo*), topos tipico della cultura popolare russa, dove tutto è diverso e le leggi di natura trasformate: e allora l'orso-martellatore, animale tipologicamente "nemico" dell'uomo e abitante il "bosco", ostile "altro mondo" nelle fiabe russe, può non solo "umanizzarsi" e chiedere l'amicizia degli uomini, ma può rivelare il "segreto" che in tutti i viaggi verso la felicità risulta decisivo per vincere l'avversione degli "elementi" magici e naturali.²³ Perché il "cammino" che *Ivan-durak* (Ivan lo Scemo, tipico eroe delle fiabe russe)²⁴ intraprende alla ricerca della "terra felice" non ha come fine solo il benessere materiale (quello è dato per scontato), ma anche la scoperta del magico e del meraviglioso, di quel mondo cioè dove morte e malattie sono state vinte e dov'è stata evidentemente approvata "la risoluzione che interrompeva l'eternità del tempo": per Voščev essa potrebbe arrivare dalle parti della "Via Lattea" che nell'interpretazione popolare è il sentiero dei santi giusti in cammino verso il Paradiso (cf. Sobolev 1913: 107-108), meta conclusiva di ogni ricerca della felicità e della Verità. Il che ci riporta, in una pur libera elaborazione escatologica, alla costruzione della Gerusalemme celeste, di quell'atto finale della cultura del Libro che nello *Sterro* si dimostra fallimentare già ai primi versetti della Genesi. Gli eroi di Platonov però non disperano: fallito l'ennesimo viaggio alle terre di Belovod'e, alla città di Kitež, al fiume Dair e a infiniti altri luoghi verso i quali si proiettavano le speranze di una parte cospicua della cultura popolare russa alla ricerca della terra felice, essi rimangono nuovamente in attesa. L'orso non ha svelato il segreto, ma Voščev è paziente: testimone del fatto che in quel mondo troppo reale e troppo misero "la verità non esiste", egli lo conserva comunque "a perenne memoria" per non spezzare il filo di un cammino che l'uomo ha intrapreso dalla notte dei tempi. Per Nastja, che non arriverà mai alla terra promessa, Čiklin scolpisce "il letto funebre nell'eternità della pietra", coprendolo con "uno speciale lastrone di granito": era

23 Sul "segreto" che l'eroe delle fiabe russe deve conoscere per giungere alla meta cf. Trubeckoj 1922: 32 ss. Anche Voščev è alla ricerca del "segreto" e crede che l'attivista se lo sia tenuto per sé, contravvenendo così alla norma non scritta della tradizione che prevedeva la rivelazione del segreto da parte del suo custode in cambio della totale sottomissione dell'eroe.

24 Fin dalla primissima recensione fu intuita nell'opera di Platonov la presenza del personaggio di "Ivan della fiaba" (Keller 1922).

così, in forma di "grande casa", che nella cultura popolare veniva scavata la tomba dei cari, quando si pensava che l'anima continuasse a vivere nella tomba e la morte fosse solo il passaggio da una forma di vita a un'altra (cf. Sobolev 1913: 135-136); la morte non è stata vinta, ma la speranza che essa non sia la fine di ogni cosa rimane intatta. Infine, per ciò che riguarda la "casa proletaria comune", forse è un bene che essa non abbia mai termine. Secondo la tradizione popolare il trasferimento nella "nuova casa" poteva infatti avere due significati, contrastanti, ma tra loro strettamente collegati: da un lato esso poteva provocare la morte del "vecchio" padrone e capofamiglia, dall'altro invece il trasferimento veniva rimandato finché nella nuova casa non si fosse sistemato lo spirito custode (*domovoj*) che poteva però essere solo lo spirito del fondatore della famiglia; ogni spirito "estraneo" che avrebbe preso possesso della nuova casa sarebbe stato infatti ostile ai suoi abitanti (ed era per questo motivo che per trasferirsi si aspettava sempre la morte del capofamiglia; cf. *idem*, 81-84). Se in queste credenze popolari vediamo il valore primario della continuità dei rapporti tra le generazioni, allora l'eterna inconcludenza dello "sterro" è quasi garanzia di un "vecchio" e radicato mondo di valori che continua a vivere e non rischia l'ostile presenza nella "casa nuova" di uno "spirito" totalmente estraneo a ogni legame con il passato. La memoria dunque è viva ed essa rimarrà tale, almeno fino al momento in cui la nuova casa non sarà abitata. E forse l'arrivo in massa dei contadini allo sterro "per iscriversi al proletariato" e continuare a scavare è garanzia che ciò non succederà mai.²⁵ I molteplici livelli di lettura e la sovrapposizione di codici diversificati (cronaca, filosofia, tradizione e vita letteraria contemporanea, mito e cultura popolare) rendono difficile la definizione di genere di questo racconto. Non è per-

25 K.M. Kantor (cf. *Andrej Platonov – pisatel' i filosof* 1989: 18) suggerisce l'idea che il titolo *Kotlovan* derivi direttamente da *kotlovina* (depressione geografica, avvallamento, conca), termine usato da Fedorov per definire lo spazio geografico d'insediamento del popolo russo che grazie a esso sarebbe rimasto "estraneo" a tutte le influenze nocive provenienti dall'esterno (cf. Fedorov 1982: 306-307). Il valore positivo della "depressione" è ovviamente negato da Kantor, ma la sua osservazione può essere accettata, se il termine proposto da Fedorov va inteso nel senso della conservazione delle caratteristiche tradizionali del popolo russo. Anche Pavlovskij (1991: 35) individua nella continuazione dello "sterro" il significato di "continuazione della vita", ma lo interpreta solo come immagine grottesca, considerando definitivamente distrutta la memoria.

ciò un caso che nella critica si passi da una definizione di "opera surrealista" a quella di "grottesco filosofico" e "requiem del sogno socialista", da "modello di racconto nuovo" a "romanzo" e ai "dialoghi di Platone", da genere "comico e tragico" a "mitopoietico" per arrivare infine alla definizione più ovvia di "anti-utopia" e, paradossalmente, a unico modello effettivo di "realismo socialista" come poetica potenzialmente ancorata alla vita (realismo) e proiettata nel futuro (socialista), ma libera dal letto di Procuste dell'ideologia. Sostanzialmente però il tentativo di collocare *Lo sterro* in un genere prestabilito dipende dalle finalità di lettura: chi privilegia la lettura storica, troverà più opportuno sottolineare il crollo del grande Progetto e orientarsi perciò verso il genere antiutopico, chi crede che la ricerca della Verità sia oggetto di indagine filosofica, insisterà sui modelli platonici e socratici e chi invece considera l'opera letteraria come prodotto finale di un processo sostanzialmente formale, avrà modo d'individuare nel racconto le componenti essenziali del comico, della satira, dell'ironia, della parodia (del "romanzo produttivo") e del grottesco. Proporre a questo punto un'ennesima etichetta di genere sarebbe inutile, al massimo si può fare obiezione a qualche definizione che, perlomeno dal punto di vista della teoria dei generi, difficilmente sembra adattarsi allo Sterro. Il racconto non può essere collegato con il genere utopico (o anti-utopico) per il semplice motivo che esso si svolge tutto nel presente, anzi nel contemporaneo: l'utopia tradizionale infatti non torna mai nel passato per spiegare "come" la società perfetta (o imperfetta) si sia costituita e la descrizione è condotta sempre dal punto di vista di un risultato ormai realizzato (Zamjatin, Orwell), positivo o negativo che sia. In *Platonov* è tutto diverso: la società del futuro si sta appena costruendo e il disastro di quel futuro "luminoso" è presente fin dalle origini (Pavlovskij 1991: 22). L'altro problema riguarda il genere grottesco: sua caratteristica fondamentale è la mancanza di punti di riferimento nel momento in cui crolla il "nostro" mondo di valori e l'uscita dalla catastrofe esistenziale, individuale e collettiva si risolve in "relitti d'utopia", in un affannoso aggrapparsi ai miseri resti di un sistema di valori (sistema di cultura) ormai definitivamente spazzato via (cf. Skaza 1982). Anche in questo caso *Platonov* è diverso: il "suo" mondo, infatti, pur crollato per ciò che riguarda la fede nel socialismo come progetto di vita, è un mondo che nella contemporaneità del presente cercava una continuità con il grande sogno dell'uomo di trovare la Verità. Il presente, quel "suo" presente storicamente determinato, è fallito e la continuità con il sogno è svanita. Ma il sogno rimane e la vo-

lontà di speranza è qualcosa di più di un semplice "relitto d'utopia": tutto può essere tolto agli uomini, libertà e benessere, ma non la concretezza della memoria che anche dopo infiniti tentativi di distruzione violenta ritorna immancabilmente in superficie.

Il cerchio, a questo punto, s'è chiuso. Partito da una ricerca della Verità che per sua natura dev'essere "totale", sostenuto da una filosofia progettuale, Platonov è andato alla verifica di un progetto per l'umanità che si presentava come realizzabile addirittura in tempi brevi. Da artista ha condotto la verifica con i mezzi dell'arte e della cultura, il progetto s'è dimostrato nullo e Platonov, onesto uomo di scienza, ne ha ricavato una sola, semplice conclusione: la "non-Verità" di quel progetto. Non ne ha proposta un'altra, perché convinto che essa da qualche parte e in qualche tempo si è già rivelata: e allora bisogna ripartire da capo, dall'origine di tutte le cose, dalla cultura che ci ha formato, dalla "totalità" dei rapporti che questo "nostro" mondo ha instaurato in un percorso millenario con la speranza di individuare in questo "cammino" il bivio giusto che non è stato imboccato.

È il sonno della memoria che crea mostri: questo, forse, il testamento che Platonov ci ha lasciato.

ROMAN MIT IN ROMAN O MITU*

Vsi ljudje iščejo srečo; v tem ni izjeme;
najsí pri tem uporabljajo še tako različna
sredstva, vsi težijo k temu cilju [...]
To je nagib vseh dejanj vseh ljudi,
do tistih, ki se gredo obesit.
B. Pascal, Misli [425].

Platonov je roman *Čevengur* pisal v letih 1927/28 in ga zaman poskušal objaviti. Gorkega je v pismu prosil za posredovanje pri založništvu, ki mu je delo zavrnilo z utemeljitvijo, da je "revolucija ubesedena nepravilno" in da je celotno besedilo mogoče razumeti kot "kontrarevolucionarno". V odgovoru mu je Gorki očital, da so njegovi junaki prej "čudaki" kot revolucionarji in da je zato delo za cenzuro "nesprejemljivo". Roman je bil prvič objavljen v Parizu (YmcaPress, 1972), kasneje še v Združenih državah (Ardis, Ann Arbor 1978). Tako kot druge pisatelje prvega obdobja po oktobrski revoluciji je ruski bralec ponovno odkril Platonova v šestdesetih letih ob prvi politični "odjugi", čeprav v zelo okrnjeni obliki: šele ob koncu osemdesetih let so bila namreč objavljena, poleg *Čevengura*, prepovedana dela *Kotlovan* (Gradbena jama, 1930), *Juvenil'noe more* (Morje mladosti, 1934) in druga izdaja "revne kronike" *Vprok* (V prid, 1931), ki ob povestih *Epifanske šljuzy* (Epifanske zapornice, 1927) in *Džan* (1936) predstavljajo vrh pisateljeve ustvarjalnosti.

Andrej Platonov se je rodil leta 1899 v Jamski Slobodi, okoliški četrti mesta Voronež (v južno vzhodni Rusiji), na meji "med periferijo in deželo", kot je sam zapisal v avtobiografiji. V dvojnosti takih predelov, ki jih po eni strani zaznamuje človekova ustvarjalnost in volja do premagovanja narave, po drugi pa "nedo-

* "Roman mit in roman o mitu." Platonov, A. *Čevengur*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994. 425-437.

taknjenost" narave same, je mogoče odkrivati osnovno temo celotnega pisateljevega opusa:

... poleg polja, vasi, matere in zvona v zvoniku sem imel rad (in čim dlje živim, tem bolj imam rad) še lokomotive, stroje, topi zvok parne piščali in delo v potu. Že takrat mi je bilo jasno, da se nič ne ustvarja samo od sebe, ampak je vse izdelano... Med lapuhom, beračem, pesmijo na polju in elektriko, med lokomotivo in piščaljo, od katere zemlja drhti, je povezava, sorodnost in na obeh je vrojeno znamenje... Rast trave in vihar pare potrebuteta enakovrednih mehanikov.

Kot dvanajstletni otrok pomaga očetu Platonu Firsoviču Klimentovu (iz njegovega imena izvede kasneje psevdonim Platonov) ob delu na železnici, obiskuje župnijsko šolo, ob izbruhu oktobrske revolucije pa se vpiše na politehnično šolo, ki jo kot elektrotehnik zaključi leta 1922. Vse do konca dvajsetih let dela na terenu, s svojim tehničnim znanjem skuša izboljšati delovne razmere na deželi, aktivno sodeluje pri načrtu "elektrifikacije" in "meliorizacije", znajde pa se tudi v stiku z zakotno kmečko družbo, ki ni sposobna sprejemati ne političnih ne tehničnih sprememb in se raje drži svojih tradicij, kot bi se udinjala vsiljenemu napredku. Objavljati začne dovolj zgodaj, najprej verze, kasneje povesti. Leta 1927 izide njegova prva zbirka povesti (*Epifanskie šljuzy*, Epifanske zapornice), leto kasneje pa še druga (*Sokrovennyj čelovek*, Skriti človek); uveljavi se v moskovskih literarnih krogih, zapusti državno službo in živi kot svobodni umetnik. Resnejše težave se za Platonova začnejo leta 1929, ko objavi povest *Usomnivšijsja Makar* (O Makaru, ki je podvomil) in doživi prvi močan ideološki napad. Po objavi povesti *Vprok* (V prid) leta 1931, v kateri prikazuje stvarno sprejemanje kolektivizacije med ruskimi kmeti (podobno temo je že leto prej obravnaval v neobjavljeni povesti *Kotlovan* [Gradbena jama]), njegovo ime skoraj dokončno izgine iz literarnih krogov. Odtlej se Platonov preživlja z manjšimi anonimnimi sodelovanji v revijah in časopisih, prijatelji mu preskrbijo službo hišnika pri moskovskem Združenju pisateljev, čudežno preživi stalinske represije, v vojnem času je korespondent s fronte, leta 1946 objavi

nekaj kratkih vojnih povesti ter doživi ponoven napad; sin se vrne iz lagerja smrtno bolan, Platonov pa umre osamljen in v popolni revščini leta 1951.

Kljub življenjskim neprijaznostim se avtorjev odnos do sveta ni spreminjal. Neokrnjeni sta vseskozi ostali vera v človekovo sposobnost, da si s pomočjo znanja ustvari dostojnejše življenje in prepričanje, da mora vsak to pot izpeljati v lastnem pojmovanju sreče. Toda znanje, napredek, upanje in srečo je treba predvsem "čutiti", če si želimo te kategorije tudi "razumeti".

Platonov je prepričan, da mora med naravo in človekom obstajati harmonično ravnotežje, ki ga je mogoče doseči le v trenutku, ko človek odkrije vse skrivnosti narave in si jih podredi. Kaotično stanje sveta, v katerem narava še vedno in brezobzirno igra vodilno vlogo, je rezultat človekove nesposobnosti, da bi znanje uporabil za razumevanje in spreminjanje stvarnosti. Glavna naloga človeštva naj bi bila zato "organizacija znanosti", edino tej naj bi bila odprta pot do objektivne resnice. Na celotno zgodovino naj bi bilo torej mogoče gledati kot na pot od "kaosa" k urejenosti organizacije. Čeprav je bil Platonov prepričan, da si človeštvo želi "rezultat" napredka, ne pa njegove brezciljne "neskončnosti", je vendar usmeril svoja razmišljanja predvsem v pot, ki jo mora človeštvo prehoditi, zato da se prebije do rezultata. Bistvo te poti je zakon empiričnega spoznanja in odklon vseh teoretičnih konstrukcij, ki jih ni mogoče tu in zdaj preverjati. V tem razmišljanju izstopata spoznanje, da je narava "bogatejša od naše misli o njej" in zavest, da se v vsakem predmetu, pojavu in dejanju skriva objektivna resnica. Naloga človeka je, da se tej resnici podreja v aktu spoznanja in samospoznanja ter da se iz te stalno spreminjajoče se zavesti loteva spreminjanja sveta. Osnovna kategorija je zato "gibanje", medtem ko je "mirovanje" predaja človeka kaosu in pomeni dejansko nazadovanje.

Na osnovi takega gledanja je Platonov sprejemal tudi oktobrsko revolucijo, predvsem pa tisti njen del, ki je prisegal na "znanost" družbenega razvoja. Družbene in politične spremembe v Rusiji so Platonovu pomenile priložnost, da se človek z vsem "srcem" preda "prirojenemu čustvu resnice", ki naj bi ga revolucija

spodbujala, saj je revolucijo "rodila znanost", v organizaciji znanosti pa je ključ za gradnjo bodoče in srečne družbe. Ti miselni parametri so bili dokaj običajni v prvih desetletjih našega stoletja in nobenega dvoma ni, da je na Platonova vplivalo tisto splošno evropsko pozitivistično vzdušje, ki je doseglo svoj vrh ob koncu prejšnjega stoletja in zakoreninilo v evropski kulturi prepričanje, da je z znanostjo mogoče rešiti prav vsa vprašanja (tudi prva svetovna vojna je bila v marsičem sad zaupanja v "tehnološke" sposobnosti.) V Rusiji je pozitivistični kredo naletel na hud odpor nekaterih intelektualnih in umetniških krogov, ki so se zbirali predvsem okoli simbolistov in so v bok "zdravi pameti" in empiričnemu spoznanju postavljali človekovo mnogopomensko in zato neopredeljivo zavest kot edini kriterij spoznavanja sveta in samega sebe. Po drugi strani pa so futuristi prav zavest o "znanstveni" bodočnosti človeštva povzdignili v izhodišče družbenega, kulturnega in umetniškega razmišljanja. Platonov se je znašel nekje na sredi, ni zanikal ne znanosti ne človekove zavesti, ki mora znanost spreminjati v etično načelo spoznavnega procesa, osnovo za svoja izhodišča pa je dobil v razmišljanjih tedaj skoraj neznanega ruskega religioznega misleca Nikolaja Fjodorova (1828-1903) in v teorijah Aleksandra Bogdanova (1873-1928). Za Fjodorova je temeljna naloga "bratskega" človeštva borba s smrtjo, ki si je ne razlaga kot kazen za izvirni greh, temveč kot osnovni greh človeštva samega: zaradi lastnega rojstva vsako pokolenje zapiše smrti tiste, ki so ga rodili. Človeštvo se lahko odveže greha tako, da vse svoje sile usmeri v realizacijo skupnega kozmičnega projekta za "vstajenje očetov od mrtvih". Fjodorov si je projekt predstavljal konkretno, kot aktivno izkoriščanje celotnega miselnega in ročnega znanja: premagati smrt je etični imperativ in potencialno so človeku dane vse možnosti, da načrt izpelje s pomočjo neomejenih možnosti, ki jih nudi znanost. Premagati smrt pomeni premagati naravo in šele tedaj se bo človek lahko enakovredno boril z njo, kot subjekt s subjektom, za doseg popolne harmonije. Platonov je iz Fjodorova črpal za rusko kulturo tipična izhodišča, ki misli ne oddeljujejo od dejanja vse do tedaj, ko niso izčrpane poslednje možnosti preverjanja, zato teorično mišljenje priznava le kot neodtujljivo stran prak-

se. Iz podobnih postavk izhaja tudi Bogdanov, Leninov sodelavec do prve svetovne vojne, nato pa njegov nasprotnik: revolucijo je namreč imel za nepotrebno in celo škodljivo, ker jo na osnovi ne-preverjenih postulatov izvaja ozek krog inteligence, ne da bi abstraktno teoriziranje o potrebi zgodovinskega "pospeška" povezoval s prakso vsakdanjega življenja. Prav v vsakdanjosti Bogdanov opazuje "naravni" proces vzpostavljanja odnosov med delom in družbo, ki so se skozi stoletja neprenehoma izpopolnjevali in ne potrebujejo nikakršnega nasilnega pospeška: človeštvo bo samo prišlo do spoznanja o prednosti kolektivizma, ko bo organizirana znanost napredovala do take mere, da bo razlikovanje med umskim in fizičnim delom odpadlo. Od Bogdanova je Platonov sprejel misel, da je napredek naravna človekova konstanta, njegovo zlorabljanje pa je nemogoče, ker je pred empiričnim spoznanjem laž nemogoča.

Platonov razbira in doživlja dogodke, ki jih je povzročila oktobrska revolucija, skozi prizmo miselnih parametrov, ki so sicer tuji političnemu pragmatizmu, so pa zato osnova, na kateri je mogoče graditi zaupanje v bodočnost, saj so trdno zakoreninjeni v človekovi naravni in še prav posebno v ruski tradicionalni viziji upanja. Platonov ni v tem pogledu prav nobena izjema in je sin svojega časa: simbolisti so revolucijo povezovali z mističnim preporodom Rusije in vsega človeštva, z "viharjem", ki bo rodil novo "zarjo", futuristi so v njej videli bodočega človeka tehnike in znanosti. Splošno razširjen je bil občutek, da je nekega obdobja konec in da se rojeva novo, svetu še nepoznano.

Platonov sam nekje pravi, da je hotel v romanu Čevengur ubesediti "začetek komunistične družbe". Podobno kot Piljnjak, ki je "življenje meril z umetnostjo", je Platonov svoje gledanje na pronicanje komunistične vizije med revnejše, neizobražene in kmečke sloje, ki jih je zaradi službe na deželi dobro poznal, umetniško organiziral v strukturi teksta, kjer se osebni ubesedeni odnos do stvarnosti (jezik opisa) sklada s samo stvarnostjo, ki jo opisuje (predmet opisa). Na revolucijo je gledal kot na ponovno stvaritev, po kateri bodo vprašanja in dvomi človeštva dokončno odpravljeni. Zato si je za model ubeseditve izbral strukturo mita in roman

umetniško organiziral kot mit. Tu mislimo predvsem na tisto besedno nadgrajevanje stvarnosti, ki ga mitološka miselnost dobesedno zahteva, ko si za cilj zastavi presežanje "banalne" povezave med vsakdanostjo in ubeseditvijo in teži k izoblikovanju takega modela sveta, kjer se meje med vsakdanom, njegovim zgodovinskim in "večnim" pomenom zabrisujejo. Branje fakta postane sam Fakt, branje zgodovine sama Zgodovina, branje resnice sama Resnica. Iz aksiomatičnega obroča je izhod nemogoč, saj je mitološki model sprejemljiv in sploh razumljiv le znotraj modela oz. znotraj samega mita. Med stvarnostjo, ki jo mit ubeseduje in samo ubeseditvijo ni razlike, ostaja le realnost Ubeseditve, vse ostalo potone v pozabo. Ker se ne zadovoljuje s takim ali drugačnim "poimenovanjem" realnega sveta, temveč ga dobesedno osnuje, se nam mit ponuja kot naravna umetniška zvrst. Odnos do ubesedene in dokončno "opomenjene" realnosti je sicer lahko različen, bistveno pa je, da model mita, če ga seveda želimo razumeti, sprejemamo kot dejanski in edino možni odnos med človekom in svetom, ki ga obdaja.

Fabulativna raven romana je izredno preprosta: junakovo otroštvo, odhod in pot ter prihod v obljubljeni deželo. Pripovedna shema je v motivu "poti" najustreznejša za mitično ubeseditve sveta in ponuja avtorju podlago za izpostavljanje osnovne ideje: prehoda od "kaosa" k "organizaciji" oz. h "kozmosu" ali, v tipično mitični luči, od "teme" k "svetlobi". Od klasične epske pripovedne sheme se roman *Čevengur* razlikuje predvsem po tem, da so enakovredni pojmi (organizacija – kozmos – svetloba) zamišljeni kot končna postaja Stvaritve sveta, pred katero ni bilo "nič" (tema, kaos) in po kateri bo "vse" (svetloba, red), kot trenutek torej, ki določa usodo vsega človeštva in ne le začetek narodove zgodovine. Opis "začetka komunistične družbe" se pri Platonovu lahko udejanja le kot opis "začetka sveta" in vse poetične elemente romana je mogoče sprejemati skozi prizmo te osnovne pripovedne in mišljenjske logike.

Po ustaljeni shemi srednjeveškega, pa tudi antičnega romana, je siže zgrajen kot nizanje dogodkov in srečanj z drugimi junaki (Kopjonkinom, Čepurnom), ki glavnega junaka Aleksandra Dva-

nova spremljajo do zastavljenega cilja. Iz tega zornega kota je zgradbo romana časovno in prostorsko mogoče deliti v dva dela: "gibanje" in "mirovanje", v skladu s "kaotičnim" svetom pred Stvaritvijo in harmonijo večnih odnosov in oblik po njej. Junaki *Čevengura* so "kulturni junaki" mita, ki se borijo z neurejeno Naravo, da bi si jo podredili in jo darovali Človeku ter premagali celo Smrt; ti junaki si lastijo pravico, da določajo norme prvih medsebojnih odnosov oz. "osnujejo kulturo" za vse človeštvo. Na osnovi tega pripovedovalec pozna seveda cilj in smisel junakovega početja, njegovih dejanj in misli, ki so opomenjene kot potrjevanje končnega rezultata. Osnovna retorična figura, ki jo Platonov uporablja, je zato *zevga*, zgolj navidezna slogovna slabost, ki v mitični ubeseditveni projekciji ustrezno deluje kot prehod in povezava med konkretnim opisom predmeta ali dejanja in njegovim abstraktnim pomenom. Prav na začetku romana je opisan "mojster Zahar Pavlovič", ki je sicer "vse... znal popraviti, vse narediti in urediti, le svoje življenje je živel neurejeno", sebi pa ni nikoli "naredil nobene stvari, ne družine, ne doma". V prvem primeru je mogoče opaziti "nepravilno" povezavo med besedama "urediti" in "neurejeno", kjer se prva nanaša na mojstrovo rokodelsko sposobnost, druga pa na smisel njegovega življenja; podobno je v drugem primeru, kjer sta semantično "neustrezno" povezana med seboj pojma "narediti" (konkretni predmet) in "družina" ali pa tam, kjer Platonov pravi, da "Zahar Pavlovič ni toliko opazoval jutra, kolikor zamenjavo delavcev." Avtorju je ta stilni obrat potreben, da briše razliko med "vsakodnevnim" dejanjem in njegovim okrnjenim "banalnim" pomenom in izpostavlja pomen, ki je sprejemljiv le v luči "večnega" mitičnega pomena. Če namreč "jutro", element mita, ki je ločil "dan" in "noč", obstaja brez "vpletanja človeških rok" (= "zamenjave delavcev"), potem človek "ni poškodoval narave" in je osnovna, tipično mitična borba še pred njim. V tej "čudni" logiki se gibljejo vsi kulturni junaki Platonova, tu pa smo že na ravni mitoloških motivov, ki jih avtor črpa iz antične in predvsem iz krščanske kulturne dediščine ter jih svobodno uporablja v svoji težnji po ubeseditvi sintetičnega modela sveta, kjer bi bilo mogoče določati s pomočjo večnih tradicij človeštva tudi "večno" vrednotenje

na videz banalne vsakdanjosti (iz česar izhaja sinkretičnost modernega mitološkega mišljenja). *Čevengur* je zato roman-mit, na prvi pogled podoben drugim romanom 20. stoletja, ki so prav tako brali "neznosno" vsakdanjost skozi prizmo večnosti (na primer *Mojster in Margareta* Mihaila Bulgakova) in seveda odkrivali ničevost Zgodovine.

Tako kot v svetem pismu tudi v romanu *Stvaritev* poteka natančno šest dni: prvi dan je Bog ločil svetlobo od teme, čevengurski junak Čepurni pa pričakuje, da "bo zjutraj vzšlo sonce", ki "doslej še nikoli ni tako vzhajalo" kot ta "prvi dan komunizma"; drugi dan je Bog ločil nebo in zemljo, tretji kopno in morje, četrti je ustvaril sonce, luno in zvezde, v Čevenguru pa so se "oblaki... počasi preselili na obzorje, sredina neba se je zjasnila in Kirej je gledal zvezdo", peti dan je Bog ustvaril živali, "peti dan komunizma" pa v Čevenguru ni ne petelinov ne kokoši, ampak le "prve živali", "dve neznan ptici", "štirje vrabci" in "cvrček". Naslednji, "šesti" dan, ko je Bog ustvaril človeka, bodo v Čevengur "prihrumele množice" in tedaj bo "zašumel komunizem". Šele po tem prvem osnovnem obračunu s "kaosom" preteklosti se v Čevengur pritepejo neznano od kod tudi "ženske" in "bodoče soproge".

V svobodnih mitoloških asociacijah Platonov ubeseduje mesto Čevengur kot topos, ki je lahko Eden ("raj na zemlji") ali Novi Jeruzalem ("sodni dan") in tako povezuje začetek in konec sveta. Kot v svetem pismu, kjer je reka "tekla iz Edena močit... vrt", teče v obljubljeni deželi "reka Čevengurka", iz katere se vije potok (v svetem pismu "štiri glavne reke"), "ki se je napajal z živim izvirov v gornjem delu" in "je imel vodo, celo v najbolj sušnih letih, ob njegovem koritu pa je vedno rasla zelena trava". Podobno kot vrt v Edenu je tudi Čevengur vrt, ki "stoji v... siromašni stepi", obenem pa je to tudi mesto, ki bo nastalo "po drugem Kristusovem prihodu". Z *Novo zavezo* je povezano število čevengurskih junakov (dvanajst apostolov), ki sledijo Kristusu učitelju (Aleksandru Dvanovu), med njimi pa se skriva izdajalec Judež (Simon Serbinov). Iz antičnih mitov črpa Platonov poteze za glavnega junaka Dvanova, ki kot sirota živi v tuji hiši s pobratimom (Prokofijem), nato pa se kot junak iz klasičnih epskih pesnitev odpravi na pot do končne

postaje: obisk v kraljestvo smrti, na dnu jezera Mutevo, kjer je njegov oče "ribič" utonil, da bi odkril novo in zanimivejšo deželo. Prav motiv smrti določa neuresničljivost čevengurskega mita: Eden smrti ne pozna, Novi Jeruzalem smrt premaga, v novem Čevenguru, nastalem po Stvaritvi in po "poslednji sodbi", ki je dokončno razdelila človeštvo med izbrance in zavržence (poboj "buržujskih ostankov"), umre otrok in s tem zapečati usodo mesta z eshatološko pretenzijo.

Ob vsem tem ostaja odprto vprašanje, do katere mere je Platonov v samem materialu, ki ga je ubesedoval, odkrival mitične elemente in kako je svojo sintetično vizijo stvarnosti združeval z dejanskim stanjem bednega in v marsikaterem pogledu obupanega ruskega podeželja, ki si je vprašanja o eksistenci postavljalo z izhodiščem v drugačnem modelu sveta in je skušalo ustrezne odgovore črpati iz drugačne tradicije. Roman Platonova namreč ni le roman mit, temveč tudi roman o mitu. To pa pomeni, da se ni mogoče zadovoljiti z razlago umetniške ubeseditve stvarnosti, temveč je nujno potrebno poseči tudi v mitičnost predmeta ubeseditve oz. v posebno "strukturo zavesti", ki naravno določa odnos do sveta v času in prostoru in jo Platonov odkriva v zgodovinski danosti ruske kulture.

V romanu *Čevengur* ni namreč predmet opisa zgolj oktobrska revolucija in njene posledice, temveč tudi kulturna tradicija trpljenja in upanja, ki si jo je skozi stoletja človek izoblikoval vsakič, ko si je tako ali drugače omislil srečnejšo in pravičnejšo bodočnost. Bratstvo in vzajemnost, ki ju je odkrival v "novi besedi" komunizma, je ruski kmet poznal že od takrat, ko mu je skupna nevarnost narekovala družbene oblike zadruga in kmečke občine (*mir*), posebno pa takrat, ko mu je uspelo spojiti versko in posvetno obliko vsakdanjega življenja. V ruski kulturi je podobne oblike mogoče zaslediti predvsem kot posledico verskega razkola v 17. stoletju, ki je porodil vrsto organiziranih ljudskih in kmečkih gibanj na religiozni in ekonomski osnovi. Sledove te globoko zakoreninjene kulture je v romanu *Čevengur* mogoče odkrivati v splošni ideji o družbi, kjer naj vlada čim manj državnosti in čim več bratstva, v motivu bega v neobljudene dežele (motiv "poti"), ki

je kot življenjska konstanta zaznamoval eno od najštevilnejših in najpomembnejših sekt v ruski zgodovini (*beguny*) ter v doktrini ruskih in evropskih srednjeveških heretikov o "pregrešnosti" osebne imovine in trgovanja. Skoraj dobesedno iz ljudske neuradne religiozne kulture je Platonov prevzel tudi obliko vladanja v mestu Čevengur: svet dvanajstih apostolov s Kristusom (Aleksandrom Dvanovom) na čelu je bil namreč znan med pripadniki sekte *molo-kanov*, ki so verjeli v obnavljajoče se učlovečevanje sina božjega. Tudi ko čevengurski junaki pričakujejo "drugi Kristusov prihod" (apokalipso), se tesno vežejo na tradicijo sekte *duhoborcev*, ki so si konec starega in začetek novega sveta sicer zamislili kot ponovno Kristusovo vstajenje, ob tem pa so učili, da bo takrat konec prekupčevanja z naravnim bogastvom (zemljo, vodo, rudnino, živalmi) in bo zavladal splošni "primitivni" komunizem. Zahteva po družbi, ki ne bo v nasprotju z razodeto Resnico, je stalnica ruske ljudske miselnosti in se je tudi mimo odklona od uradnega pravoslavlja širila z delovanjem narodnih "modrijanov", iskalcev resnice (*pravdoiskатели*) in beračev-prerokov (*jurodivye*), ki so potovali po ruski zemlji, zato da bi opozarjali na družbene napake in kazali pot k odrešitvi: smrt Aleksandra Dvanova je smrt človeka, ki išče Resnico tudi v skrivnostnem svetu smrti, ne pa samomor razočaranega komuniste.

Tesno povezana z neuradno religiozno kulturo je ruska tradicija ljudske utopije, ki se v marsičem razlikuje od zahodne utopične literature (znane tudi v Rusiji, na primer v delih Černiševskega, Bogdanova, Brjusova, Zamjatina, Kuprina.) Res je sicer, da je tako kot v zahodni kulturi tudi za Rusa obljubljen dežela nekje daleč, najčešče na Vzhodu in da je na ta motiv vezana tipologija ljudskih utopij o daljnih deželah, kar nas že spet vrača k "potovanju" čevengurskih junakov, res pa je tudi, da je cilj tovrstnih potovanj predvsem "srečna in pravična" dežela, ne pa tudi "bogata" (daleč torej od mitičnega Eldorada) in urejena do poslednje podrobnosti, kot večina družbeno-političnih popolnih Mest v zahodni utopični tradiciji. Kategorija "dela" je tisti element ljudskega utopičnega mišljenja, ki se nikakor ne sklada z zahodnimi parametri: junaki Čevengura iščejo namreč "zemeljsko blaženost" in "srečno

življenje", kraj, kjer se prebivalci "z ničimer ne ukvarjajo, ampak ležijo in spijo"; njihov zaveznik je "narava", tam je tudi žival "človek", zato "mobilizirajo" sonce za delo, družbo kot organizirano načelo pa razpustijo. Ob tem je potrebno dodati, da rusko utopijo močno zaznamuje verski element, ki za osnovno življenjsko vrednoto postavlja "svetost", ne pa "sitost": ni torej naključje, da se iskanje Dvanova zaključi "v jezeru", razpoznavnem toposu ljudske utopične *Kiteške legende* o nevidnem mestu "na dnu jezera", kjer kraljujeta "tišina in mir, veselje in radost."

Neodtujljivi element, ki določa "strukturo zavesti" ljudskega pojmovanja sveta je seveda folklor. Aleksander Dvanov je sirota, mlajši (tretji) brat iz ruske pravljice, ki se kot *Ivan-durak* (Vanček bedak) poda v svet, da bi našel srečo. Kopjonkin, ki jaše pravljirnega konja *Sivko-burko* (Proletarsko silo), se mu pridruži kot pomočnik in ga ščiti pred sovražniki. V tej tipologiji je posebno značilna vloga "pobratima" Prokofijeva: njegovo zmagoslavje ob uničenju mesta Čevengur, zasedba "hiše iz opek" kot simbola organizirane oblasti v nasprotju z "bratskimi" težnjami Čevengurcev se kaže kot udejanjanje ene od različic folklornega junaka, ki se ne sprašuje po sredstvih, potrebnih za doseg želenega cilja. Tudi "hiša iz opek" je namreč pravljirnca "trinadstropna kamnita hiša", ki pooseblja ideal "sitega zadovoljstva", kjer se cedita "med in mleko", v ruski narodni pripovedki pa se do nje dokoplje "lenuh", ki nič ne dela, je pa zato "zviti tat", kar Prokofij dejansko tudi je. V odnosu do ideala blaženosti pa se kaže bistvena razlika med pobratimoma: za Prokofija je to dežela blagostanja, za Aleksandra pa "čudežna" dežela, kjer sta bolezen in smrt premagani in kjer je človek zavladal nad sovražnimi "temnimi" silami narave. Tudi s folklornega zornega kota se torej projekt srečnega življenja v "drugem kraljestvu" (*inoe carstvo*) izjalovi v trenutku, ko v mestu Čevengur umre otrok.

Branje "zgodovinske vsakdanjosti" skozi prizmo večnih parametrov se kaže kot tipološka konstanta ruske kulture nasploh. Tudi "večni" parametri so časovno in prostorsko določljivi in so v romanu *Čevengur* prisotni kot elementi tradicionalnih kulturnih modelov verskega, utopičnega in folklornega doživljanja sveta. To

je dejanski "predmet opisa" v romanu Platonova, ki se nam razkriva kot ubeseditev sprejemanja oktobrske revolucije skozi prizmo mita o sreči, trdno zakoreninjenega v ruski ljudski kulturi. Ko "stara" kultura stopi v kontakt z "novo", vsrka vase le to, kar je zanj nujno, kar se sklada z njenim duhom, kar lahko le dopolnjuje to, kar je že pridobljeno in kar je mogoče brez napore osvojiti. Vsaka novost je v bistvu sprejemljiva, le da ni v popolnem nasprotju z resnico preteklosti in z oblikami njenega doživljanja. Konflikt nastane v trenutku, ko se nova kultura predstavi kot radikalna negacija stare in nasilno zahteva spremembo vseh prejšnjih vrednostnih predznakov: "borba za spomin" postane tedaj načelo samoohranitve izobčene stare kulture, ki bo z vso silo bruhnila na površje, čim bo "nova" kultura zašla v krizo. Na to enostavno načelo normalnega in umirjenega kulturnega razvoja je človeštvo večkrat pozabilo, še posebno takrat, ko je postopnost prehoda zamenjalo z mitično pretenzijo brisanja preteklosti. V literaturi je to vprašanje z izjemno umetniško močjo ubesedil Andrej Platonov, najbolj ruski med ruskimi pisatelji 20. stoletja, ki je tragedijo svojega naroda postavil v razpoznavne okvire kulturnega spopada.

"NOVI VAL" IN TRADICIJA RUSKE LITERATURE*

Josif Brodski pravi, da je tragedijo ruskega naroda mogoče odkrivati tudi v "slovnični odvisnosti" od jezika, ki je udejanjil "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" oz. 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 19. 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 dobessedno ponavlja Brodskega in trdi, da je "ruska osebnost... pod jarmom lastne besede", ko opozarja na rusko črto "poslušnosti umetniški besedi", ki "veruje v literaturo, kot so naši pradedje v

* "Novi val in tradicija ruske literature." *Literatura* 9 (1990): 111-116.

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 oz. 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 specifike, prekrute 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." (*Billi Bons* 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" (Petruševskaja). 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 (*Zdravo, Tonja!*), Jevgenij Haritonov pa dokončno zrelativizira literaturo kot kažipot v življenje: "Vse kar napišete, bo čudovito (in vse, kar 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 klasičnimi avtorji, 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" (to besedo je, med drugim, Puškin uporabljal za določanje angleške romantike) ruskih literarnih "svetnikov" (poleg Dostojevskega, še Tolstoja in Čehova), 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 *Billi Bons*, 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 podvoji v večnost in absolutnost Zosimove svetosti prav ob razpadajočem truplu, ki "smrdi". Fiksna ideja junakov Dostojevskega, kot na primer Dmitrija Karamazova ("Glavno, poravnati dolg!"), postane predmet parodije v povesti V. Murzakova *Zdravo, Tonja!*, v kateri se junak prepričuje, da bi lahko zbežal iz norišnice, le ko bi imel pri sebi zemljevid: "Glavno, priskrbeti si zemljevid!". Namig na *Človeka iz podtalja* je zaznati tudi v prozi Ljudmile Petruševske (*Lastni krog*), ki svojo pripoved pričinja 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". Če je za Dostojevskega "izmučeni otrok" simbol vsega trpečega človeštva, je za L. Petruševsko "otročka kri" le literarizirana prispodoba, "sveta stvar", v imenu katere se prav nihče ne odpoveduje svojim zločinskim instinktom (*prav tam*). 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 jajčke 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", proglašča 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 XIX. 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. Herzen: *Kdo je kriv?* in N.G. Černiševski, *Kaj delati?*, verjetno tudi z namigom na Lenina) dva prototipa nesprejemljivega "močnega" mišljenja: "V teh knjigah sta dve glavni vprašanji: kdo je kriv? in kaj delati? In nanje sta dva odgovora: nihče ni kriv in, najvažneje, prav nič ni treba delati." (*Solze na cveticah*).

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 kulturnopolitično-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 pred-

meta in jezika opisa pa s tipično frazeologijo socrealistične literarne kritike označujejo kot "modernizem, uvelost, dolgčas, nejasnost" in podobno (*Billi Bons*). "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 vdušozvonečih in svetloobrvnotemnorjavih in kodrastoveselosladkih sedemnajstijesenskih in rdečezvezdomornariških." (*Solze na cveticah*). Popolno profanacijo "dobronamenskosti" literature socrealizma je mogoče zaznati v kratkem *Pismu zmagovalca* Mihaila Žvanjeckega, ki odkrito parodira celo serijo "humanističnih" poslanic "ideološkemu" nasprotniku, od L. Leonova z njegovimi *Pismi amerikalnemu 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" (*Lastni 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 ostrostrelec me je ustrelil in ubil tistega, ki ni streljal! – je zapel Visocki in obmolknil." 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 kretanje po poti svobodnih asociacij. Intertekstualnost in avtorska pripoved sta zato dve osnovni značilnosti nove ruske proze, ki tudi v tem, prej kot k postmodernizmu, tezi k tipično literarnemu kritičnemu vzpostavljanju od-

nosa do lastne tradicije.

"Poetološka" intertekstualnost se na primer kaže pri V. Pječuhu, 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. Petruševske (*Lastni 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." (*Zdravo, Tonja!*). "Jaz", torej, kot edino merilo opomenjanja in vrednotenja sveta, kot odpoved od vseh "splošnih", "literarno pričakovanih" in "objektivnih" kategorij. Značilna poetološka poteza nadslojevanja avtorja in junaka se razkrinkuje do take mere, da na primer J. Haritonov svobodno razdvaja in enači sebe kot avtorja in sebe kot junaka: "Slišati je bilo, kako se odpirajo vrata in sem vstopil. Približal sem se k meni, objela sva se..." (*Solze na cveticah*), 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 odreditve. Ljubezen in so-

čutje sta edini realni vrednoti, 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 cveticah*).

Napačno bi bilo seveda misliti, da nova ruska proza ustvarja literaturo v splošnem odklonu 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 *Zdravo, Tonja!*) Iz Puškina, ki je življenje povzdignil nad vsakim njegovim literarnoidejnim opomenjanjem, J. Popov črpa sproščenost, ironijo in avtoironijo ("NEKAJ zori, kot v pijancu alkohol.") (*Billi Bons*), 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: tako, 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" (*Billi Bons*). Tematsko se Sergej Kaledin navezuje na sicer skromno tradicijo ruske anti-militaristične 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 Bulgakova, 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. Belyj. 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.

OSSERVAZIONI SULLA "BIOGRAFIA" NELLO SVILUPPO STORICO-LETTERARIO RUSSO DEL NOVECENTO*

Nel 1928 Osip Mandel'stam pubblica, nella raccolta *O poezii (Sulla poesia)*, l'articolo *Konec romana (La fine del romanzo)* che si presenta come un contributo del tutto personale alle molte discussioni sulla natura e sulle finalità della letteratura. In un periodo in cui le forzature della RAPP da un lato e le illusioni della "letteratura del fatto" dall'altro sembravano aver ristretto i margini della riflessione critica entro la lettura della realtà socialista come datità e verità irrinunciabili, l'articolo di Mandel'stam ripropone il problema fondamentale del rapporto tra personaggio e realtà sociale, rapporto costitutivo dei modi di esistere del romanzo europeo.

Partendo dal presupposto che il romanzo europeo dell'Ottocento si presenta come narrazione attorno a un singolo destino (*povestvovanie o sud'be odnogo lica*) o, al massimo, attorno al destino di un ben definito gruppo di individui, Mandel'stam traccia una prima fondamentale distinzione tra il romanzo, come espressione massima della prosa moderna, e la letteratura russa antica, dove, per esempio, le "vite dei santi" si distinguevano non tanto per l'interesse verso il singolo, quanto piuttosto per il tentativo di fissare un'idea generale (*obščaja ideja*) che potesse servire da esempio e da stimolo. Il concetto di "biografia" si presenta nel romanzo come materiale per la costruzione della fabula, con la differenza non secondaria che, mentre nella letteratura pre-moderna la vita del singolo poteva rappresentarsi quasi esclusivamente nei suoi rapporti interpersonali (giustamente Mandel'stam cita le novelle del Quattrocento), il romanzo era impensabile senza la dilata-

* "Osservazioni sulla *biografia* nello sviluppo storico letterario russo del Novecento (О жанре "биография" в русском историко-литературном развитии XX-го века)." *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70. compleanno*. Udine: Università degli Studi. Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1992. 361-369

zione delle motivazioni psicologiche dei suoi personaggi verso la Storia, ovvero verso l'ambiente sociale, culturale e anche politico, del quale il singolo sembrava l'ovvia e necessaria espressione. Di conseguenza il romanzo si presentava non solo come fatto artistico (*chudožestvennoe sobytie*), ma anche come fatto sociale (*sobytie v obščestvennoj žizni*). La misura del romanzo sarebbe dunque, secondo Mandel'stam, il rapporto tra l'individuo e la Storia, ovvero il tentativo del singolo di uscire da una vita "non-biografica" (questo aspetto viene definito da Mandel'stam con il termine, di dostoevskiana memoria, di motivo "napoleonico").

È qui che la riflessione di Mandel'stam si fa interessante e, per certi aspetti, sorprendente:

È chiaro che, dal momento in cui siamo entrati in un periodo di possenti movimenti sociali, di azioni di massa organizzate, le azioni del singolo decadono e con esse decadono l'influenza e la forza del romanzo, per il quale il ruolo, universalmente riconosciuto, dell'individuo nella storia si presenta come una specie di manometro che mostra la pressione dell'atmosfera sociale (Mandel'stam 1971: II: 268).

Sostanzialmente, dice Mandel'stam, il romanzo può vivere solo in presenza di una contrapposizione tra il singolo e la società.

Non è del tutto chiaro che cosa avesse in mente Mandel'stam, quando parla di "azioni di massa organizzate" ed è difficile stabilire se si riferisse alla realtà sovietica del tempo, oppure a una situazione europea più generale (la repubblica di Weimar, la nascita del fascismo in Italia oppure, più in generale, i movimenti di massa che caratterizzarono il primo dopoguerra europeo).¹ Fatto sta che le conclusioni alle quali egli giunge toccano sia il problema dell'individuo come entità sociale, sia la letteratura che sulla bio-

1 Nel Francobollo egiziano (*Egipetskaja marka*) Mandel'stam ripete lo stesso concetto, riferendosi però direttamente alla realtà russa del tempo: "È terribile pensare che la nostra vita è un racconto senza intreccio e senza protagonista, fatto di vuoto e di vetro, dell'ardente balbettio di sole digressioni, del delirio dell'influenza pietroburghese." Cf. Mandel'stam 1971: II: 40. (Trad. it.: Mandel'stam 1970: 159).

grafia del singolo aveva fondato le proprie fortune. L'ulteriore destino del romanzo è indissolubilmente legato alla "morte catastrofica della biografia", essendo l'uomo europeo "cacciato dalla propria biografia" e sottoposto, come "palle di biliardo sul tappeto verde", a un'unica regola: "l'angolo d'incidenza è uguale all'angolo di riflessione" (*idem*, 269). Metafora a parte, un uomo senza biografia (o incapace di realizzarla) non può assurgere a nucleo tematico di un romanzo e il romanzo, da parte sua, è impensabile senza l'orientamento verso il singolo destino dell'uomo. Effettivamente, come indica il titolo stesso dell'articolo di Mandel'stam, il romanzo è morto nel momento stesso in cui si è dissolto il diritto alla biografia.

Se la riflessione di Mandel'stam risulta errata per ciò che riguarda la presunta morte del romanzo come genere, non altrettanto si può affermare a proposito del destino che il concetto di "biografia" avrà nella società sovietica per i molti decenni a venire. Eliminata la proposta strettamente "poetologica" di Tomaševskij di mettere in relazione la biografia del personaggio sia con la "motivazione" del suo agire, sia con una vera e propria tecnica narrativa (la biografia "nascosta" come motivazione della deformazione spazio-temporale dell'intreccio; cf. Tomaševskij 1930: 106), tutta la discussione verterà da questo momento in poi su di una presunta assenza di conflitti tra il singolo e la società nella nuova realtà socialista (fatti salvi "i nemici di classe"). L'essenza stessa del romanzo, che Mandel'stam secondo una tradizione consolidata individuava sia nella contrapposizione tra l'uomo e la Storia, sia nel tentativo del singolo di opporsi alla sua ineluttabilità, risultava stravolta e del tutto improponibile laddove la Storia si presentava (in un'ottica dogmatica ufficiale) come il compimento ultimo dei destini dell'individuo. Si insisteva pertanto sulla biografia "scientifica" allo stesso modo con il quale si divulgava il concetto di Storia "scientificamente prevedibile". Il rifiuto che Bulgakov ricevette nel 1933 dalla redazione, con a capo M. Gor'kij, della collana *Žizn' zamečatel'nych ljudej* (*Vita di uomini illustri*) per l'opera *Žizn' gospodina De Mol'era* (*La vita del signor de Molière*) fu accompagnato dal suggerimento di integrare il manoscritto con

"materiale storico" (sostituendo il narratore immaginario di Bulgakov con "uno scrupoloso storico sovietico") in funzione di un "valore sociale" che agli occhi dei (re)censori sovietici del tempo il testo evidentemente non possedeva (cf. Jovanović 1985). Sostanzialmente il materiale biografico poteva venir utilizzato come affermazione del singolo nei confronti della Storia solo per quei personaggi che agivano in situazioni pre o extrasocialiste (mondo capitalistico), elevando in tal modo la biografia al significato di lotta dell'individuo contro una Storia non ancora giunta a destinazione. La ripetitività dei modelli risulta esemplare in tutte le pubblicazioni ufficiali: così, per esempio, la *Grande enciclopedia sovietica* (BSE) alla voce *biografija* (seconda edizione, 1950) considera "vera biografia scientifica" quella che descrive "l'evoluzione del singolo in correlazione con la vita sociale di una determinata epoca", mentre per esempio le biografie di S.A. Vengerov di prima della rivoluzione si distinguono per "il carattere borghese oggettivistico", interessanti esclusivamente dal punto di vista dei fatti ivi riportati. La non rispondenza al modello predefinito viene riscontrata perfino in Plutarco, accusato di non essersi posto nelle sue *Biografie parallele* il fine di "ricostruire i fatti" di una determinata epoca, ma solo la descrizione della personalità dei "soggetti storici", fuori, ovviamente, da ogni contesto sociale. Stessa sorte tocca a Isocrate e Senofonte, colpevoli di tendenze "antidemocratiche" e "monarchiche" nell'elaborazione delle biografie orientate verso l'affermazione dell'immagine di un capo "ideale" (BSE 1949-1958: V²; XII³). Il modello non cambia nemmeno nel periodo post-staliniano: la biografia soddisfa appieno le sue finalità di genere solo in virtù della sua funzione "conoscitiva" (idem, 1970-1978: III),⁴ dove l'oggetto del conoscere è la realtà sociale, ma anche dove la conoscenza è possibile solo grazie a un unico e irrinunciabile metodo d'indagine storica.

2 Vedi voce: *biografija*.

3 Vedi voce: *Grecija*.

4 Vedi voce: *biografija*. Cf. anche *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, 1962: I (vedi voce: *biografija*).

Risulta evidente che il concetto di "biografia" subiva in tal modo un ribaltamento sostanziale rispetto ai canoni che ne determinavano il modello fino a tutto l'Ottocento e all'inizio del Novecento. L'assenza di una lettura autonoma del rapporto individuo-società impedisce infatti il ricorso a parametri "biograficamente" tradizionali: se prima il "diritto alla biografia" veniva conquistato da chi con il proprio comportamento si opponeva alle norme della società comunemente accettate, incidendo egli stesso sullo sviluppo della Storia e, anzi, secondo l'ottica marxista, ne accelerava i tempi, nella nuova situazione culturale risultava degno della biografia solo chi costringeva la propria soggettività a integrarsi pienamente in una Storia preventivamente definita. L'opposizione alla società mutava così il proprio segno da positivo a negativo.

Storicamente questo modello ufficiale di "biografia" rimane immutato fino agli anni '80, anche se, ovviamente, non bisogna dimenticare tutta la letteratura "non-ufficiale", buona parte della quale nasce proprio in virtù di una comprensione autentica del concetto di "biografia", ovvero come affermazione del diritto alla biografia specialmente per quelle individualità che la società ha escluso, perché "pericolose" e "strane". La rinascita della vera biografia come oggetto della rappresentazione, ovvero come materiale extraletterario finalmente utilizzabile alla luce del sole, si ha in effetti solo con la pubblicazione in Urss del racconto di Solženicyn *Una giornata di Ivan Denisovič (Odin den' Ivana Denisoviča)*, fondamentale non solo dal punto di vista politico o culturale, ma anche come ritorno a un modello letterario, per molti decenni stravolto dall'ufficialità culturale. Tra le caratteristiche del dissenso sovietico va quindi annoverato anche il recupero storico di un genere letterario mistificato.

La letteratura, come sempre, precede l'analisi teorica, e non è quindi strano che soltanto negli ultimi anni una nuova riflessione sulla "biografia" si sia fatta strada nella società russa. In un articolo del 1984 (Lotman 1985: 181-199) Ju.M. Lotman ripropone il problema del "diritto alla biografia", senza peraltro perdere di vista la sostanziale differenza tra il testo biografico e l'estensore dello stesso. Per ciò che riguarda il concetto di "testo biografico", Lotman

ritorna alla tradizionale distinzione tra coloro che hanno una biografia e coloro ai quali essa non viene concessa. La discriminante fondamentale tra queste due categorie è nuovamente il rapporto che si instaura fra un modello ideale di tipo di persona e il codice culturale in cui esso è inserito. Storicamente non sempre la deviazione dalla norma, l'affermare il diritto a un codice personale in contrasto con un codice culturale prevedibile e comunemente accettato, può servire come materiale per la realizzazione del testo biografico. Le vite dei santi acquistavano il diritto alla biografia proprio perché confermavano la norma culturale del tempo (o perlomeno quella norma verso la quale si orientava la cultura ufficiale), mentre, al contrario, l'eroe romantico poteva costruirsi una biografia solo come scarto dalla norma. Lotman, come d'abitudine, non parla mai direttamente della contemporaneità sovietica, ma risulta alquanto evidente che il concetto di biografia nella società sovietica ricalca la cultura antico russa, dove appunto il "dissolversi" nella norma (auspicata, imposta o coscientemente accettata) era il presupposto per poter reclamare il diritto alla biografia. Il comportamento "inconsueto", che è il risultato di uno "sforzo" di volontà, è tipologicamente simile sia nel primo che nel secondo caso, fondamentalemente diverso è però il prestigio sociale che nella contemporaneità esso acquista: tendere verso la realizzazione della norma significa farsi parte integrante della società e goderne quindi il rispetto, rifiutare la norma significa invece l'esclusione da essa. Tutto ciò, ovviamente, dal punto di vista della contemporaneità dei soggetti con la pretesa del "diritto alla biografia". È ovvio che col mutare dei codici culturali il recupero dei comportamenti "inconsueti" tende a tramutarsi in "norma", mentre i comportamenti portati a modello nella contemporaneità perdono di valore, acquistando spesso un segno negativo. Tendenzialmente perciò il riconoscimento del diritto alla biografia spetta all'estensore del testo biografico e tale diritto è sincronico non già all'oggetto della descrizione, ma al creatore del testo. Da questo punto di vista determinante non è l'individuo con diritto alla biografia, ma colui che assegna ad altri il diritto ad averne una. Una variante importante del modello appena descritto è l'autoaffermazione del diritto alla

biografia da parte del soggetto potenzialmente biografico: in questo caso si ha la sovrapposizione fra colui che pretende e colui che dà il diritto alla biografia. Storicamente quest'ultima variante è tipica del periodo romantico.

La rivalutazione della letteratura del dissenso, che in questi ultimi anni ha restituito alla cultura russa decine di biografie volutamente dimenticate o soppresse, sembrerebbe aver rimesso il concetto di biografia sulla strada di una sua normale evoluzione culturale e storico-letteraria. La letteratura del dissenso russo si è conquistata un autorevolissimo diritto alla biografia che nella società contemporanea ha quasi completamente sostituito l'autorità di chi (ufficialmente) concedeva o negava il diritto alla biografia. Tanto più interessante ci sembra perciò il fenomeno della cosiddetta "nuova prosa russa" (E. Popov, L. Petruševskaja, V. P'ecuch e altri) che proprio nell'assenza di una biografia "strana" (ovviamente dal punto di vista dell'ufficialità sovietica), ovvero nell'assenza di un conflitto esplicitamente dichiarato tra l'individuo e la società (tema "biografico" dominante di tutta la letteratura del dissenso), sembra individuare un possibile denominatore comune.

In contrapposizione, a volte polemica, al diritto alla biografia che la letteratura del dissenso si è faticosamente conquistata in questi ultimi decenni, la nuova prosa russa afferma decisamente il proprio diritto alla biografia anche aldilà dei canoni attualmente dominanti, canoni che soddisfano l'orizzonte d'attesa del lettore russo contemporaneo proprio perché ribaltano orizzonti d'attesa lungamente imposti. Esempio, a questo proposito, è l'autobiografia che V. P'ecuch premette alla sua raccolta di racconti *Ja i proče* (*Io ecc.*). Riguardo all'infanzia, l'autore afferma che essa potrebbe far parte della "categoria" delle infanzie cosiddette "serene", mentre, più in generale, la sua vita non ha conosciuto "guai" particolari:

Ho sempre avuto una casa, non ho avuto fame, non ho avuto freddo, gli organi dello Stato non mi hanno perseguitato, la censura non m'ha offeso...

Sostanzialmente, dice P'ecuch, "ogniqualevolta guardo indietro i quarantatre anni che sono vissuto, mi sorprende il fatto di quanto essi fossero stati eccellenti." Sarebbe del tutto errato riscontrare nelle parole di P'ecuch una pur contenuta glorificazione del modello sovietico, perché è proprio il rifiuto a rapportarsi col problema "Urss" (con tutto ciò che segue) a caratterizzare la sua prosa. Questo problema è, ovviamente, presente nella sua prosa, ma esso è un semplice dato di fatto:

Ho sempre avuto la sensazione di essere stato baciato dalla fortuna, *nella misura, ovviamente, in cui ciò è possibile da noi in Russia (corsivo mio, I.V.)*.

Anche la repressione degli scrittori, che pure tanto peso ebbe nella storia del dissenso sovietico, viene appena ricordata con un'ironia appena velata:

... i tempi erano neri, il dissidente faceva chiasso, tutti avevano paura delle diversioni ideologiche e, per essere quanto più lontani dal peccato, mi chiesero di abbandonare la scuola, dopo avere, ovviamente, sentenziato: Sa il diavolo che cosa sta scrivendo, può darsi che scriva qualcosa di ideologicamente insostenibile (P'ecuch 1990: 3-4).

Che si tratti di una biografia volutamente orientata verso la rappresentazione di una vita quanto mai non eroica è confermato anche dall'auto-ironia nei confronti del proprio cognome:

... per quanto ne sappia, in polacco P'ecuch è quasi un'ingiuria e significa uno scansafatiche che non ne vuole proprio sapere di scendere dalla stufa.

Lo stesso rapporto con la biografia si ha nelle pagine di E. Popov:

Due parole sull'autore. È nato in Siberia, nella famiglia di un padre povero che non arrivò mai ai vertici desiderati della carriera *per cause da nessuno dipendenti*. Dalla madre ha ereditato l'amore per

la letteratura e per l'Unione Sovietica. (Popov 1990: 5; *corsivo* mio, I.V.).

Del resto, lo stesso titolo del romanzo (*Prekrasnost' žizni*) viene spiegato dall'autore come rivalutazione della vita in sé:

Il pathos fondamentale dell'opera che propongo al lettore consiste nel fatto che la vita è bellissima, perché essa – è, e se appena non ci fosse, allora non sarebbe bellissima.

Tutto il romanzo è inoltre diviso in capitoli "biografici", dove al posto del numero del capitolo si trova una data che va dal 1961 al 1985:

I 1960 capitoli tralasciati, a iniziare dalla nascita di Gesù Cristo che segna l'inizio della civiltà contemporanea, non saranno mai scritti, perché l'autore a quel tempo non c'era, non provava sentimenti e per lungo tempo mancavano i giornali. Ma dal 1946 egli visse, anche se solo dal 1961 egli iniziò coscientemente a occuparsi di letteratura.

L'autoaffermazione del diritto alla biografia passa attraverso la semplice constatazione dell'esistenza, qualunque essa sia, in contrapposizione con il diritto alla biografia solo per un certo tipo di esistenza, storicamente esemplare (a seconda, chiaramente, dei punti di vista) e perciò pur sempre in funzione didattica. Uno dei personaggi di E. Popov dice: "Sono un uomo tranquillo e non voglio entrare nella storia" (Popov 1989: 112), l'autore invece spiega la sua visione dello scrittore in modo diametralmente opposto alla visione dello scrittore-vate, tipico della realtà culturale russa:

Voglio nuovamente sottolineare che io sottolineo i particolari "negativi", "crudi" non già in funzione di una loro condanna o smascheramento, ma esclusivamente in funzione della constatazione dell'esistenza di questa gente sulla terra, ovvero mi comporto, secondo il mio parere, come dovrebbe comportarsi uno scrittore. L'accusa, infatti, è un affare che riguarda il pubblico ministero, la società, Dio, la difesa l'avvocato, i parenti, Dio. Il mio compito è

solo descrivere. Oppure, può darsi, che nemmeno questo sia il mio compito... Anzi, sicuramente questo non è compito mio, bensì di un qualche giornalista (...) Allora il mio compito e quello di fissare la situazione... Di che cosa? Di chi? ... Anche questo non è del tutto vero... Non lo so (*idem*, 119).

La scelta della biografia come materiale per la realizzazione di un testo letterario si discosta dunque sia dall'impostazione del concetto ufficiale sovietico (la vita individuale come riflesso delle condizioni sociali non-socialiste oppure la vita dell'individuo come anelito verso l'integrazione nelle "giuste" scelte della società socialista) sia da quello dissidente (la vita individuale come condanna della società sovietica). Non è quindi un caso che E. Popov scriva dei racconti, dove dal punto di vista "biografico" non c'è assolutamente nulla di notevole, né storicamente, né eticamente, e che, per esempio, uno di questi racconti descriva la semplice storia di un'anziana coppia che, un giorno, si mangiò un gallo (*Kak s"eli petucha*; cf. Popov 1989). Una semplice constatazione dell'esistenza, appunto, e nulla più.

La "nuova prosa russa" si serve dunque del concetto di biografia solo per affermare il diritto alla biografia dell'individuo non-biografico, proprio perché il modello di "biografia" è tipologicamente legato a canoni culturali affermati, al di là della loro valenza pragmatica. A pensarci bene però, anche questo atteggiamento non è una novità nella storia della letteratura russa. Akakij Akakievič e Makar Devuškin, per esempio, rappresentavano l'uomo non-biografico per eccellenza. Il fatto stesso di essere stati rappresentati li ha però tolti dall'anonimato, concedendo nel contempo il diritto alla biografia a tutta una categoria di persone (*činovniki*), fino a elevarli a tipo letterario. Come dire che ogni modellizzazione di una vita non-biografica è di per sé in contraddizione con l'oggetto della modellizzazione. Il tentativo di superare questa implicita contraddizione è presente ogniqualvolta una "nuova" biografia appare sulla scena di una possibile modellizzazione letteraria. Prova ne è la personalissima poetica della "nuova prosa russa", ovvero i modi del raccontare. Questo però è già argomento per ulteriori indagini.

SGUARDI SUL FUTURO

POGLEDI NA BODOČNOST

ВЗГЛЯДЫ НА БУДУЩЕЕ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ БУДУЩЕГО В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ *ГОРОДА И САДА**

Вопрос архитектурного, образного или словесного изображения утопии, положительной или отрицательной, какой бы она ни была, заключается в разграничении с самого начала предмета описания внутри вполне определенных семантических полей: Рая (обычно на земле), будущего, благосостояния, моральной цельности, справедливости, общественного порядка. Предмет описания выражается разными языками описания, согласно культурным моделям, из которых они исходят.

Одним из языков описания, который главным образом определяет описываемый предмет, является язык пространственных координат, соответствующих *месту* развертывания утопии. Согласно американскому ученому МакКлунгу (McClung 1983), этот тип языка описания может определяться тремя архитектурными и словесными типами: Эдемом, т.е. *Садом*, Иерусалимом или Новым Иерусалимом, т.е. *Городом*, так же, как и некоторым "смешанным" *третьим типом* с *Садом*, заключенным в черту *Города*, или *Городом*, размещенным в *Саду*. Первые два типа не являются взаимозаменяемыми, третий представляет компромиссное решение: если "падение" человека представляется необратимым в линейном времени нашей культуры, тогда Эдем нуждается в защите; она может иметь как внутренний характер (т.е. город находится в

* "Некоторые аспекты изображения будущего в творчестве Ф.М. Достоевского и литературной традиции Города и Сада." *Slavica tergestina* 2 (1994): 197-214 (Studia russica).

саду), так и внешний (сад – в стенах города).¹ Одной из доминант в изображении Рая, таким образом, является пространство, огражденное и укрепленное со всех сторон. Сад, в принципе потенциально незамкнутая территория, может выжить только в условиях укрепленного города. "Урбанизированный" вариант Рая частично берет свое начало из образа Храма Соломона (*Перв. кн. царств*, 6; *Библия* 1998: 322-324), из Видения Иезекииля, который увидел Израиль как огромный Храм (*Кн. прор. Иезекииля*, 40-46; *Библия* 1998: 834-835), что находит свое подтверждение в Городе Апокалипсиса, т.е. в Новом Иерусалиме, в котором элемент Сада является уже полностью символическим и реализуется в воде и древе жизни (*Откр. Иоанна*, 21,2,10; 22,1,2; *Библия* 1998: 1344). Это город, не имеющий храма, потому что сам город – Храм Божий (*там же*, 21, 22), и в последнем видении участи человечества возникает образ *Города-Храма*.

Изменения в утопии Достоевского неоднократно исследовались разными учеными. Мы же имеем целью выяснить изменения в языке описания "земного рая" в творчестве Достоевского. В этой связи в диахроническом срезе творчества писателя выделяются три периода:

1. "Чтение" или "восприятие" Города-храма в качестве Сада (до возвращения из ссылки);
2. "Узнавание" и "разоблачение" Города-храма (1860-1871);
3. "Предложение" Сада без элементов Города-храма или полный отказ от "смешанных" решений (1871-1881).

До 1860 г. символические образы Города-храма и Сада практически отсутствуют в творчестве Достоевского.² Таким

1 Такой тип архитектурной логики прослеживается, например, в садах средневековых монастырей.

2 По крайней мере, можно говорить о "дуальности" между городом и деревней. Однако в *Бедных людях* оба хронотопа являются положительными: для Девушкина счастливое будущее проектируется в изящном центре города (в противопоставлении с бедной периферией), в то время как для Варвары счастье – это прошлое в деревне (в

образом, этот первый период может быть восстановлен только "апостериори". Ко времени написания статьи *Одна из современных фальшей* (1873) Достоевский уже более десяти лет как оформил свою отрицательную символическую концепцию Города-храма, в то время как символический положительный образ Сада восходит, хотя и без эксплицитного наименования, к 1871 г. В упомянутой статье Достоевский комментирует свое первоначальное восприятие социализма. В то время в его представлении моральные и политические стороны концепции не разграничивались, напротив, "тогда понималось дело еще в розовом и райско-нравственном свете" и социализм воспринимался писателем, благодаря своим "святым, нравственным и общечеловеческим" чертам, как возможный вариант христианства (XXI: 130).³ Таким образом, его слова соответствовали двум разным кодам, которые впоследствии вступили в противоречие и которые первоначально, очевидно, согласно Достоевскому, неправомерно накладывались друг на друга. Значит, эта первая фаза характеризуется кодом адресанта (толкуемым Достоевским как Город-храм), переводимым в восприятии адресата другим кодом (для Достоевского – Садам).

Как известно, символ Города-храма появляется впервые в 1860 г. в добавление ко второй главе первой части *Записок из мертвого дома* (IV: 250). Он остается константным в символике Достоевского вплоть до его речи о Пушкине, в которой он все еще пользуется термином "здание" (XXVI: 142). Однако это двадцатилетие может быть разделено на две фазы: первая характеризуется наличием отрицательной символики (1860-1871), вторая – добавлением положительной (1871-1881).

противопоставлении с современностью города). Значит, для Девушкина вопрос о будущем решается сдвигом в пространстве, а для Варвары – во времени (Verč 1980: 25-29).

3 Все ссылки из творчества Достоевского даются по изданию: Достоевский 1972-1990; тома указываются римскими, а страницы арабскими цифрами.

Начиная со своего первого появления, отрицательная символика тесно связана с архитектурной и литературной традицией изображения Города-храма: Рай – это снабженный оградой дворец из мрамора, золота, с висячими садами и роскошью. Намек на "висячие сады" не обязательно связан со смещением семантики в направлении садового варианта; напротив, усиливается образ "колоссального дворца", который спустя несколько лет (в 1862/1863 гг.) будет ассоциироваться с городом Вавилоном, согласно образам, принятым в традиционной иконографии, и с Апокалипсисом (V: 70).⁴ Несмотря на свою историческую конкретность, знаменитый образ "хрустального дворца" (V: 69, 113, 119; XXIII: 96) продолжает последовательно интерпретироваться как "муравейник" (V: 81), "Новый Иерусалим" (VI: 201), место для "избранных" (VI: 419-20; X: 312). Связь между городом Апокалипсиса, Новым Иерусалимом и "хрустальным дворцом" подтверждается одной характерной деталью: первоначально Достоевский использует термин "кристальный дворец" (V: 69), в то время как впоследствии, начиная с *Записок из подполья*, появляется термин "хрустальный". Последний восходит к четвертому сну Веры Павловны (Чернышевский 1975: 284-287), в котором, в частности, утопический город заключает в себя "зимний сад" (*там же*, 284). Соотнесение не вызывает никакого сомнения – произведение Чернышевского было опубликовано до появления *Записок из подполья*. Термин же "кристальный" восходит ко времени написания *Зимних заметок* (зима 1862/63), когда еще роман *Что делать?* не был опубликован, и нет никаких оснований полагать, что Достоевский был знаком с еще не опубликованным текстом. В том же отрывке из *Зимних заметок* образ "кристального дворца" ассоциируется с образом Вавилона и "как[им]-то пророчество[м] из Апокалипсиса". В

4 И с исторической точки зрения, "висячие сады", которые распространились в России в XVII веке, воспринимались как "реальность ирреального", что возвышало человека-строителя над человеком природы (Лихачев 1987: III: 504).

библейском контексте одним из обозначающих пространство терминов является термин "кристалл" и производное от него "кристалловидно" (*Откр. Иоанна*, 21,11; 22,1; *Библия* 1998: 1344, 1345). Та же деталь свидетельствует и о возможном имплицитном сдвиге видения Достоевского в сторону народной культуры. В толковом словаре Даля издания 1882 г. находится интересное примечание в гнезде *хрусталь*: "народ производит *хрусталь* от *хрусткий*, твердый и хрупкий" (Даль 1978-1980: IV: 566). Несколько лет спустя Достоевский свяжет свое представление о Саде с концепцией "земли", "почвы", "народа" – народная этимология термина "хрусталь" (внешне твердый, сильный, а на самом деле хрупкий, слабый) подтверждает утопическое отрицательное видение писателя, которое легко может быть разрушено "с одного разу, ногой, прахом" (V: 113).

В последующие годы отрицательный образ Города-храма проявится в деталях, благодаря противопоставлению его положительному образу Сада, однако символика Города не претерпит существенных изменений. Во *Сне смешного человека* видение "золотого века" типологически реализуется как Сад, противопоставленный Городу-храму: "У них не было храмов" (XXV: 114), – вспоминает смешной человек, но после "разврата" жители прежнего Сада "настроили храмов" (XXV: 116). Подобный же тип оппозиции повторяется несколько лет спустя в житии старца Зосимы, написанном Алешей: "Жизнь есть рай" (XIV: 262), – говорит Зосима, и для того, чтобы понять эту простую правду, совсем не обязательно "хоромы строить" (XIV: 266).

Первые типологические элементы Сада начинают имплицитно появляться в произведениях Достоевского в 1871 г., в частности, в главе *У Тихона*, в которой Ставрогин вспоминает картину Лоррена (XI: 21), эпизод, еще раз использованный в *Подростке* (XIII: 375). Основным композиционным элементом картины является "шалаш", хотя Ставрогин совсем об этом не упоминает, *скромное жилище*, которое в типологии Сада противопоставляется *монументальным сооружениям*,

соответствующим типологии Города-храма. Это же типологическое противопоставление содержится в уже упомянутом житии Зосимы: ненужности "храма" Зосима противопоставляет образ "избы" (XIV: 266). *Отношение к труду* является постоянной характеристикой типологии Сада: "девять десятых" Щигалева будут жить в "первобытном", "земном раю", хотя, "впрочем, и будут работать" (X: 312), без уточнения объема труда, в то время как в Саду *труд всегда легок и его мало*, что подтверждается во *Сне смешного человека*, в котором жители золотого века "для пищи и для одежды своей... трудились лишь немного и слегка" (XXV: 113). Другим типологическим элементом Сада является его *неописуемость*, подтверждаемая как Версиловым ("словами не передашь", XXII: 375), так и смешным человеком ("не умею передать словами", XXV: 118). Можно перечислить некоторые *элементы природы*, типичные для Сада: побережье, луга, рощи, скалы, море, берег, деревья, плоды, тепло, светло, солнце, птички (XIII: 375; XXV: 112). Остается еще "остров" как основной элемент *гарантии безопасности* в типологии Рая, независимо от того, является он воплощенным в образе Города-храма или в образе Сада.

Эксплицитный образ Сада как символ будущего появляется в 1876 г. в статье *Земля и дети* в *Дневнике писателя*. По мнению Д.С. Лихачева,

образы сада и всего того, что саду принадлежит (...), часто встречаются в древнерусской литературе и всегда в "высоком" значении (Лихачев 1987: III: 497).

"Высокое" значение Саду придается и Ф.М. Достоевским:

... я не знаю, как это все будет, но это сбудется. Сад будет... Человечество обновится в Саду и Садам выправится – вот формула (XXIII: 96).

Слово Сад (написанное с большой буквы) суммирует его

видение будущего, которое может вполне реализоваться, поскольку такое будущее представляется писателю как последний этап в эволюции человечества: после феодализма ("сначала были замки"), после периода буржуазного развития ("явились страшные города... с хрустальными дворцами") наступает время "третьего фазиса", в котором "обновленное человечество... начнет жить в Саду" (*там же*). И еще раз житие Зосимы подтверждает окончательный выбор писателем этого синтетического символа:

жизнь есть рай, и все мы в раю, да не хотим знать того, а если бы захотели узнать, завтра же стал бы на всем свете рай... прямо в сад пойдем и станем гулять и резвиться, друг друга любить и восхвалять, и целовать, и жизнь нашу благословлять (XIV: 262).

Блеску и великолепию Города-храма, который принимает "праведников", Достоевский противопоставляет безмятежность Эдема, Сада, где гуляют "святые". Несмотря на возможные влияния, оказанные на это утопическое видение автохтонными культурными моделями (православием и культурной традицией), о чем еще частично пойдет речь, представляется несомненным следующий факт: эволюция символического изображения утопии у Достоевского характеризуется чередованием оппозиционных элементов, и любое "смешанное", компромиссное решение исключено.⁵

Эта оппозиция подкрепилась, с одной стороны, образом города как воплощения рациональной и естественнонаучной

5 Предложенная в трех фазах схема не исключает, конечно, всех остальных не архитектурных элементов, присущих семантическим полям видения будущего. Напротив, обе парадигматические оси Города-храма и Сада полностью поддерживаются многими известными мотивами в творчестве Достоевского: сердце/ум; этика/наука; русская мысль/Европа, иллюминизм, социализм; русский человек/прогрессист, петербуржец; чувство/знание; дети солнца/дети на фабрике (замученный ребенок); община, земля, почва/кодексы, город, Петербург и т. д.

западной культуры, что часто встречается в произведениях Достоевского, а с другой – слиянием образа Сада с семантическим полем концепции "земли" и "общины". Для Достоевского Сад имплицитно присутствует в русской автохтонной культуре:

Даже, может быть, у нас-то и лежит Сад в зародыше. (И после этого нам говорят, чтоб мы о себе не думали и на себя не надеялись, что у нас нет оригинального и что оригинальность наша мираж) (XXIII: 277).

Также и крестьянский элемент русской автохтонной культуры представляется определяющим:

Я знаю только, что у нас будет Сад, еще, быть может, раньше всех устроится всеобщее согласие. Почему? По крайней мере, у нас земля и община, а это уже огромное зерно для будущей идеи (XXIII: 275).

Однако народная культура, складывавшаяся веками, выработала собственную идею о будущем, и народная концепция будущего только частично совпадает с образом Сада, предложенным Достоевским. В.Е. Ветловская справедливо замечает, что

фольклорный материал настолько противоречив и многообразен, что Достоевский без особых усилий находил в нем нужные ему повороты смысла (Ветловская 1982: 67),

а это означает, что Сад у Достоевского не может рассматриваться как художественное воплощение народной идеи будущего (крестьянской утопии), но только как изображение субъективного восприятия. Безусловно, имеются общие элементы между образом Сада у Достоевского и некоторыми народными представлениями о Рае. До X-ого века в *языческой культуре* существовало представление о Рае как о "прекрасном и зеленом" (Соболев 1913: 172), и этот образ не претерпел

никаких изменений даже с принятием *христианства*, разве что обогатился некоторыми деталями ("птицы райские", "винограды-дерева зеленые", *там же*, 172). Символ преодоления "водного пространства" для достижения "инога царства" является типичным как для *народной трактовки христианской религии* (*там же*, 180, 174), так и для подлинной *народной утопии*: в легенде о Беловодье утопическое пространство, например, занимает 70 островов (Чистов 1967: 256; Клибанов 1977: 219-225). Не чуждой этому роду образов Сада была и неофициальная религиозная культура: "духоборы", например, противились "сооружению великих храмов" (Милюков 1931: III/1: 127).

Еще более явными являются, по нашему мнению, различия между народными представлениями о (земном) рае и образом Сада, выработанным Достоевским. В первую очередь, в отличие от литературы, которая подчеркивает не взаимозаменяемость образов Города-храма и Сада, *народная утопия не исключает с точки зрения архитектуры возможность взаимозамены*. В песнях "бегунов", например, вполне очевидно упоминание образа Города-храма: "Паспорт у нас из града вышнего", или "Вера – в Иерусалим осталась" (Чистов 1967: 245), или еще "града настоящего не имамы, – а грядущего взыскуем" (*там же*, 249). Равным образом, город Игната "обнесен стеной", "высокой" и "каменной", но также "у каждого каменный дом с садом, на улицах и садах цветы цветут" (*там же*, 299-300). Вполне вероятно, что образ великолепного города не чужд традиции "красоты", которой объясняется решение Владимира принять христианство как общерусскую религию. Встречаются и другие утопии, основанные на образе Сада, как "ореховая земля" или "река Дарья" (*там же*, 305-308, 312-313), описания которых не так детально разработаны. Есть еще утопия третьего, "смешанного" типа, как, например, утопия Беловодья, одной из характерных черт которой являются "густые", "вековые" леса, "земные плоды всякия", "селения" и "города" (*там же*, 258). И в народных сказках поиски счастья могут быть связаны с приходом в "трех-

этажный каменный дом", который обязательно находится за рекой и в котором скрыты все Божие блага (Трубецкой 1922: 13) или же присутствуют образы Сада: "край света – где красное солнышко из синя моря восходит" (*там же*, 18) с "молочными реками и кисельными берегами" (*там же*, 7). Все эти земли находятся за пределами познанного мира, и счастье может быть достигнуто только в результате длинного путешествия, детали которого иногда введены в ткань повествования о странствии (*легенды о далеких землях*). Развитие сюжета в народной утопии происходит в диахронном срезе, в то время как в произведениях Достоевского реализация утопии синхронна:

в один бы день, в один бы час – все бы сразу устроилось! ...
Если только все захотят, то сейчас все устроится (XXV: 119).

Можно привести также в этой связи и *мотив поисков праведной земли* (Калмыков 1979: 10, 31), которая в западной культуре почти всегда связана с представлением о Городе-храме, в то время как русская народная утопия связывает этот мотив с образами Города-храма и Сада. Многие народные утопии основаны на противопоставлении "праведной" и "неправедной" власти (линия *царя-избавителя*). Идея власти является, таким образом, гарантией "праведности" (то есть счастья), и необходимость "праведной" власти никогда не ставится под сомнение, в то время как у Достоевского счастье достигается во внутреннем мире человека и право, утверждающее волевое действие "сверху", становится ненужным (в этом он близок духоборам и молоканам). Особого интереса заслуживает *представление о труде*, сложившееся в русских народных видениях будущего. Было бы ошибочно связывать мотив "легкого хлеба" с мотивом "легкого труда" в концепции Сада у Достоевского. В русской сказке мало работает только тот, кто "хитер", и, таким образом, *лентяй* или *вор* могут добиться счастья (Трубецкой 1922: 9-17). И, наконец, природа, благоуханная и расположенная к человеку у Достоевского, –

дика и первобытна в народной традиции часто вынуждает человека бороться с ней и побеждать ее (мифическое происхождение представлений о природе).

Анализ совпадений и расхождений с народной традицией позволяет нам прийти к выводу о синкретическом характере видения писателя, в котором сливаются образы, подсказанные мифом, живописью и народной традицией. Пожалуй, никакая другая тема не трактовалась Достоевским таким на редкость "монологичным" образом, как тема утопии. Как положительные, так и отрицательные утопии в равной степени присущи и публицистической речи автора, и художественной речи персонажей. Достоевский подвергает собственному "чтению" разные представления о будущем, выраженные с помощью чужих культурных кодов, и совсем не заботится о сохранении и поддержании первоначального их значения. Так он делал, "переводя" учение Фурье в моральный код; следуя той же логике, он отрицал его, называя политико-деструктивным кодом; так он сделал, преобразуя народную культуру при создании своего этико-религиозного кода.

Создав образы Города-храма и Сада на основе различных культурных моделей, Достоевский внес в литературную традицию не только свою, вполне оформленную, носящую синкретический характер утопию, но и предложил несколько эволюционных линий, вдоль которых подобная утопия могла бы развиваться. Традиция Города-храма, особенно в своем отрицательном варианте, может быть условно определена как "сильная" (хотя можно обнаружить и положительный вариант городской утопии, развитый в произведениях научной фантастики и в некоторых аспектах творчества футуристов, как, например, на страницах *Кола из будущего* Хлебникова; см. Верч 1991), в то время как традиция Сада представляется "слабой". К сильной традиции, отрицающей Город-храм, можно причислить таких известных авторов как: Белый (*Петербург*), Куприн (*Гост*), Брюсов (*Республика южного креста*), Леонов (эпизод *Про неистового Калафата* в романе *Барсуки*). Эта традиция представляется хорошо исследованной, особенно в

западном литературоведении. Традиция противопоставления Города-храма Саду представляется освоенной литературной традицией до такой степени, что Замятин в своей антиутопии без особых усилий выносит Сад из Города, денотируя его как элемент хаотичный и отрицательный. В этой связи можно заметить, что эволюционная линия Города-храма является единственной, которая преобразует утопию в антиутопию, и таким образом она, вероятно, генерирует свою силу, в то время как линия Сада остается неизменной вплоть до XX века, и эта характеристика стабильности, неизменяемости, с учетом тыняновской концепции литературной "борьбы", может являться причиной ее слабости.

Однако, как бы то ни было, не следует забывать о том, что линия Сада как выражения народной, крестьянской культуры всегда присутствовала в литературе XIX века. Достаточно вспомнить "чудный край", "благословенный Богом уголок" во сне Обломова, где "солнце... ярко и жарко светит", где "река бежит весело" и где с холмов можно "смотреть в раздумье на заходящее солнце" (Гончаров 1969: 123-124), или реализацию "идеала сытого довольства" (Трубецкой 1922: 7) в деревне Тарбагатай, описанной Некрасовым, где "каждый сыто живет" (Некрасов 1959: II: 137-138). Одна из самых знаменитых народных утопий *Сказание о невидимом граде Китеже* подвергалась к концу XIX и началу XX века интенсивному процессу освоения его литературой: после первого ее использования в ткани романа *В лесах* П.И. Мельникова (Печерского) в 1875 г. легенда была использована В.Г. Короленко в 1890 г., М.М. Пришвиным в 1912 г., а М. Горький посвятил ей короткий отрывок в 1916 г.⁶ Легенда является типичным примером "смешанного" решения народной утопии, где сосуществуют Город и Сад. Так, например, город "с белокаменными стенами, златоверхными церквами, с рублеными из... не гниющего леса домами" (Мельников 1979: 190) погру-

6 Подробное изложение Китежской легенды см. Комарович 1936 и Biasci 1994.

жен на дно озера, окруженного "круглыми холмиками", "зеленой дубравой" и "зелеными берегами" (Короленко 1979: 201) (вариант города в саду). А в граде Китеже выше праведности и сытости стоит святость: "там тишина и покой, веселье и радость... Духовная радость, не телесная" (Мельников 1979: 196).

Во внелитературной области, в философских размышлениях Н.Ф. Федорова и в крестьянской утопии экономиста А.В. Чаянова, отмечается особое отношение к традиции народной утопии. В обоих случаях превалирует линия Сада в его типично народном смешанном варианте. Однако хронотоп Города-храма, от которого отказываются оба автора,⁷ заменен

7 Н.Ф. Федоров считал радикальное изменение в развитии традиции необходимым: "Вся история, как история цивилизации, искусственной культуры (т.е. превращения села в город), есть уклонение от продовольственного вопроса и развитие антигигиенического быта". Развитие городской жизни "не только устраняет человечество от разрешения продовольственно-санитарного вопроса, но и создает самую антигигиеническую форму общественной жизни, потому что город антигигиеничен по существу, он источник и рассадник болезней, и, если бы деревня чрез постоянный прилив лучшей, чистой крови не возрождала его, он не мог бы и существовать. Но город не только обновляется деревенской кровью, но и снабжает село своею, испорченною." Кроме того, стоит, на наш взгляд, подчеркнуть, что в его размышлениях о "воскрешении отцов" появляются образы сада и храма: решение "общего дела", по мнению Н.Ф. Федорова, "состоит в восстановлении Эдема, потерянного нами рая, не в смысле висячих садов (как в Вавилоне), а в видах соединения всех сынов в храме... для воскрешения отцов." (Федоров 1982: 371, 380-381).

Утопия, предложенная Чаяновым, является результатом и "декрета уничтожения городов" (Кремнев - [Чаянов, А.] 1981: 31). В. Страда справедливо замечает, что утопия Чаянова, "кроме Города, отказывается еще и от другого символического места, того не-места, которым, по этимологии, является утопия: Острова. Будучи крестьянской, утопия... должна распространяться по широким землям и, будучи русской, должна охватывать всю широту русского континента. Однако... отказ от Острова... не отменяет черту, присущую стране 'крестьянской утопии', уединения и замкнутой автаркии" (Strada

одним из элементов, типологически его характеризующих, т.е. "наукой", побеждающей природу.

Каждая культурная модель переводит чужое выражение на язык собственных координат значимости. Технике подобной трансформации значений уделялось, наверное, недостаточно внимания (и, вероятно, это обстоятельство является еще одним побочным аргументом в пользу существования "слабой" традиции). Народная утопическая смешанная (или эклектическая) модель Сада является вполне независимой по своему происхождению от литературных традиций в изображении Города-храма и Сада. Однако с выработкой литературных традиций, основанных и на народных утопических представлениях, и на вновь созданных образах, наметилась обратная тенденция воздействия сложившихся литературных традиций на более древнюю народную традицию. Произошло то, что происходит в любой семиотической операции, в которой адресат "втягивает в себя только то, что... ему срочно, что подходит к его духу, что может только пополнить добытое им и без труда может быть усвоено" (Соболев 1913: 6-7). Подобный культурный синтез лежит в основе творчества Андрея Платонова. В отличие от других писателей, которые, продолжая литературные традиции Города-храма и Сада, занимались только противопоставлением двух моделей, Платонов не отказывается от утопических элементов Города-храма, который со всей своей семантикой представляется в русской литературной традиции как символ социализма, а подвергает их "чтению" через призму культурных моделей Сада, который, в свою очередь, является символом "надежд и желаний" в народной традиции. Выбору Платонова способствовали, несомненно, размышления Н.Ф. Федорова, который пытался объединить "ум" и "чувство", "науку" и "природу" и который вместо идеи противопоставления Европы и России выдвинул идею "вселенной" и еще считал неприемлемым разрыв между теорией и практикой (это же сделал некоторое вре-

мя спустя и Богданов). На наш взгляд, о романе *Чевенгур* нельзя говорить только как об антиутопическом романе, только как об очередном развенчании концепции Города-храма, скорее, в произведении содержится изображение восприятия социализма, понятого носителями народной культуры, теми носителями, которые в свое время, уже много веков назад, выработали свои собственные модели будущего, как проект на будущее. В отличие от Достоевского, который предлагает свой Сад, объективизируя народную модель, Платонов возводит ее на уровень доминанты. Только таким образом, по нашему мнению, можно объяснить многочисленные культурные наслоения, которые в романе *Чевенгур* создают не только оттенок легкой иронии, но и приводят к полному художественному разрыву между предметом описания или, как говорит Платонов, "начало[м] коммунистического общества" (*Горький и советские писатели* 1963: 314) и языком описания, который рисует предмет с элементами Сада. Чтобы не выходить за рамки поля, образованного некоторыми элементами народной утопии, вспомним, что герои *Чевенгура* стараются найти "земное блаженство", "счастливую жизнь" (Платонов 1988: 236), а вовсе не "труд" (*там же*, 350), то есть стараются обнаружить место, где жители "ничем не занимаются, а лежат лежа и спят" (*там же*, 364). Слово "Чевенгур" напоминает Дванову "влекущий гул неизвестной страны" (*там же*, 348), и, чтобы добраться туда, герои совершают длинное путешествие, согласно типологии мотивов пути в "далекие земли". Локализация "рая" напоминает типичное "смешанное" решение: не только рай расположен в пустыне, где течет речка Чевенгурка (библейский образ Эдема), но вся Россия рассматривается как место, где "люди... сажают сад истории для вечности и для своей неразлучности в будущем" (*там же*, 505). В этом саду помещается "старый город" (*там же*, 361) и "его яблочные сады, железные крыши, под которыми жители выкармливали своих детей, и горячие вычищенные куполы церковей" (*там же*, 363). Вполне характерен для народной утопии и эпизод "ликвидации класса остаточной сволочи"

(там же, 401), особенно если вспомнить о том, что в одной из народных утопий XVII века поиски "богатых земель на Амуре и на островах Тихого океана" не исключали возможности найти "остров богатый и на том острове людей побить" (Чистов 1967: 294). Но, может быть, основной характеристикой, доказывающей родство мотивов описания города Чевенгура с типологией Сада, является роль природы: "скот... тоже почти человек" (Платонов 1988: 359), основатели "земного рая" в Чевенгуре "мобилизовали солнце на вечную работу, а общество распустили навсегда" (там же, 368). И, наконец, самоубийство Саши Дванова, который отправляется, как в легенде о граде Китеже, искать счастье на дно озера, точно так, как сделал его отец, и триумф Прокофия, сидящего в заключительном эпизоде романа "близ кирпичного дома" (там же, 551), вводят восприятие читателя в семантику "хрустального дворца" – отрицательного символа социализма-разрушителя, который на самом деле губит Сад, что как раз и происходит в романе. Однако, "кирпичный дом" недалек по своему содержанию от "трехэтажного каменного дома", олицетворяющего народный идеал "сытого довольства", для достижения которого все средства хороши. Прокофий, согласно народной традиции, не кто иной, как хитрый "вор".

В литературе стремление достичь созвучия между несогласуемыми кодами Города-храма и Сада осуществил в своем творчестве Андрей Платонов. Как это стремление осуществлялось во внелитературной области и к какому "третьему" культурному коду оно привело, – вот вопрос, о котором стоит подумать.

NEKATERE ZNAČILNOSTI UBESEDITVE BODOČNOSTI V DELIH F.M. DOSTOJEVSKEGA IN VPRAŠANJA LITERARNE EVOLUCIJE PODOB "MESTA" IN "VRTA"*

Kot *predmet opisa* se utopija lahko udejanja v futurističnem načrtu arhitekta, v likovni upodobitvi ali ubeseditvi. Odnos do omenjenega predmeta je lahko pozitiven ali odklonilen (utopija ali antiutopija), uporaba kateregakoli izraznega sredstva pa ne zabrisuje izhodišča, ki je z varianto v predznaku vendarle omejeno na določena semantična polja: Raj (običajno na zemlji), bodočnost, srečo, blagostanje, moralno neoporečnost, pravičnost in optimalno družbeno ureditev. Kot predmet opisa je utopijo mogoče izraziti z različnimi *jeziki opisa*, ki jih določa kulturni model, iz katerega se je porodila in v katerem se je razvila.

Med jezike opisa, ki še posebno določajo razlike opisanega predmeta, sodi nedvomno jezik prostorskih koordinat utopičnega "kraja". Ameriški raziskovalec McClung (McClung 1983) meni, da je mogoče ta jezik omejiti na tri osnovne arhitekturno-ubeseditvene variante: na Eden oz. Vrt, Jeruzalem ali Novi Jeruzalem oz. Mesto in na tretjo, mešano varianto z Mestom znotraj Vrta ali pa z Vrtom, ki ga krog in krog obdaja Mesto. Prvi dve jezikovni varianti nista zamenljivi, tretja je kompromisna: če je v linearnem času naše krščansko-judovske kulture padec prvega človeka ireverzibilen, potem je Vrt nezanesljiv in ga je mogoče zavzeti. Zato ga je treba zaščititi: zaščita je lahko notranja (Mesto v Vrtu) ali zunanja (Vrt v Mestu).¹ Ograjen ali utrjen prostor sodi tako med najznačilnejše stalnice "rajskih" upodobitev ali ubeseditev: kot potencialno "odprt" prostor Vrt lahko preživi le pod okriljem zaščitenega Mesta. Mestna varianta Raja izhaja, če se seveda omejimo zgolj na "našo" kulturo, iz svetopisemske ubeseditve Salomonovega templja (*Tretja knjiga kraljev*, 6; *Sveto pismo* 1987: 317-318), iz preroške vizije Ezekijela, ki opisuje Izrael kot ogromen tempelj (*Knjiga preroka Ezekijela*, 40-48; *Sveto*

* "Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti v delih F.M. Dostojevskega in vprašanja literarne evolucije podob *mesta* in *vrta*. *Jezik in slovstvo* XXXV/6 (1989/1990): 125-133.

1 Podobno arhitekturno načelo je zaslediti v vrtovih srednjeveških samostanov.

pismo 1987: 733-743), in iz svetega mesta Apokalipse oz. iz Novega Jeruzalema (*Razodetje sv. Janeza*, 21.2.10; *Sveto pismo* 1987: 239), kjer je v podobi reke žive vode in drevja življenja prisotna tudi simbolična edenska komponenta (*prav tam*, 22.1.2. 14; *Sveto pismo* 1987: 239). V Novem Jeruzalemu templja pravzaprav ni, ker je celotno Mesto "svetišče" (*prav tam*, 21, 22; *Sveto pismo* 1987: 239), in poslednja vizija človekove usode se zato udejanja kot vizija Mesta-templja s simboličnimi elementi Vrta.

Spremembe, ki jih je utopična vizija doživela v delih Dostojevskega, so bile večkrat v središču pozornosti raziskovalcev. Tu bi rad samo opozoril na spremembe, ki jih je mogoče zaslediti v jeziku opisa, s katerim se v opusu Dostojevskega udejanja ubeseditvev "zemeljskega raja" kot predmeta opisa. V tem pogledu je mogoče določiti tri ubeseditvene faze:

1. branje ali sprejemanje Mesta-templja kot Vrta (do povratka iz Sibirije);
2. spoznanje in razkrinkanje Mesta-templja (1860-1871);
3. predlog Vrta brez elementov Mesta-templja oz. odklon vsake "mešane" rešitve (1871-1881).

V delih Dostojevskega so do leta 1860 simbolične podobe Mesta-templja in Vrta v glavnem odsotne,² zato je to prvo fazo mogoče rekonstruirati zgolj "a posteriori". V letu 1873, ko sta minili le dve leti od prve, čeprav indirektno pozitivne prispodobe Vrta (leta 1871) in več kot desetletje od prve negativne prispodobe Mesta-templja (leta 1860), Dostojevski napiše članek *Ena izmed sodobnih ponaredb*, kjer komentira svojo prvo recepcijo socializma, ki je slonela na enačenju moralnega in političnega koncepta: po njegovem mnenju je bilo takrat celotno zadevo mogoče razumeti še "v rožnati in rajsko-nravstveni luči" in socializem je bil sprejet zaradi "svetih, npravstvenih in občečloveških" idej kot možna varianta krščanstva (Dostoevskij 1972-1990: XXI: 130).³ V prvi recep-

2 V tem primeru je kvečjemu mogoče govoriti o dvojnosti med mestom in podeželjem, vendar sta v romanu *Bedni ljudje* oba kronotopa pozitivno obarvana: za Djevuškina je srečna bodočnost dosegljiva v elegantnem mestnem središču, ki nasprotuje bedni periferiji, Varvara pa srečo enači s preteklostjo, ki jo je preživela na deželi, in zato nasprotuje sedanjosti mesta. Vprašanje bodočnosti se torej za Djevuškina udejanja kot premik v prostoru, za Varvaro pa v času. Prim. Verč 1980: 25-29.

3 Vsi citati iz Dostojevskega se nanašajo na omenjeno izdajo, ki jo bomo v tekstu označili z navedbo rimske številke za knjigo in arabske za stran.

ciji socializma Dostojevski v bistvu poudarja prisotnost dveh različnih kodov, ki bosta šele s časom postala nezdružljiva in ki ju je takrat, po svojem lastnem mnenju, neutemeljeno nadslojeval. Sam torej implicitno priznava, da je v tej prvi fazi zaslediti kod adresanta (kasneje bo Dostojevski ta kod simbolično izoblikoval kot Mesto-tempelj), ki ga recepcija adresata "prevaja" v drugačen kod (za Dostojevskega Vrt).

Kot je znano, se simbol Mesta-templja prvič pojavi leta 1860 v dodatku k 2. poglavju prvega dela *Zapiskov iz mrtvega doma* (IV: 250). Simbolična podoba "srečne" bodočnosti ostane nespremenjena vse do spominskega govora o Puškinu (leta 1880), ko Dostojevski za isto prispodobo še vedno uporablja besedo "stavba" (XXVI: 142). Kljub kontinuiteti v ubeseditvi istega semantičnega polja je to dvajsetletje mogoče razdeliti v dve fazi: v prvi prevladuje negativna simbolika Mesta-templja (1860-1871), v drugi pa se ji pridružuje pozitiven simbol Vrta (1871-1881).

Že ob svojem prvem pojavu leta 1860 se negativna simbolika navezuje na arhitekturno in literarno tradicijo Mesta-templja: Raj, vsekakor ograjen, je palača iz marmorja in zlata, z visečimi vrtovi in vsesplošnim bogastvom. Namig na "viseče vrtove" nas ne sme zapeljati v smer edenske variante; pri Dostojevskem se namreč ta prispodoba navezuje na "velikansko palačo", ki jo bo pisatelj nekaj let kasneje (1862/1863) povezal s tradicionalno ikonografijo "razvratnega" mesta Babilona in z Razodetjem (V: 70).⁴ Kljub svoji zgodovinski konkretnosti znamenita prispodoba "kristalne palače" (V: 69, 113, 119; XXIII: 96) dosledno ubeseduje semantiko "bodočnosti". To velja tudi za "mravljišče" (V: 81), za apokaliptično podobo Novega Jeruzalema (VI: 201) in za motiv "izbrancev" (VI: 419-20; X: 312). Povezavo med mestom Razodetja, Novim Jeruzalemom, in kristalno palačo je med drugim mogoče ugotoviti tudi s pomočjo zanimive podrobnosti: v letih 1862/1863 Dostojevski uporablja izraz *kristal'nyj dvorec* (V: 69), kasneje, od *Zapiskov iz podtalja* dalje (leta 1864), pa izraz *hrustal'nyj* (= *kristal'nyj* v ruskem knjižnem jeziku). Znano je, da se zadnja prispodoba neposredno in polemično navezuje na četrte sanje Vere Pavlovne, kjer je poleg "velikanske kri-

4 Z zgodovinskega stališča je treba pripomniti, da so bili "viseči vrtovi", ki so se v Rusiji razvili predvsem ob koncu XVIII. stoletja, opomenjeni kot izraz za "realnost irealnega", kjer je odločujočo vlogo odigrala misel o človeku graditelju (*homo faber*), ki se dvigne nad človeka prirode. Prim. Lihačev 1987: III: 504.

stalne stavbe" (*hrustal'nyj gromadnyj dom*; prim. Černyševskij 1975: 284, 287) po ustaljeni tipologiji mogoče zaslediti tudi "zimski vrt" (*prav tam*, 284). Povezava ne vzbuja nikakršnih dvomov, saj je bilo besedilo Černiševskega objavljeno pred *Zapiski iz podtalja*. Kot rečeno, se beseda *kristal'nyj* pojavi že v letih 1862/1863, ko je Dostojevski pisal svoje *Zimske zapiske* in ko roman Černiševskega *Kaj delati?* še ni bil objavljen, ni pa tudi nobenih dokazov, da bi bil Dostojevski seznanjen s še neobjavljenim besedilom. V istem odstavku *Zimskih zapiskov* je "kristalna palača" (*kristal'nyj dvorec*) neposredno povezana s podobo mesta Babilona in z "nekim preroštvom iz Razodetja" oz. s Svetopisemskim besedilom, v katerem pa zasledimo zgolj varianto "kristal" (v ruski izdaji sv. pisma je prisotna le beseda *kristall*, *kristallovodno*, nikakor pa ne *hrustal'*) (*Razodetje*, 21, 11; 22, 1; *Biblija* 1998: 1344, 1345). Prav ta podrobnost pa bi lahko pomenila tudi implicitni premik gledišča Dostojevskega v smer ljudske kulture. V znamenitem slovarju V. Dalja (Dal' 1978-1980: IV: 566) je namreč mogoče najti pomembno dodatno razlago h geslu *hrustal'*, po kateri naj bi ljudska etimologija besede *hrustal'* izhajala iz pridevnika *hrustkij*, to je: trden in krhek. Nekoliko let kasneje bo Dostojevski utemeljil svojo pozitivno vizijo Vrta s koncepti zemlje (*počva*) in naroda: ljudska etimologija besede *hrustal'* (navidezno trden, v resnici pa krhek) naj bi torej krepila negativno utopično vizijo "kristalne palače", ki se lahko zruši "naenkrat, mimogrede, v prah" (V: 113).

V naslednjih letih se negativna podoba Mesta-templja bistveno ne spremeni, zaradi kontrapozicije s pozitivno podobo Vrta pa se v podrobnostih izčisti. V *Sanjah smešnega človeka* se vizija zlatega veka tipološko udejanja kot Vrt, ki nasprotuje Mestu-templju: o srečnih ljudeh smešni človek pravi, da "niso poznali templjev" (XXV: 114), po "razvratu" pa so prebivalci bivšega Vrta "nazidali templjev" (XXV: 116). Podobno nasprotje je prisotno tudi kasneje, na primer v Zosimovi biografiji, ki jo piše Aljoša (Bratje Karamazovi): "... življenje je vrt" (XIV: 262), pravi Zosima, za razumevanje te preproste resnice pa ni potrebno "graditi... templjev" (XIV: 266).

Čeprav implicitno, je prve tipološke elemente Vrta mogoče odkrivati v gradivu k romanu *Besi* iz leta 1871, kjer se v poglavju *Pri Tihonu Stavrogin* spominja slike C. Lorraina *Akis in Galateja*, ki jo je Dostojevski občudoval v dresdenski galeriji (XI: 21); epizodo je pisatelj kasneje ponovno uporabil v *Mladeniču* (XIII: 375). Bistveni kompozicijski element Lorrainove slike je "šotor" (čeprav ga Stavrogin ne omenja), skromno bivališče, ki v tipologiji Vrta nasprotuje bogatim stavbam, zna-

čilnim za tipologijo Mesta-templja. Podobno kontrapozicijo zasledimo v že omenjeni Zosimovi biografiji: namesto nepotrebne "templja" Zosima predlaga "izbo" (XIV: 266). Značilni tipološki element Vrta je odnos do dela: v znanem družbenem projektu Šigaljova bo "devet desetih" človeštva živelo v "prvobitnem ... rajju na zemlji", čeprav bo seveda "delalo" (X: 312); Šigaljev ne določa količine opravljenega dela, v Vrta pa je delo vedno lahko in nezatno, kot potrjujejo tudi *Sanje smešnega človeka*, v katerih so prebivalci zlatega veka "za hrano in obleko ... delali prav malo in z lahkoto" (XXV: 113). Naslednji tipološki element Vrta je njegova neopisljivost, ki jo potrjujeta tako Versilov ("z besedami ne poveš", XIII: 375), kot smešni človek ("ne znam povedati z besedami", XXV: 118). Skoraj odveč bi bilo naštevanje podob iz narave, tipičnih za Vrt: obrežje, travniki, gaji, skale, morje, breg, drevesa, sadje, toplota, svetloba, sonce, ptičke (XIII: 375; XXV: 112). In prav na koncu, omembe vreden je tudi "otok", element neodpovedljive zaščite v tipologiji Raja, tako v njegovi varianti Mesta-templja kot Vrta.

Vrt kot simbol bodočnosti je eksplicitno ubeseden leta 1876 v članku *Zemlja in otroci v Dnevniku pisatelja*. Po mnenju D.S. Lihačova je

podobe vrta in vsega, kar vrtu pripada... mogoče večkrat srečati v staroruski literaturi, in to v visokem pomenu besede (Lihačev 1987: III: 497).

Tudi Dostojevski pripisuje Vrta "visoki" pomen:

... ne vem, kako bo vse to, ampak zagotovo bo. Vrt bo... Človeštvo se bo prenovilo v Vrta in se z Vrtom popravilo – to je formula (XXIII: 96).

Vrt, ki ga Dostojevski piše z veliko začetnico, sintetično ubeseduje njegovo pozitivno vizijo bodočnosti. Ta je tudi zgodovinsko utemeljena, saj se po mnenju Dostojevskega kaže kot poslednja stopnja človeškega razvoja: po fevdalnem ("v začetku so bili gradovi") in po meščanskem obdobju ("pojavi se strašna mesta... s kristalnimi palačami"), bo v "tretji fazi... prenovljeno človeštvo ... začelo živeti v Vrta" (*prav tam*). Tudi tokrat Zosimova biografija potrjuje dokončno izbiro sintetične simbolične podobe:

... življenje je raj in vsi smo v rajju, le da tega nočemo vedeti, ko pa bi to hoteli spoznati, že jutri bi bil na vsem svetu raj... naravnost v vrt poj-

dimo in se začnimo sprehajati in veseliti, drug drugega ljubiti, hvalo zapojmo in poljubimo se in naše življenje blagoslovimo (XIV: 262).

Namesto za blesk in sijaj Mesta-templja, ki sprejema "pravičnike", se Dostojevski odloči za duševni mir Edena, po katerem se sprehajajo "svetniki". Nedvomno je na to utopično vizijo vplivalo več avtohtonih kulturnih modelov (predvsem pravoslavje in ljudska tradicija), h katerim se še povrnemo, zaenkrat pa lahko ugotovimo, da se v delih Dostojevskega ubesedena simbolika utopije razvija kot nezdržljiva opozicija in da je zato vsaka kompromisna ali "mešana" rešitev izključena.⁵

Vse jasnejši krepitvi omenjene opozicije je po eni strani botrovala podoba mesta kot utelešenja racionalne in znanstvene evropske kulture (v delih Dostojevskega je večkrat prisotna apokaliptična podoba mesta hobotnice), po drugi pa zlitje semantičnih polj pojmov "zemlje" in "občine" (*obščina*) v podobo Vrta. Po pisateljevem mnenju je Vrt implicitno prisoten v avtothoni ruski kulturi:

Mogoče je celo, da prav pri nas, še v zarodku, leži Vrt. (In potem nam še pravijo, naj nikar preveč ne razmišljamo o sebi in naj nikar ne polagamo vase prevelikih upov, češ da nimamo izvirnega mišljenja in da je naša izvirnost privid) (XXIII: 277).

Ruska avtohtonost je seveda vezana na kmečko kulturo:

Vem le to, da bomo imeli Vrt in da bomo mogoče celo pred drugimi uresničili splošno slogo. Zakaj? Mi imamo vsaj zemljo in občino, to pa je ogromno zrno za bodočo idejo (XXIII: 275).

Ob vsem tem je treba pripomniti, da si je ljudska kultura že stoletja oblikovala lastno idejo o bodočnosti, ki se seveda le delno sklada s podobo Vrta pri Dostojevskem. V.E. Vetlovskaja pravilno opozarja na

5 Predložena tridelna shema seveda ne izključuje prisotnosti vseh ostalih zunajarhitekturnih elementov v semantičnih poljih različnih vizij bodočnosti. Mogoče je celo trditi, da se obe paradigmatski osi Mesta-templja in Vrta močno naslanjata na vrsto motivov, ki jih literarna kritika splošno priznava kot osnovne v delu F.M. Dostojevskega: srce/razum; etika/znanost; ruska misel/Evropa, razsvetljenje, socializem; ruski človek/progresist, Peterburžan; čustvo/spoznanje; otroci sonca/otroci v tovarni (*zamučennyj rebenok*); občina, zemlja, počva/zakoni, mesto, Peterburg itd.

izrazito "protislovnost" in "raznoobraznost" folklornega gradiva, iz katerega je "Dostojevski... brez posebnega napora črpal tiste pomenske obrate, ki so mu bili potrebni" (Vetlovskaja 1982: 67). Vrt v Dostojevskem torej ni umetniška ubeseditiv ljudske ideje o bodočnosti (kmečka utopija), pač pa zgolj avtorjeva subjektivna ubeseditiv v procesu recepcije umišljenega izvirnika. Res je sicer, da obstajajo nekateri konvergentni elementi med podobo Vrta in določenimi ljudskimi "rajskimi" vizijami: že v 10. stoletju je na primer predkrščanska kultura označevala Raj kot "čudovit in zelen" (Sobolev 1913: 98); oznake ne spremeni niti prihod krščanstva, kvečjemu jo obogati z nekaterimi podrobnostmi ("rajske ptice", "zelena drevesa-vinske trte"; *prav tam* 172). Značilni topos *ljudske religiozne kulture* (*prav tam*, 108, 174) in *ljudske utopije* je vodni prostor, preko katerega vodi pot v "drugo kraljestvo", saj se na primer v legendi o Belovodju utopični kraj nahaja na 70 otokih (prim. Čistov 1967: 256; Klibanov 1977: 219-225). Edenske podobe se vrstijo tudi v neuradni religiozni kulturi (sekte, razkolniki, heretiki): "duhoborci" so se, kot je znano, upirali gradnji "velikih kamnitih templjev" (prim. Miljukov 1931: II/1: 127).

Veliko zanimivejše so seveda razlike med ljudskimi utopičnimi vizijami in podobo Vrta, kakršno predlaga Dostojevski. Predvsem velja poudariti, da se v primerjavi z umetno literaturo, ki že skoraj obvezno ponavlja nezamenljivost ubesedenih modelov Mesta-templja in Vrta, ljudska utopija ne omejuje na en sam možen kronotop. V neuradni religiozni kulturi "begunov" je na primer jasno razviden namig na podobo Mesta-templja: "Naš potni list je iz božjega mesta Jeruzalema"; "ostala nam je vera v Jeruzalem" (Čistov 1967: 245); "sedanjega mesta nimamo – iščemo prihodnje" (*prav tam*, 249). Prav tako je utopično mesto Ignata "obdano s steno", "visoko", "kamnito", res pa je tudi, da ima vsak kamnit dom "vrt" in da "po ulicah in vrtovih cvetijo cvetovi" (*prav tam*, 299-300). Po vsej verjetnosti je vizija mestnega bleska povezana tudi s tradicijo "lepote", kot jo izpričuje Lavrentjevski letopis: blesk bizantinskega obreda je navsezadnje bistveno vplival na izbiro Vladimirja, ko je leta 988 sprejel krščanstvo kot uradno rusko vero (prim. *Handbuch zur Nestorchronik* 1977: 107-108). Če ljudsko utopijo določajo edenske značilnosti, potem je podroben opis utopičnega kraja seveda odsoten. Tako tipologijo srečujemo na primer v utopičnih legendah o "orehovi zemlji" in o "reki Darji" (Čistov 1967: 305-308, 312-313). Veliko ljudskih utopij je "mešanega" tipa: otočje že omenjenega Belovodja pokrivajo nepregledni gozdovi, na njem pa so tudi vasi in mesta (*prav tam*, 258). V na-

rodnih pripovedkah je iskanje sreče delno povezano tudi s prihodom v "trinadstropno kamnito hišo", ki se seveda nahaja za reko in hrani vsakršne dobrote (Trubeckoj 1922: 13), kar pa ne izključuje prisotnosti edenske tipologije: "... kraj sveta – kjer rdeče sonce vzhaja iz sinjega morja" (*prav tam*, 18) in kjer teko "mlečne reke" vzdolž bregov iz močnika (= kjer se cedita med in mleko; *prav tam*, 7). Ljudski utopični kraj je obvezno onstran meja poznanega sveta in je dosegljiv le po dolgem potovanju, ki je včasih opisano prav z vsemi podrobnostmi (utopična linija legend *o daljnjih krajih*). Ljudska utopija se zato udejanja kot *premik v drug prostor*, kar je za utopijo Dostojevskega, ki predvideva sočasnost hotenja vsega človeštva, nepomembno:

... v enem samem dnevu, v eni sami uri – vse bi se naenkrat uredilo!...
Ko bi le vsi to hoteli, vse bi se že zdaj uredilo (XXV: 119).

Pravično zemljo (prim. Kalmykov 1979: 10, 31), ki se v evropski kulturi skoraj vedno izraža kot podoba Mesta-templja, je v ruski ljudski kulturi mogoče odkrivati bodisi v Mestu-templju bodisi v Vrto. Veliko število ljudskih utopij izhaja iz upanja v "pravično" oblast, ki nasprotuje "nepravični" (utopična linija legend *o povratku carja odrešenika*). Oblast je torej jamstvo za "pravičnost" (= srečo) in zato ljudska utopija nikoli ne podvomi o oblasti kot načelu, za utopijo Dostojevskega pa je značilno, da je srečo mogoče graditi le v človekovi notranjosti (v tem pogledu se Dostojevski približuje nekaterim vidikom neuradne religiozne kulture "duhoborcev" in "molokanov") in je zato še tako dobronamerno in "razsvetljensko" dejanje "z vrha" odveč. Posebno zanimiv je tisti vidik ljudske utopije, ki zadeva odnos do dela: napačno bi bilo, ko bi motiv "lahkega kruha" vzporejali z motivom "lahkega dela" v Dostojevskem. V ruski narodni pripovedki dela malo le, kdor je "zvit", kar je značilna poteza pravljичnega lenuha ali tatu, ki se prav zato dokoplje do blažene dežele (Trubeckoj 1922: 9-17). In prav na koncu lahko omenimo še naravo, ki je v edenski viziji Dostojevskega pohlevno mila in se zato junaki z njo ne borijo, medtem ko je v ljudski tradiciji predvsem mitskega izvora, kar predvideva zmago "kulturnega junaka" nad njenim neurejenim kaosom.

Konvergence in razlike z ljudsko tradicijo dovolj jasno kažejo na sinkretizem utopične vizije zlatega veka v delih Dostojevskega, kjer se spajajo še mitske podobe, prvine utopične literarne tradicije in reminiscence iz umetniških slik. Verjetno ni predmeta, ki bi ga Dostojevski umetniško ubeseditil s tako izrazito "monološko" besedo, kot je prav utopija. Za "rajske" ubeseditve je celo moč trditi, da obstaja določena homo-

genost pristopa, saj se tako v svoji pozitivnosti kot negativnosti dovolj enakomerno delijo med publicistično avtorsko besedo in umetniško besedo junakov. Dostojevski v bistvu podreja lastnemu branju različne vizije bodočnosti, ki so se izrazile v tujih kulturnih kodih, in se ne trudi, da bi jim ohranil izvorni pomen oz. da bi nanje gledal kot na "subjekt". Navsezadnje je pisatelj to počenjal že pri "prevajanju" francoskega fourierizma v moralni kod, ko ga je odklonil tako, da ga je po isti logiki "prevedel" v destruktivni politični kod, in prav tako je naredil, ko je "prevajal" ljudsko kulturo v lasten etično-religiozni kod.

Dostojevski je razvil podobo Mesta-templja in Vrta iz različnih kulturnih modelov in tako zakoreninil literarno tradicijo, ki ni zraščena zgolj z izkristalizirano in sinkretistično obliko njegove utopije, ampak ponuja tudi več nadaljnjih evolucijskih smeri (tudi v tem Dostojevski paradoksalno potrjuje svojo "polifoničnost"). Z vidika literarne zgodovine je sicer tradicijo Mesta-templja, predvsem v njeni negativni varianti (čeprav obstaja tudi pozitivna "mestna" utopija, zlasti v znanstvenofantastični literaturi, pa tudi v nekaterih aspektih futurizma, kot so na primer "mešane" utopične vizije Hlebnikova; prim. Verč 1991), mogoče opredeliti kot "močno" literarno tradicijo, obstaja pa tudi tradicija Vrta, ki se kaže kot "šibkejša" utopična varianta. "Močno" tradicijo negativnosti Mesta-templja, v katero sodi več različnih avtorjev, kot so A. Beli (*Peterburg*), Kuprin (*Zdravljica*), Brjusov (*Republika južnega križa*), Leonov (epizoda *O norem Kalafatu* v romanu *Jazbeci*), je literarna kritika, predvsem zahodna, večkrat analizirala tudi zato, ker se je skoraj samodejno ponujala kot preroštvo socialistične katastrofe. Kontrapozicija med toposom Mesta-templja in toposom Vrta se je tako korenito zasidrala v ubesedene modele književnosti, da v svoji antiutopiji *Mi Zamjatin* povsem logično izžene Vrt iz Mesta in ga opomenja kot negativen element kaosa, pred katerim se je treba zaščititi. V literarnozgodovinskem pogledu se edino evolucijska linija Mesta-templja spremeni v antiutopijo in prav iz te sposobnosti prerojenja in kritičnega odnosa do same sebe črpa po vsej verjetnosti svojo moč. Evolucijska linija Vrta pa vse do 20. stoletja ostaja v bistvu nespremenjeno zvesta sama sebi, kar je verjetno vzrok njene šibkosti, če seveda upoštevamo tudi tinjanovsko koncepcijo literarne "borbe". Kljub temu ne gre pozabiti, da je bila evolucijsko statična linija Vrta kot izraza narodno kmečke utopične kulture v ruski literaturi 19. stoletje vedno prisotna. Dovolj je, da opozorimo na "čudovit kraj", na "kotiček, ki ga je Bog blagoslovil" v sanjah Oblomova, kjer "sonce ... jasno in vroče sveti", kjer "reka teče veselo" in kjer je z "grič-

kov" mogoče "zamišljeno gledati na zahajajoče sonce" (Gončarov 1969: 123-124), ali na udejanjeni "ideal sitega zadovoljstva" (Trubeckoj 1922: 7) v vasi Tarbagataj, ki jo opisuje Nekrasov in kjer "Vsakdo sito živi" (Nekrasov 1959: II: 137-138). Med najznamenitejše ljudske utopije sodi *Zgodba o nevidnem mestu Kitežu*, ki je proti koncu 19. in na začetku 20. stoletja doživela intenziven proces literarizacije: po prvi objavi v romanu *V gozdovih* P.I. Melnikova-Pečerskega leta 1875 zgodbo ponovno uporabi najprej V.G. Korolenko (1890), kasneje M.M. Prišvin (1912), Gorki pa ji leta 1916 posveti nekaj verzov.⁶ Kiteška zgodba je tipičen primer "mešane" ljudske utopične rešitve, kjer soobstajajo elementi Mesta in Vrta. Mesto Kitež, "z obzidjem iz belega kamena, z zlatostrešnimi cerkvami, s hišami, iztesanimi... iz lesa, ki ne gnije" (Mel'nikov 1979: 190), je potopljeno v jezero, ki ga obdajajo "okrogli grički", "zelena dobrava" in "zeleni bregovi" (Korolenko 1979: 201) (varianta Mesta v Vrta). To je mesto, kjer namesto "pravičnosti" in "sitosti" kraljuje "svetost": "Tam je tišina in mir, veselje in radost... Duhovna radost, ne telesna" (Mel'nikov 1979: 196).

Na zunajliterarnem področju je poseben odnos do ljudske utopije mogoče zaslediti v (utopično) filozofskem razmišljanju N.F. Fjodorova in v kmečki utopiji, ki jo predlaga A.V. Čajanov. V obeh primerih prevladuje linija Vrta v svoji tipično "mešani" varianti, vendar z bistvenim dodatkom: oba avtorja odklanjata namreč kronotop Mesta,⁷ obenem pa

6 Za tekst, zgodovinske podatke in komentar o kiteški legendi prim. Komarovič 1936; Biasci 1994.

7 N.F. Fjodorov se je zavzemal za radikalno spremembo civilizacijskega razvoja: "Celotna zgodovina kot zgodovina civilizacije, umetne kulture (to je spreminjanja vasi v mesto) je odmikanje od prehrabnega vprašanja in razvoj antihigienskega načina življenja." Razvoj urbaniziranega življenja "ne samo oddaljuje človeštvo od rešitve prehrabeno-sanitarnega vprašanja, ampak oblikuje tudi najvišjo antihigiensko obliko družbenega življenja, ker je mesto v svojem bistvu antihigiensko, je vir in žarišče bolezni; ko bi ga ne prerojevala dežela z neprestanim prilivom boljše, čistejše krvi, sploh ne bi moglo obstajati. Vendar mesto, ki se obnavlja z vaško krvjo, po drugi strani tudi oskrbuje deželo s svojo, pokvarjeno." Omembe vredna se zdijo tudi razmišljanja Fjodorova o "vstajenju očetov", kjer že spet srečamo podobi vrta in mesta: po njegovem mnenju je rešitev "v obnovitvi Edena, raja, ki smo ga izgubili, ne v smislu visečih vrtov (kot v Babilonu), ampak v združitvi vseh sinov v templju ... za vstajenje očetov." Prim. Fedorov 1982: 371 in 380-381. Kmečka utopija

ga nadomeščata z elementom, ki ga tipološko določa, to je z "znanostjo", ki je ukrotila "divjo" naravo. Vzroke za "šibkost" utopične tradicije Vrta je verjetno treba iskati tudi v literarni kritiki, ki je, kot kaže, premalo upoštevala pravilo, da vsak kulturni model prevaja tuje kodificirane govore v govor lastnih pomenskih koordinat. "Mešani" utopični model, ki bi ga lahko imenovali tudi "eklektični" model ljudske tradicije, ni samo neodvisen od literarne tradicije Mesta-templja in Vrta, ampak se v razvoju kaže tudi kot model Vrta, ki "bere" Mesto in

vsrkuje vase le to, kar... je zanj nujno, kar se sklada z njegovim duhom, kar lahko le dopolnjuje to, kar je že pridobljeno in kar je mogoče brez napore osvojiti (Sobolev 1913: 6-7)

ali z drugimi besedami, udejanja odnos, ki je sploh značilen za sleherno semiotično operacijo. Tovrstni odnos leži v osnovi literarnega dela Andreja Platonova. Za razliko od drugih pisateljev, ki so nadaljevali literarno utopično tradicijo Mesta-templja in Vrta le kot obnavljanje opozicije med njima, Platonov ne odklanja utopičnih elementov Mesta-templja, ki ga je v začetku 20. stoletja ruska literarna tradicija že dokončno opomenjala kot simbol nastopajočega rušilnega socializma, ampak jih preverja skozi prizmo kulturnega modela Vrta, ki se je v tedanji literarni tradiciji že krepko zakoreninil kot simbol iz narodne tradicije. Med vzroke, ki so nedvomno podkrepili gledanje Platonova na sodobno stvarnost, sodijo tudi filozofska razmišljanja Fjodorova, ki je skušal usklajevati "razum" in "čustvo", "znanost" in "naravo" ter je namesto stroge kontrapozicije Evropa-Rusija povzdignil idejo vesoljstva kot najmanjšo časovno-prostorsko enoto, ob vsem tem pa še poudarjal tipično potezo ruske kulture, ki ne predvideva ostrega razlikovanja med teorijo in prakso (po tej poti mu je nekoliko kasneje sledil tudi Bogdanov). *Čevengur* Andreja Platonova ni torej zgolj antiutopični roman, ponovna ubeseditev poloma Mesta-templja, temveč umetniška ubeseditev ljudske

Čajanova, objavljena leta 1920, se kaže tudi kot rezultat "dekreta o uničenju mest" (Prim. Kremnev [Čajanov] 1981: 31) V. Strada pravilno poudarja, da utopija Čajanova poleg Mesta "odklanja še drugi simbolični kraj tistega nekraja, ki je že po sami etimologiji utopija: Otok. Kot kmečka utopija ... se mora namreč širiti po prostranih zemljah, kot ruska utopija pa mora zaobjemati vso prostranost ruske celine. Vendar ... odklon od Otoka ... ne zabrisuje v deželi kmečke utopije občutka osamitve in avtarkične osamljenosti." Prim. Strada 1979: 8-9.

receptije socializma kot projekta bodočnosti, kjer je nenadomestljiv in opazen element receptije predstava o bodočnosti, ki jo je že več stoletij ubesedovala ljudska kultura. V primerjavi z Dostojevskim, ki predlaga ubeseditiv Vrta, v kateri je ljudski kulturni model le objekt njegovega "monološkega" opomenjanja, ga Platonov povzdigne na raven dominante. Iz tega zornega kota postanejo razumljiva nešteta nadslojevanja kulturnih kodov, ki v romanu *Čevengur* (pa tudi v Gradbišču [*Kotlovan*] in povesti *Vprid* [*Vprok*]) določajo ne samo pisateljevo pritajeno ironijo, temveč razkrivajo tudi umetniški prelom med predmetom ubeseditve oz., kot pravi Platonov, med "začetkom komunistične družbe" (*Gor'kij i sovetskie pisateli* 1963: 314; navajam po Geller 1982: 175) in jezikom ubeseditve, ki opomenja ubesedeni predmet z jezikovno izraženimi in zato kulturno spoznavnimi elementi Vrta. Če se omejimo zgolj na najznačilnejše ljudsko utopične elemente, lahko kot primer povemo, da junaki *Čevengura* iščejo "zemeljsko blaženost" (Platonov 1988: 236), "srečno življenje", ne pa "dela" (*prav tam*, 350), torej kraj, kjer se prebivalci "z ničimer ne ukvarjajo, ampak ležijo in spijo" (*prav tam*, 364). Beseda "Čevengur" je za Dvanova kot "privlačno hrumenje neznane dežele" (*prav tam*, 348), do katere se junaki priklatijo po dolgi poti, kar se sklada ne samo z romanesknim kronotopom "poti", ampak tudi z ljudsko utopično tipologijo "daljnih krajev". "Rajski" kraj Čevengurcev spominja na tipično "mešano" rešitev: po eni strani se namreč nahaja v puščavi, kjer kljub temu neznan od kod priteka reka Čevengurka (sve-topisemska edenska podoba), cela Rusija pa je še dodatno opisana kot kraj, kjer "ljudje ... sadijo vrt zgodovine za večnost in za svojo neločljivost v bodočnosti" (*prav tam*, 505); po drugi strani je v tem Vrta "staro mesto" (*prav tam*, 361) s svojimi "jablanovimi vrtovi, železnimi strehami, pod katerimi so prebivalci krmili svoje otroke, in z gorečimi, izčiščeni kupolami cerkva" (*prav tam*, 363). Prav tako ni tuja ljudski utopiji epizoda o "likvidaciji razreda preostale svojati" (*prav tam*, 401), saj je v ljudski utopiji iz 17. stoletja iskanje "bogatih krajev na Amuru in na bregovih Tihega oceana" pomenilo obenem odkritje "bogatega otoka", na katerem je bilo potrebno "ljudi pobiti" (Čistov 1967: 294). Element, ki najzgovorneje postavlja mesto Čevengur v tipologijo Vrta, je vsekakor odnos do narave: "tudi živina... je skoraj človek" (Platonov 1988: 359), zato so ustanovitelji Vrta "mobilizirali sonce na večno delo, družbo pa so za zmeraj razpustili" (*prav tam*, 368). Roman se zaključí s samomorom Saše Dvanova, ki se je tako kot v legendi o Kitežu odpravil iskat srečo na dno jezera, ter z zmagošlavjem polbrata Prokofija, ki oblastniško sedi

"ob hiši iz opek" (*prav tam*, 551), kar je varianta ustaljene podobe "kristalne palače" kot negativnega simbola rušilnega socializma, ki v romanu dejansko pomete z Vrto; v predlaganem nadslojevanju kulturnih modelov pa je "hiša iz opek" pravzaprav le ljudsko utopična "trinadstropna kamnita hiša", v kateri se udejanja ljudski ideal "sîtega zadovoljstva", ki se ne sprašuje o sredstvih, s katerimi se je mogoče dokopati do njega. V skladu z najznačilnejšo ljudsko tradicijo je namreč zmagoslavni Prokofij "zviti tat".

V ruski književnosti sta se nadslojevanje in poskus složne pomiritve med nezdružljivima kodoma Mesta-templja in Vrta udejanjila v delih Andreja Platonova. Najbrž ne bi bilo odveč, ko bi se vprašali, kje se je tovrsten poskus še udejanjil in h kateremu tretjemu, tudi zunajliterarnemu kodu je privedel.

ALCUNI ASPETTI DELLA RAPPRESENTAZIONE DEL FUTURO NELL'OPERA DI F.M. DOSTOEVSKIJ E DELL'EVOLUZIONE LETTERARIA DELLA "CITTÀ" E DEL "GIARDINO"*

Rappresentare architettonicamente, pittoricamente o verbalmente l'utopia, positiva o negativa che sia, significa delimitare fin dall'inizio l'oggetto della descrizione entro campi semantici ben definiti: il Paradiso (solitamente in terra), il futuro, la felicità, il benessere, l'integrità morale, la giustizia o l'ordine sociale. A questo oggetto della descrizione ci si può accostare attraverso lingue di descrizione diverse, a seconda dei modelli culturali da cui esse derivano. Una delle lingue di descrizione che maggiormente determinano l'oggetto descritto è la lingua delle coordinate spaziali del "posto", dov'è situata l'utopia. Secondo lo studioso americano W.A. McClung (McClung 1983, 1987, 2007) questo tipo di lingua di descrizione può essere raggruppato attorno a tre tipi architettonici e verbali essenziali: l'Eden, ovvero il Giardino, Gerusalemme o Nuova Gerusalemme, ovvero la Città, nonché un terzo tipo misto, con un giardino che racchiude una città o una città che racchiude un giardino. I primi due tipi non sono intercambiabili, il terzo è una soluzione di compromesso: se la "caduta" dell'uomo è irreversibile nel tempo lineare della nostra cultura, allora l'Eden non è difendibile e ha bisogno di protezione; essa può essere interna (la città nel giardino) o esterna (il giardino nella città).¹ Una delle dominanti delle rappresentazioni paradisiache è perciò lo spazio recintato o fortificato; il Giardino, spazio potenzialmente aperto, può sopravvivere solo in funzione della Città protetta. La variante urbana del Paradiso deriva in parte dalla rappresentazione biblica del tempio di Salomone (*Perv. kn. car.*, 6), dalla visione di Ezechiele che immagina Israele come un enorme tempio (*Kn. pror. Iezakiilja*, 40-46) e trova poi la sua conferma nella Città dell'Apocalisse, ovvero nella Nuova Gerusalemme, dove l'elemento edenico è ormai solo simbolico e si realizza nell'acqua e nell'albero della vita (*Otkr. Ioanna*, 21,2,10; 22,1,2). A dire il vero la Città non ha tempio, ma tutta la Città è il tempio di Dio (*idem*,

* *Inedito. Neobjavljeno. Ne опубликовано.*

1 I giardini dei monasteri medioevali seguono, per esempio, questo tipo di logica architettonica.

21, 22) e la visione ultima del destino dell'umanità è la visione di una Città-tempio. I mutamenti dell'utopia dostoevskiana sono stati infinite volte al centro dell'analisi degli studiosi. Noi ci proponiamo di individuare i cambiamenti della lingua di descrizione del "paradiso in terra" nell'opera di Dostoevskij. Da questo punto di vista si possono distinguere tre fasi:

- 1) lettura o ricezione della Città-tempio come Giardino (fino al ritorno dalla Siberia);
- 2) riconoscimento e smascheramento della Città-tempio (1860-1871);
- 3) proposta del Giardino senza elementi della Città-tempio, ovvero rifiuto delle soluzioni "miste" (1871-1881).

Fino al 1860 le immagini simboliche della Città-tempio e del Giardino sono praticamente assenti nella produzione dostoevskiana² e questa prima fase può essere ricostruita solo "a posteriori". Nel 1873 Dostoevskij aveva già da più di un decennio elaborato la sua immagine simbolica negativa della Città-tempio, mentre l'immagine simbolica positiva del Giardino, senza peraltro essere nominata, risaliva al 1871. Nella sua prima ricezione del socialismo, commentata nell'articolo *Odna iz sovremennyh fal'sej*, una differenziazione fra concezione "morale" e "politica" non si poneva, anzi, *ponimalos' togda delo v samom rozovom i rajsko-nravstvennom svete* e il socialismo veniva accettato per le sue idee *svjatye, npravstvennye i obščeečelovečeskie* come una possibile variante del cristianesimo (Dostoevskij 1972-1990: XXI: 130).³ Dostoevskij in sostanza sottolinea la presenza di due codici diversi, che diverranno in seguito oppositivi e che egli, a parer suo indebitamente, aveva sovrapposto. Per ammissione esplicita dello stesso Dostoevskij questa prima fase sarebbe stata dunque caratterizzata da un codice del mittente (per Dostoevskij la Città-tempio), tradotto nella ricezione del destinatario

2 Al massimo si può parlare di una dualità fra città e campagna. In *Povera gente* entrambi i cronotopi hanno però una valenza positiva: per Devuškin la felicità futura è proiettata nell'elegante centro della città (contrapposto alla misera periferia), mentre per Varvara la felicità è il passato vissuto in campagna (contrapposto al presente della città). Per Devuškin, dunque, il problema del futuro si risolve con uno spostamento nello spazio, per Varvara nel tempo. Cf. Verč 1980: 25-29.

3 Tutte le citazioni dall'opera di Dostoevskij sono tratte da questa edizione. Indicheremo in seguito con il numero romano il volume e con il numero arabo la pagina, da cui la citazione è tratta.

in un codice diverso (per Dostoevskij il Giardino). Com'è noto il simbolo della Città-tempio compare per la prima volta nel 1860, nell'aggiunta al II capitolo della prima parte delle *Memorie di una casa morta* (IV: 250). Esso rimarrà costante nella simbologia dostoevskiana fino al discorso su Puškin, quando userà ancora il termine *zdanie* (XXVI: 142). Questo ventennio dev'essere comunque distinto in una prima fase, dominata dalla presenza di una simbologia negativa (1860-1871), e in una seconda, caratterizzata dall'aggiunta di una simbologia positiva (1871-1881). Fin dal suo primo apparire la simbologia negativa è legata alla tradizione architettonica e letteraria della Città-tempio: il Paradiso, comunque recintato, è un palazzo con marmi, oro, giardini pensili e ricchezza. Il riferimento ai "giardini pensili" non deve far pensare a uno spostamento verso la variante edenica, esso, al contrario, rafforza l'immagine del *kollosal'nyj dvorec* che solo qualche anno più tardi, nel 1862/63, verrà associato alla città di Babilonia, secondo l'iconografia tradizionale, e all'Apocalisse (V: 70).⁴ Pur nella sua concretezza storica la famosa immagine del "palazzo di cristallo" (V: 69, 113, 119; XXIII: 96) continua conseguentemente questo tipo di rappresentazione, così come l'immagine del "termitaio" (V: 81), l'immagine apocalittica della Nuova Gerusalemme (VI: 201) e degli "eletti" (VI: 419-20; X: 312). Il collegamento fra la città dell'Apocalisse, la Nuova Gerusalemme, e il palazzo di cristallo verrebbe inoltre confermato da un particolare: inizialmente Dostoevskij usa il termine *kristal'nyj dvorec* (V: 69), mentre successivamente, dalle *Memorie dal sottosuolo* in poi, apparirà il termine *chrustal'nyj*. Il termine viene fatto risalire al quarto sogno di Vera Pavlovna (Černyševskij 1975: 284, 287), dove, fra l'altro, la città dell'utopia racchiude un "giardino d'inverno", secondo una tipologia consolidata (*idem*, 284). Il riferimento è esatto: il testo di Černyševskij fu infatti pubblicato prima delle *Memorie dal sottosuolo*. Il termine *kristal'nyj* risale invece al tempo della scrittura delle *Note invernali* (inverno 1862/63), quando il romanzo *Che fare?* ancora non era uscito e non abbiamo informazioni che Dostoevskij ne avesse una conoscenza anticipata. Nello stesso capoverso delle *Note invernali* l'immagine del *kristal'nyj dvorec* è associata all'immagine della città di Babilonia e a un *kakoe-to proročestvo iz Apokalipsisa*, testo

4 Anche dal punto di vista della contemporaneità storica i "giardini pensili", sviluppatasi in Russia verso la fine del XVIII secolo, venivano letti come "realtà dell'irreale" che metteva l'uomo costruttore in posizione predominante rispetto all'uomo di natura. Cf. Lichačev 1987: III: 504.

biblico, dove comunque l'unico termine usato risulta essere *kristall, kristallovidno* (*Otkr. Ioanna*, 21, 11; 22, 1). Lo stesso particolare potrebbe però significare anche un implicito spostamento dell'ottica dostoevskiana verso la cultura popolare. Nel dizionario di Dal' (Dal' 1978-1980: IV: 566) si trova infatti l'interessante notazione, secondo la quale *narod proizvodit chrustal' ot chrustkij, tverdij i chrupkij* (cf. voce: *chrustal'*). Dostoevskij, qualche anno più tardi, metterà in relazione la sua visione positiva del Giardino con i concetti di *zemlja, počva, narod*: l'etimologia popolare del termine *chrustal'* (apparentemente forte, ma in realtà fragile) confermerebbe la sua visione utopica negativa che poteva essere facilmente distrutta *s odnogo razu, nogoj, prachom* (V: 113). Negli anni successivi l'immagine negativa della Città-tempio si chiarirà nei dettagli grazie alla contrapposizione con l'immagine positiva del Giardino, ma non subirà sostanziali modifiche. Nel *Sogno di un uomo ridicolo* la visione dell'età dell'oro si realizza tipologicamente come Giardino contrapposto alla Città-tempio: *u nich ne bylo chramov* (XXV: 114), ricorda l'uomo ridicolo, dopo il *razvrat* però, gli abitanti di quello che fu il Giardino *nastroili chramov* (XXV: 116). Lo stesso tipo di opposizione verrà ripetuto qualche anno più tardi nella biografia dello *starec* Zosima scritta da Aleša: ... *žizn' est' raj* (XIV: 262), dice Zosima, e per comprendere questa semplice verità non è necessario *choromy... stroit'* (XIV: 266). I primi elementi tipologici del Giardino cominciano implicitamente ad apparire nell'opera di Dostoevskij nel 1871, nel capitolo *U Tichona*, dove Stavrogin ricorda il quadro di Lorrain (XI: 21), episodio riutilizzato nell'*Adolescente* (XIII: 375). Fondamentale elemento compositivo del quadro è lo *šalaš* (anche se Stavrogin non ne fa cenno), modesta abitazione che nella tipologia del Giardino si contrappone alle ricche costruzioni della tipologia della Città-tempio. La stessa contrapposizione tipologica si ritrova nella già citata biografia di Zosima: all'inutilità del "tempio" Zosima contrappone l'immagine dell'*izba* (XIV: 266). Il rapporto con il lavoro è sempre caratterizzante nella tipologia del Giardino: i "nove decimi" di Ščigalev vivranno *v pervobytnom /.../ zemnom raju /.../ choťja, vpročem, i budut rabotat'* (X: 312), senza specificazione della quantità del lavoro, mentre nel Giardino il lavoro è sempre facile e poco, come confermato nel *Sogno di un uomo ridicolo*, dove gli abitanti dell'età dell'oro *dlja pišči i dlja odeždy svoej... trudilis' liš' nemnogo i slegka* (XXV: 113). Altro elemento tipologico del Giardino è la sua non-descrivibilità, confermata sia da Versilov (*slovami ne peredaeš'*; XIII: 375), sia dall'uomo ridicolo (*ne umeju peredat' slovami*; XXV: 118).

Quasi superfluo, infine, sottolineare le immagini della natura, tipiche del Giardino: *pribrežie, luga, rošči, skaly, more, bereg, derev'ja, plody, teplo, svetlo, solnce, ptički* (XIII: 375; XXV: 112). Rimane, ovviamente, "l'isola", protezione irrinunciabile nella tipologia del Paradiso, sia esso Città-tempio, sia esso Giardino. Un'esplicita immagine del Giardino come simbolo del futuro appare nel 1876 nell'articolo *Zemlja i deti* del *Diario di uno scrittore*. Secondo D.S. Lichačev *obrazy sada i vsego togo, čto sadu prinadležit... často vstračajutsja v drevnerusskoj literature i vseгда v vysokom značenii* (Lichačev 1987: III: 497). Questo "alto significato" viene recepito anche da Dostoevskij:

... ja ne znaju, kak eto vse budet, no eto sbudetsja. Sad budet... Čelovečstvo obnovitsja v Sadu i Sadom vypravitsja – vot formula (XXIII: 96).

Il Giardino, scritto con la maiuscola, sintetizza la sua visione del futuro, un futuro piuttosto storico, visto che si presenta come ultima tappa dell'evoluzione dell'umanità: dopo il periodo feudale (*snačala byli zamki*), dopo il periodo borghese (*javilis' strašnye goroda... s chrustal'nymi dvorcami*) è il tempo della "terza fase", nella quale *obnovlennoe čelovečestvo... načnet žit' v Sadu* (*idem*). E ancora una volta la biografia di Zosima conferma la scelta definitiva di questa sintetica immagine simbolica:

... žizn' est' raj, i vse my v raju, da ne chotim znat' togo, a esli by zachoteli uznat', zavtra že stal by na vsem svete raj... prjamo v sad pojdem i stanem guljat' i rezvit'sja, drug druga ljubit' i voschvaljat', i celovat', i žizn' našu blagoslovljat' (XIV, 262).

Allo splendore e alla magnificenza della Città-tempio che dovrà accogliere i "giusti", Dostoevskij contrappone la serenità dell'Eden, il Giardino, dove passeggiano i "santi". Aldilà delle possibili influenze che su questa visione utopica hanno esercitato modelli culturali autoctoni (ortodossia e tradizione popolare), su cui in parte ritorneremo, un dato risulta comunque chiaro: l'evoluzione della rappresentazione simbolica dell'utopia dostoevskiana è di tipo chiaramente oppositivo e ogni soluzione "mista" o di compromesso è assente.⁵ Questa contrapposizione è

5 La schematizzazione in tre fasi che abbiamo proposto non esclude, ovviamente, la presenza di tutti gli altri elementi non-architettonici nei campi semantici delle diverse visioni del futuro. Anzi, le due assi paradigma-

stata favorita da un lato dall'immagine, spesso riscontrabile in Dostoevskij, della città come incarnazione della cultura razionale e scientifica europea e, dall'altro, dalla confluenza dell'immagine del Giardino nel campo semantico dei concetti di *zemlja*, *obščina*. Il Giardino è per Dostoevskij implicitamente presente nella cultura russa autoctona:

Daže, možet byt', u nas-to i ležit Sad v zarodyše. (I posle etogo nam govorjat, čtob my ob sebe ne dumali i na sebja ne nadejalis', čto u nas net original'nogo i čto original'nost' naša miraž) (XXIII, 277)

e questa cultura autoctona è quella contadina:

Ja znaju tol'ko, čto u nas budet Sad, ešče, možet byt', prežde vsech ustroitsja vseobščee soglasie. Počemu? Po krajnej mere, u nas zemlja i obščina, a eto uže ogromnoe zerno dlja buduščej idei (XXIII, 275).

La cultura popolare aveva però da secoli elaborato una propria idea del futuro ed essa solo in parte coincide con l'immagine del Giardino, proposta da Dostoevskij. Osserva giustamente V.E. Vetlovskaja che

fol'klornyj material nastol'ko protivorečiv i mnogoobrozen, čto Dostoevskij bez osobych usilij nachodil v nem nužnye emy povoroty smysla (Vetlovskaja 1982: 67),

il che significa che il Giardino non può essere visto come messa in parola artistica dell'idea popolare del futuro (l'utopia contadina), ma solo come rappresentazione di una sua ricezione soggettiva. Ci sono sicuramente degli elementi di convergenza fra l'immagine del Giardino e alcune visioni paradisiache popolari. Fin dal X secolo la cultura precristiana definiva per esempio il paradiso come *prekrasen i zelen* (Sobolev 1913: 98), immagine che non cambia nemmeno con l'avvento

tiche della Città-tempio e del Giardino sono costantemente sostenute da molti dei motivi, universalmente riconosciuti come fondamentali nell'opera di F.M. Dostoevskij: cuore/ragione; etica/scienza; pensiero russo/Europa, illuminismo, socialismo; uomo russo/progressista, pietroburghese; sentimento/conoscenza; bambini del sole/bambini in fabbrica (*zamučennyj rebenok*); *obščina*, *zemlja*, *počva*/codici, città, Pietroburgo (e altri ancora).

del cristianesimo, salvo arricchirsi di alcuni ulteriori dettagli (*pticy rajskie, vinogrady-dereva zelenija; idem, 172*). Il superamento di uno spazio d'acqua per raggiungere "l'altro regno" è tipico sia della cultura popolare-religiosa (*idem, 108, 174*), sia dell'utopia popolare vera e propria: nella leggenda di Belovod'e lo spazio utopico è per esempio situato su 70 isole (Čistov 1967: 256; Klibanov 1977: 219-225). Non estranea a questo tipo di immagini edeniche era anche la cultura delle sette: i *duchobory* si opponevano per esempio alla *sooruženie velikich kamennyh chramov* (Miljukov 1931: II/1: 127). Molto più significative sono però, a nostro parere, le differenze fra le visioni utopico popolari e l'immagine del Giardino proposta da Dostoevskij. In primo luogo, a differenza della letteratura colta che riproduce l'immagine della non-intercambiabilità tra Città-tempio e Giardino, l'utopia popolare non è esclusivista dal punto di vista architettonico. Nei canti della setta dei *beguny* si fa per esempio chiaro riferimento all'immagine della Città-tempio: *Pasport u nas iz grada vyšnego Erusalima*, oppure *Vera – v Ierusalim ostalas'* (Čistov 1967: 245), oppure ancora *grada nastojaščego ne imamy – a grjaduščego vyzyskuem* (*idem, 249*). Egualmente la città (*gorod*) di Ignat è *obnesen stennoj, vysokoj, kamennoj*, ma anche *u každogo kamennyj dom s sadom, na ulicach i sadach cvety cvetut* (*idem, 299-300*). È probabile che alla visione della magnificenza della città non sia estranea la tradizione della *krasota*, che aveva in fin dei conti determinato la scelta cristiana di Vladimir. Altre utopie sono invece di tipo edenico e non entrano perciò nei dettagli della descrizione, come la *orechovaja zemlja* o la *reka Dar'ja* (*idem, 305-308, 312-313*), altre ancora sono di tipo propriamente "misto", come la stessa Belovod'e che ha immense distese di boschi, ma anche villaggi e città (*idem, 258*). Anche nelle fiabe popolari la ricerca della felicità può essere collegata con l'arrivo a un *trechetažnyj kamennyj dom*, sempre oltre il fiume, dove si trova ogni ben di Dio (Trubeckoj 1922: 13), oppure con immagini di tipo edenico: ... *kraj sveta – gde krasnoe solnyško iz sinja morja voschodit* (*idem, 18*), dove ci sono *moločnye reki i kisel'nye berega* (*idem, 7*). Tutte queste terre sono situate fuori dai confini del mondo conosciuto e la felicità si raggiunge attraverso un lungo viaggio, a volte indicato fin nei particolari (*legendy o dalekich zemljach*). L'utopia popolare viene vista come uno spostamento nello spazio e non, come in Dostoevskij, nella contemporaneità del tempo

... vo odin by den', v odin by čas – vse by srazu ustroilos'! ... Esli tol'ko

vse zachotjat, to sejčas vse ustroitsja (XXV: 119).

E ancora si potrebbe ricordare la ricerca della terra di giustizia (Kalmykov 1979: 10, 31), che nella cultura occidentale è quasi sempre legata all'immagine della Città-tempio, mentre nell'utopia popolare russa essa è applicata indifferentemente alla Città-tempio e al Giardino. Moltissime utopie popolari possono realizzarsi solo attraverso l'idea di un potere "giusto" contrapposto a quello "falso" (la linea utopica dello *car' izbavitel'*). L'idea stessa del potere è garanzia di "giustizia" (= felicità) e quindi non viene mai messa in discussione, mentre in Dostoevskij la felicità si costruisce all'interno dell'uomo (in questo egli si avvicina ad alcune caratteristiche dei *duchobory* e dei *molokany*); inutile quindi l'azione "dall'alto". Di particolare interesse è l'aspetto che riguarda il lavoro nelle visioni utopiche popolari: sarebbe errato collegare il motivo del *legkij chleb* con il motivo edenico dostoevskiano del *legkij trud*. Nella fiaba russa lavora poco solo chi è "furbo" e in questa prospettiva l'eroe che raggiunge la felicità può essere anche un pigro o un ladro (Trubeckoj 1922: 9-17). Ed infine la natura, benigna nella visione edenica di Dostoevskij senza bisogno di lottare con essa, nella tradizione popolare risente molto spesso della sua origine mitica e dev'essere perciò "vinta". Dalle convergenze e dalle divergenze con la tradizione popolare risulta alquanto evidente che la visione dell'età dell'oro è nella rappresentazione di Dostoevskij di tipo sincretistico ed in essa confluiscono immagini mitiche, suggestioni pittoriche, nonché elementi della tradizione popolare. Forse nessun altro tema è stato trattato da Dostoevskij in maniera tanto decisamente "monologica", quanto il tema dell'utopia. Esiste una sostanziale omogeneità della rappresentazione "paradisiaca" ed essa risulta equamente distribuita, sia nella sua negatività, sia nella sua positività, tra la parola pubblicistica dell'autore e quella artistica dei personaggi. Dostoevskij sottopone a una propria lettura diverse visioni sul futuro, espresse da codici culturali altrui, e non si preoccupa di mantenerne il significato originale. Così ha fatto "traducendo" inizialmente il fourierismo francese in un codice morale, con la stessa logica l'ha rifiutato "traducendolo" in un codice politico distruttivo e così ha fatto "traducendo" la cultura popolare in un codice etico-religioso proprio. Elaborando l'immagine della Città-tempio e del Giardino da modelli culturali diversi, Dostoevskij ha lasciato alla tradizione letteraria non solo una forma cristallizzata e sincretistica dell'utopia, ma linee evolutive diverse. Da un lato infatti, agli occhi dello storico della letteratura, la tradizione della

Città-tempio, specialmente nella sua variante negativa (ma esiste anche la variante utopica urbana positiva, specialmente nella letteratura di fantascienza e in alcuni aspetti del futurismo, per esempio le pagine utopiche *Kol iz buduščego* di Chlebnikov), potrebbe essere convenzionalmente definita come tradizione "forte", dall'altro invece, la tradizione del Giardino si presenta come "tradizione debole". La tradizione "forte" della negatività della Città-tempio, nella quale è possibile individuare autori diversissimi, come Belyj (*Peterburg*), Kuprin (*Tost*), Brjusov (*Respublika južnogo kresta*), Leonov (l'episodio *Pro neistovogo Kalafata* nel romanzo *Barsuki*), è stata ampiamente analizzata, specialmente nella critica occidentale. La contrapposizione fra Città-tempio e Giardino è un'immagine ormai talmente consolidata dalla tradizione letteraria che Zamjatin non avrà per esempio nessuna difficoltà a collocare nella sua anti-utopia *Noi* il Giardino fuori dalla città, significandolo come elemento caotico e negativo. A questo proposito bisogna osservare che la linea evolutiva della Città-tempio è l'unica che trasforma l'utopia in anti-utopia ed è da questo che trae probabilmente la propria forza. La linea evolutiva del Giardino rimane invece fundamentalmente fedele a se stessa fino a tutto il XX secolo e questo, nell'ottica tyňjanoviana della "lotta" letteraria, può essere una prima causa della sua "debolezza". Non bisogna comunque dimenticare che la linea del Giardino, come espressione della cultura popolare-contadina, è stata sempre presente nella letteratura del XIX secolo. Sarà sufficiente ricordare il *čudnyj kraj*, il *blagoslovlennyj Bogom ugolok* del sogno di Oblomov, dove *solnce... jarko i žarko svetit*, dove *reka bežit veselo* e dove dai *cholmy* è possibile *smotret' v razdum'e na zachodjaščee solnce* (Gončarov 1969: 123-124), oppure la realizzazione dell'*ideal sytogo dovol'stva* (Trubeckoj 1922: 7) nel villaggio di Tarbagataj, descritto da Nekrasov, dove *každyj syto živet* (Nekrasov 1959: II: 137-138). Una delle utopie popolari più famose, lo *Skazanie o nevidnom grade Kiteže*, è sottoposta verso la fine del secolo XIX e l'inizio del secolo XX a un intensivo processo di letterarizzazione: dopo una prima pubblicazione nel romanzo *V lesach* di P.I. Mel'nikov (Pečerskij) nel 1875, la leggenda viene ripresa da V.G. Korolenko nel 1890, da M.M. Prišvin nel 1912 e Gor'kij le dedica alcuni versi nel 1916.⁶ La leggenda è un tipico esempio di soluzione "mista" dell'utopia popolare, dove convivono elementi della Città e del Giardino. Così, per esempio, la città *s belokamennymi stenami, zlatoverchnymi cerkvami, s rublen-*

6 Per la leggenda di Kitež cf. Komarovič 1936; Biasci 1994.

nymi iz... negnijuščego lesa domami (Mel'nikov 1979: 190) è immerso in un lago circondato da *kruglye cholmiki*, dalla *zelenaja dubrava* e da *zelenye berega* (Korolenko 1979: 201) (variante della città nel giardino). Ed è una città, dove sulla "giustizia" e sulla *sytošt'* prevale la "santità": *Tam tišina i pokoj, veselie i radost'... Duchovnaja radost', ne telesnaja* (Mel'nikov 1979: 196). Inoltre, su un versante non letterario, un particolare rapporto con l'utopia popolare si ritrova nelle riflessioni filosofiche di N.F. Fedorov e nell'utopia contadina proposta da A.V. Čajanov. Anche qui prevale la linea del Giardino, nella sua tipicamente popolare variante "mista", con la notevole differenza però che il cronotopo della Città, rifiutato da entrambi gli autori,⁷ viene sostituito da uno degli elementi che tipologicamente la caratterizzano, ovvero dalla "scienza" che vince la natura. Ciò a cui probabilmente si è prestata poca attenzione (ed è forse questo il secondo motivo per cui parliamo di tradizione "debole") consiste nel fatto che ogni modello culturale traduce l'altrui espressione nel linguaggio delle proprie coordinate di significati. Il modello utopico

7 N.F. Fedorov considerava necessario un cambiamento radicale nello sviluppo della civiltà: *Vsja istorija, kak istorija civilizacii, iskusstvennoj kul'tury (t.e. prevraščenijsa sela v gorod), est' ukloenie ot prodovol'stvennogo voprosa i razvitie antigigieničeskogo byta*. Lo sviluppo della vita urbana *ne tol'ko ustranjaet čelovečestvo ot razrešenijsa prodovol'stvenno-sanitarnogo voprosa, no i sozdaet samuju antigigieničeskiju formu obščestvennoj žizni, potomu čto gorod antigigieničen po suščestvu, on istočnik i rassadnik boleznej, i esli by derevnja črez postojannyj priliv lučšej, čistejšej krovi ne vozroždala ego, on ne mog by i suščestvovat'*. *No gorod ne tol'ko obnovljaetsja derevenskoju krov'ju, no i snabžzaet selo svoeju, isporčenoju*. Ci sembra inoltre interessante sottolineare come anche nelle sue riflessioni sulla "resurrezione dei padri" ritornino le immagini del giardino e del tempio: la soluzione, secondo Fedorov, *sostoit v vosstanovlenii Edema, poterjannogo nami raja, ne v smysle vysjačich sadov (kak v Vavilone), a v vidach soedinenijsa vsech synov v chrame... dlja voskreščenijsa otcov* (Fedorov 1982: 371, 380-381). L'utopia contadina di Čajanov è anche il risultato *dekreta ob uničtoženii gorodov* (Kremnev [Čajanov] 1981: 31). Ricorda giustamente V. Strada che l'utopia di Čajanov "oltre alla Città, rifiuta un altro luogo simbolico di quel non-luogo che è, secondo l'etimo, l'utopia: L'Isola. In quanto contadina, l'utopia... deve estendersi su una terra spaziosa, e in quanto russa, deve abbracciare tutta la vastità del continente Russia. Ma... il rifiuto dell'Isola... non toglie al paese dell'utopia contadina un carattere di isolatezza e di isolamento autarchici." (Strada 1979: 8-9).

"misto" (ma potrebbe essere definito anche "eclettico") della tradizione popolare non si presenta solo come modello indipendente dalla tradizione letteraria della Città-tempio e del Giardino, ma anche come Giardino che "legge" la Città e che, esattamente come avviene in tutte le operazioni semiotiche,

vtjagiva(et) v sebja tol'ko to, čto... emu sročno, čto podchodi(t) k ego du-
chu, čto mo(žet) tol'ko popolnit' dobytoe im i bez truda mo(žet) byt'
usvoeno (Sobolev 1913: 6-7).

Questo tipo di operazione culturale sta alla base dell'opera letteraria di Andrej Platonov. A differenza degli altri scrittori che avevano continuato la tradizione letteraria della Città-tempio e del Giardino solo in maniera oppositiva, egli non rifiuta gli elementi utopici della Città-tempio, che con tutta la semantica di contorno si presentava nella tradizione letteraria russa come il simbolo del socialismo, ma li sottopone alla lettura del modello culturale del Giardino, che a sua volta si presentava come simbolo della tradizione popolare. In questa sua scelta Platonov fu indubbiamente confortato dalle riflessioni di Fedorov, che aveva cercato di coniugare *um* e *čuvstvo*, *nauka* e *priroda*, che aveva messo al posto della contrapposizione Europa/Russia l'idea dell'universo e che considerava inaccettabile la distinzione fra teoria e prassi (come farà qualche tempo dopo anche Bogdanov). Non credo sia perciò possibile parlare del romanzo *Čevengur* solo come di un romanzo anti-utopico, come dell'ennesimo crollo della Città-tempio, quanto piuttosto della rappresentazione della ricezione del socialismo, inteso come progetto per il futuro, da parte della cultura popolare che aveva a sua volta, da parecchi secoli, elaborato progetti di futuro propri. A differenza di Dostoevskij, che propone il suo Giardino, oggettivizzando il modello culturale popolare, Platonov lo eleva a punto di vista dominante. Solo così si possono, a nostro parere, spiegare le innumerevoli sovrapposizioni culturali che nel romanzo *Čevengur*, ma anche in *Kotlovan* e *Vprok*, determinano non solo la bonaria ironia, ma anche lo scarto artistico tra l'oggetto della descrizione, ovvero, come dice Platonov, *načalo kommunističeskogo obščestva* (*Gor'kij i sovetskie pisateli* 1963: 314; cito da Geller 1982: 175), e la lingua di descrizione che realizza linguisticamente l'oggetto con gli elementi del Giardino. Per rimanere solo all'interno di alcuni elementi utopici popolari, ricordiamo che gli eroi di *Čevengur* sono alla ricerca dello *zemnoe blaženstvo* (Platonov 1988: 236), della *sčastliv(aja) žizn'* e non del "lavoro" (*idem*, 350), di un posto insomma, dove gli abitanti *ničem ne za-*

nimajutsja, a ležat leža i spjat (*idem*, 364). La parola "Čevengur" ricorda a Dvanov *vlekuščij gul neizvestnoj strany* (*idem*, 348) e per arrivarci, gli eroi compiono un lungo viaggio, secondo la tipologia delle *dalekie zemli*. La locazione del paradiso richiama la tipica soluzione "mista": non solo esso è situato in un deserto, dove scorre il fiume Čevengurka (immagine biblica dell'Eden), ma tutta la Russia è vista come luogo, dove *ljudi... sažajut sad istorii dlja večnosti i dlja svoej nerazlučnosti v buduščem* (*idem*, 505). In questo Giardino è posto lo *staryj gorod* (*idem*, 361) e *ego jabločnye sady, železnye kryši, pod kotorymi žiteli vykarmivali svoich detej, i gorjačie vyčiščennnye kupoly cerkvej* (*idem*, 363). Non è estraneo all'utopia popolare anche l'episodio *o likvidacii klassa ostatočnoj svoloči* (*idem*, 401), se pensiamo che in una delle utopie popolari del XVII secolo andare alla ricerca delle *bogatye zemli na Amure i na ostrovach Tichogo okeana* significava anche trovare *ostrov bogatyj i na tom ostrove ljudi pobit'* (Čistov 1967: 294). Ma forse l'informazione che maggiormente colloca Čevengur nella tipologia del Giardino riguarda la natura: *skot... tože počti čelovek* (Platonov 1988: 359) e i fondatori del Giardino *mobilizirovali solnce na večnuju rabotu, a obščestvo raspustili navsegda* (*idem*, 368). E anche il finale, che con il suicidio di Saša Dvanov, andato come nella leggenda di Kitež a cercare la felicità in fondo al lago, e il trionfo del fratellastro Prokofij, seduto *bliz kirpičnogo doma* (*idem*, 551), potrebbe far pensare al "palazzo di cristallo", simbolo negativo del socialismo distruttore che spazza via, come effettivamente succede nel romanzo, il Giardino, può essere in realtà la riproposta del più semplice *trechetažnyj kamennyj dom* che realizza l'ideale popolare *sytogo dovol'stva*, senza preoccuparsi dei mezzi usati. Prokofij è infatti, nella più tipica tradizione popolare, "ladro" e "furbo" (*chitryj*). Città e Giardino, dunque. In letteratura la sovrapposizione e la conciliazione di questi due codici inconciliabili si è realizzata con Platonov. Capire in che modo si è realizzata anche altrove e che tipo di codice culturale ha prodotto è un problema che vale la pena porre.

ЗАМЕТКИ ОБ УТОПИЧЕСКИХ СТРАНИЦАХ В. ХЛЕБНИКОВА*

Утопические страницы В. Хлебникова, опубликованные после его смерти под общим названием *Кол из будущего* (Хлебников 1928-1933: IV: 275-314),¹ рассматриваются нами как словесное изображение трансформации хронотопа, ставшего классическим в утопической литературе *Города*. Хронотоп Города, присутствующий также и в некоторых стихотворениях ("город будущего", II: 63, "город тучеед", II: 61, "Москва будущего", II: 286), выведен здесь в прозе как "город [...], стройны[й] как невод на морском берегу" (275), "город [...] стеклянны[й]" (275), "городские дети" (299), "большие города" (300), "закон больших городов" (300), "борьба города и деревни" (307). Возвращаются и *строительные материалы* Города: "стекло" (275), "железо" (275), "чугун" (277, 308) и "камень" (277, 306), которые определяют его *архитектуру*. Противопоставление "город[а] сверху" "город[у] сбоку" (276-277) повторяет здесь отношения между "стенами" и "крышами" (276, 278), тогда как декоративная часть отдана "труб[ам] заводов" (278). Урбанистическое нововведение Хлебникова, "дома гостиницы-остовы" (280), – вместилище "ящико-комнат [...]" или "стекло-хат [...]" (280), предусматривает ряд строительных работ, которые "опира[ются] на союз стекольщиков и железников Урала" (280), поскольку речь идет о конструкции из стекла и железа. С точки зрения *исторической эволюции*, Город является конечным пунктом долгого культурно-политического процесса, который трансформирует "замки-особняки"

* "Заметки об утопических страницах В. Хлебникова." *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang, 1991. 141-152.

1 Все ссылки на Хлебникова даются по этому изданию. В ссылках на *Кол из будущего* указываются только страницы, на остальные произведения страницы и том.

феодалного типа в урбанизированные "замки-сельди (281). Дальнейшее развитие Города поручено государству, которое становится, таким образом, "основным строителем" новой городской архитектуры, переходящей в "дом-тополь", "дом-поле и пр. (283-285). Нужда в новой архитектуре мотивируется самой *критикой Города*: "современный" Город у него не что иное как "город прошлецов", "пращурское зодчество" (276), "ящик с мусором" (277), составленный из "дом[ов]-крысятник[ов]" (278), где царит "закон сельди больших городов" (300) и в котором "строить дома... значит... вести жизнь одиночного заключения" (279).

Следуя типичному для творчества Хлебникова приему, моделирование городской архитектуры будущего начинается с *реализации* метафоры (Якобсон 1921: 18-22; Фарыно 1980: II: 89, 100). Города, ведя "междуусобную борьбу за солнце и кусок неба, будто они мир растений" (275), доразвиваются в "первым опытом растения высшего порядка" (278-279). "Переход природы от одного порядка к другому" (278) словесно реализуется в метафоре "лес труб" (278), в которой "лес" является *языком*, а "трубы" *предметом описания*. Инвертируя установленные лингвистические описания, "лес" становится предметом описания и, следовательно, *языком текстовой конструкции*, который определяет и переход начально метафоризированного предмета из "труб" в "стволы" (301). В качестве предмета описания, "лес" приобретает полную семантическую автономию и обогащается дополнительными значениями, которые в этом случае можно свести к области мифа и народной традиции. Таким образом, "лес" преобразуется в "первобытный лес другой правды", в "дикий, прекрасный лес новых видений", а "трубы" полностью отходят в мир растений, иными словами, в семантическую область "леса" со всеми соответствующими коннотациями, чтобы впоследствии раствориться среди "стволов второго мира" (301), где "второй мир" в свою очередь есть "лесное царство" народной традиции. Отношение к природе и к архаичному миру осуществляется в этом случае через словесный поступок: задуманный

и выраженный словом мир (т.е, моделирование) является для Хлебникова реальностью и, следовательно, на порядок выше нашего мира действительности. С этой точки зрения очень последовательным является утверждение Хлебникова, что "блеском мысли кончилась борьба города и деревни" и что "рядом мысли кончилась тяжба города и деревни" (307). Из материала этого задуманного, словесно реализуемого и реализованного мира, который исходит в своих семантических разветвлениях из собственного словесного выражения, Хлебников выделяет целый ряд *утопических* тем: тема "странствования" рождается из невозможности быть "владель[цем] на землю" (280), тема сосуществования между человеком и животным миром трактуется в свете того, что "ни одно животное не должно исчезнуть" и в надежде "услыша[ть] стук в двери своего дома крохотного кулака обезьяны" (289), мифическая тема природы, которая должна быть побеждена ("мы равны морем", 279; "два облакохода... боронили поля", 288), превращается в литературно-утопическую тему "золотого века", когда благоуханная и расположенная к человеку природа допускает, чтобы "лев сп[ал] у меня на коленях" (299). Тема власти реализуется с одной стороны как необходимость присутствия этой власти в "приказ[ах] советов" и в "чествовани[и] населением своего вождя" (287), с другой стороны как этический императив самоограничения, потому что "правительство" – это не что иное, как "человеческое сознание", которое отдает себе отчет в том, что "счастье человека есть мешок песчинок счастья... поданных" (297), где это "поданных" опять-таки предполагает неизбежность иерархических отношений. И, наконец, "увидеть чистыми глазами весь опыт в кругозоре человеческого разума" (313), означает проецировать собственный исторический опыт на фон вечности, то есть сообразоваться с "закон[ами] времени", которые позволяют "понимать свое будущее как касательную к точке... настоящего" (313).

Из этого непрерывного перехода от языка описания к предмету описания и наоборот, с вытекающей из него широчайшей семантизацией, которая указывает на громадное

культурное самосознание Хлебникова, рождаются и конкретные *утопические предложения*, из "стеклянные[x] подсолнечник[ов] и железные[x] кустарник[ов]" (275), то есть из противопоставления-тождества человека строителя и природы, рождаются "остовы-гостиницы, на берегу моря, над озерами, вблизи гор и рек" (280), а также реализованная метафора "ледяной гор[ы]", где "сидят... боги спокойной мысли" (296), из идеи о "владель[це], "на площадку в доме-остове" возникает проект общества в постоянном движении ("для пользы подвижного населения", 280), от "облакоходов" как подчиненного человеку элемента природы, Хлебников переходит к предложению использования облаков в качестве экрана для проецирования новостей, стихов и прочей деятельности, которую человечество определяет как "культурную" и которая естественно противостоит первозданному хаосу ("небкниги". "искрописьма", "живопись пальбой", 287-288); от "человеческого[го] сознани[я]" он переходит к "главн[ому] дерев[у] сознания", которое "объединит человечество", и к "Радио будущего", которому предстоит заменить "храм" как символ "соборности", традиционной категории в русской культуре (291).

Описание словесного материала неизбежно приводит нас к темам, мотивам и образам, *уже существовавшим в русской литературе*. Так, например, не трудно заметить, что хлебниковские строительные материалы Города встречаются уже у Достоевского ("хрустальный дворец") и у Чернышевского ("чугун", "хрусталь"), а "стена" по своей природе является типичным элементом утопического градостроительства, которое выражается всегда в "огражденном пространстве". Отрицательное отношение к Городу тоже не ново: "крысятник" не очень далек от "муравейника" Достоевского, а "ящик с мусором" мы находим у Федорова, который считает Город "антигигиеничным" (Федоров 1982: 380). Трактовка исторического развития Города от "замка-особняка" к "замкам-сельдям" встречается почти в тех же словах у Достоевского: после феодализма ("сначала были замки"), после периода буржуазного развития ("явились страшные города... с хрустальными

дворцами"), наступает время "третьего фазиса", фазиса обновленного человечества (Достоевский 1972-1990: XXIII: 96). Все это напоминает также и подход Федорова, который считает Город худшим из зол в истории цивилизации (Федоров 1982: 180), не говоря уже о Белом и его *Петербурге*, о Брюсове с *Республикой южного креста* и о Куприне с его *Тостом*. Все эти авторы, так или иначе, связаны отрицательным отношением к Городу.

Гораздо более интересной кажется нам связь, прослеживающаяся между изображением утопии у Хлебникова и той народной традицией, предметом описания которой является "будущее" и в которой сливаются элементы *утопии как таковой*, элементы *народной сказки* и элементы *религиозной культуры*. Если, как уже сказано, "лес другой правды" приводит нас к "лесу-иному царству" в русской сказке, то "стеклянная гора" восходит к русской дохристианской культуре, где мертвые, чтобы достигнуть "земли отцов", должны были взобраться на "стеклянную" или на "железную" гору, что повторяет мотив "о золотой горе" в русской сказке (Соболев 1913: 94). Образ Города "на морском берегу, у озера" непосредственно связан с народным представлением о загробном мире, к которому можно прийти, как в дохристианской, так и в христианской народной культуре, только через "водное пространство", что является почти обязательным хронотопом перехода из этого мира в мир иной (*там же*, 108; 174; отсюда и особое значение приобретает "мост").

Тема "странствования" имеет в русской культуре давнюю традицию, как в народной утопии (линия "далеких земель"; ср. Чистов 1967: 237-326), так и в неофициальной религиозной культуре, как например у "беспоповцев", которые не сделали "странничество", правду сказать, более теоретическим, чем практическим жизненным укладом (Милюков 1931: III/1: 96-97), не говоря уже о том особом виде русского миссионерства, который странствовал из земли в землю еще в

период начала христианизации Руси ("калики перехожие").² Само "азиатское начало" Хлебникова, видимо, отчасти связано с народной утопической культурой, которая зачастую искала обетованную землю в Азии: так, например, в легенде о Беловодье (речь шла об архипелаге из 70 островов) эта земля размещалась и на далеких островах Японии (Чистов 1967: 237). Утопия Хлебникова не предусматривает отмены власти ("правительства", "государства", "вождя"), что также характерно для народной утопии, где несправедная власть в лучшем случае противопоставляется власти праведной (линия "царя избавителя"; *там же*, 23-24). Единство между человеком и животным миром часто входит в тему странствия народного героя "в поисках иного царства" и единство это толкуется как "тайна солидарности всей живой твари", и только эта тайна в состоянии помочь человеку в преодолении препятствий на его пути к конечной цели (Трубецкой 1922: 24-29). Впрочем, любые поиски иного царства являются мечтой о полном преобразении законов естества, об одухотворении мира животного и растительного, о победе над болезнью и смертью (*там же*, 37). Особое место в утопии Хлебникова следует отвести и тому, о чем он почти *умалчивает*, а именно труду: в народной утопии труд отсутствует и мотив "легкого хлеба" находит свое выражение в обязательных для обетованной земли "молочных реках и кисельных берегах", где наконец воплотится "идеал сытого довольства", один из важнейших идеалов в народном мире воображаемого (*там же*, 7). Не случайно Хлебников предлагает "разводить в озерах съедобных, невидимых глазу существ, дабы каждое озеро было котлом готовых, пусть еще сырых озерных щей" (V: 157).

Несмотря на синкретизм утопических страниц Хлебникова, в которых сливаются элементы мифа, псевдонауки, художественной литературы и народной традиции (Flaker

2 А.М Рипеллино замечает, что "в странствовании Хлебникова... упорно продолжается нечто из вечной сущности русского монашества" (Ripellino 1968: X).

1984: 248; Ripellino 1968),³ страницы эти принадлежат к исторически вполне определенному *литературному жанру*: утопии. Добавим, что сами разнородные источники, в которых Хлебников черпает материал для словесного осуществления собственных представлений о будущем, являются по-прежнему словесными моделями определенного отношения к действительности, в котором будущее занимает главное место.

Как литературный жанр русская утопия развивается следуя *двум основным линиям*, которые можно рассматривать с точки зрения классификации, одним из критериев которой является особый вид изображения описываемого предмета (речь идет неизменно о будущем, о счастье, о благоденствии, о справедливости). Американский ученый МакЛунг называет это критерием "архитектуры Рая", как в духовном, так и в бытовом смысле (Рай на земле). Этот предмет описания осуществляется архитектурно, образно или словесно через два основных языка описания, которые можно свести к хронотопам *Города* и *Сада*. Обе модели восходят к библейской традиции (если ограничиться "нашей" культурой). Город – к Храму Соломона, к Видению Иезакииля, а также к Откровению Святого Иоанна, к апокалиптическому Новому Иерусалиму, тогда как образ Сада является продолжением Эдема (McClung 1983). Можно также выделить третью "смешанную" линию, когда либо Город окружен Садам, либо Сад находится внутри Города, но разделение между двумя хронотопами всегда четкое: во всей русской утопической литературе XX-го века Город и Сад никогда не сливаются; эти два начала всегда противопоставлены друг другу и не взаимозаменяемы. Говоря только об основных признаках различия между двумя линиями, следует отметить монументальные сооружения с одной стороны и

3 Ripellino приписывает Хлебникову изобретение "языческой России", "славянской аркадии" (стр. XXVII), "мира потерянных сказок" (стр. XXVIII), "современной столицы с мистическими контурами" (стр. LXXX), а также стремление "объединить поезд и патриархальную растительность" (стр. LXXVI) и "преобразить землю в сад Эдема" (стр. LXXXI).

"скромное жилище" с другой, "дворец" и "шалаш", "храм" и "избу", обработанные материалы, с одной стороны, и необработанные природные, с другой, показное богатство и достоинство спокойной жизни, описание научных достижений, обуздавших "дикую" природу и, с другой стороны, описание нетронутой природы, высокоорганизованный труд и почти полное отсутствие подобной организации, избранное меньшинство, охраняемое стражниками, и полное отсутствие вооруженной системы контроля, общественную жизнь, основанную на развитом законодательстве и, с другой стороны, на совести индивидуума и, наконец, в более общем плане, четкие черты описания Города и расплывчатость в описании Сада.

Что касается утопической линии Города в русской литературе XIX-го века, то характерным для нее является переход от утопии к антиутопии. После утопий начала прошлого века, таких как утопии Одоевского, Булгарина и Улыбащева, которые можно одновременно определить как "консервативные", просветительские и с характерными национальными тенденциями (*Utopisti russi* 1982), после четвертого сна Веры Павловны у Чернышевского, в котором является "хрустальный громадный дом" (Чернышевский 1975: 287), Достоевский впервые четко отказывается от городского варианта утопии, от "хрустального дворца" и переходит от него к образу "Сада" (ср. Верч 1994). Это – переломный пункт в развитии "городской" утопии: рассматривая этот вариант в связи с европейской культурой, прогрессом, наукой и социализмом, Достоевский лишает его последней положительной коннотации. До крайней черты отрицательное начало в Городе будет доведено Замятиным, который в своей анти-утопии доводит противопоставление Города Саду до полного вынесения Сада, неорганизованной, то есть опасной природы, за непреодолимые границы города. У Леонова же "башня", которую человек строит для того, чтобы властвовать над природой, погружается в землю (в рассказе *Про неистового Калафата* в романе *Барсуки*). Совсем иначе развивается утопическая линия Сада: являясь символом духовного Рая, где "святость" стоит вы-

ше "праведности", Сад как утопия находит свое художественное воплощение не только у Достоевского, но и у Гончарова в *Сне Обломова*, а также у целого ряда писателей, либо прямым образом следующих народной и крестьянской традиции (Златовратский, Лесков, Некрасов), либо буквально передающих народную утопию, как это происходит в случае Печорского, Короленко и Пришвина, которые на рубеже двух веков посвятили несколько страниц описанию легенды о "невидимом граде Китеже" (ср. *Вечное солнце* 1979).

С точки зрения *литературной эволюции* утопическую линию Города можно считать "сильной" линией, хотя бы из-за известности его адептов и из-за того внимания, которое критика, особенно западная, уделила этому типу утопии. Линия Сада выглядит слабее. "Слабость" этой линии заключается в том, что с точки зрения жанра она не претерпела никаких изменений, предлагая вновь и вновь все те же параметры положительности, в то время как утопическая линия Города обновлялась, черпая силы в своей способности к перерождению, проделывая за относительно короткий срок путь от положительности к отрицательности. В рамках тыняновской концепции "литературной борьбы", с чисто литературной точки зрения победила таким образом линия Города. Однако существует проблема *культурного* порядка: авторы, которые по своему мировосприятию склонялись к линии Сада, из-за своего выбора (впрочем, чисто прагматического) автоматически связывались с исконной русской культурой, народной и крестьянской и противопоставлялись западному рационализму. Достоевский, например, выводит свое утопическое предложение Сада непосредственно из представлений о "земле" и "общине", рассматриваемых им как "зерно для будущей идеи" (Достоевский 1972-1990: XXIII: 96), а Некрасов, говоря об утопической деревне Тарбагатай, где "каждый сыто живет" (Некрасов 1959: II: 137-138), воплощает народный "идеал сытого довольства". Это не означает, что картина будущего в народной традиции и подобные картины в художественной литературе, которая претендует на продолжение той же тра-

диции, целиком совпадают. В европейской литературе также существует утопическая линия Сада ("золотой век", "вечное возвращение"), но эта традиция в русской литературе так переплелась с народной утопией, что была прочитана как максимальное приближение к ней. Результатом этого *наложения культурных кодов* является слияние в единую линию Сада, как одной из литературно-утопических линий Сада, так и народной утопии. В действительности же народная утопия не предлагает четкого противопоставления или разделения между Городом и Садам, а является более слитной, поскольку в ней сочетаются элементы как одной, так и другой линии. Среди хронотопов, характеризующих народную утопию, можно найти как "реку Дарью", так и "город Игната", наряду с *архипелагом Беловодья* существует и "город Китеж", и "трехэтажный каменный дом", и "кисельные берега и молочные реки", как и "град вышний Иерусалим" бегунов (Чистов 1967: 239-313; Клибанов 1977: 218-223; Клибанов 1978: 46, 51, 171; Трубецкой 1922: 7, 13; Комарович 1936). Объединительным признаком для обеих линий является невмешательство науки и труда и география обетованной земли: в большинстве случаев она находится "за рекой" или за другим "водным пространством", что типично вообще для "острова" утопии.

Перед Хлебниковым стоял выбор между тремя утопическими линиями, с четким противостоянием линии Города, который к тому времени потерял свою положительность и превратился в антиутопию (исключением является научная фантастика, например Богданов), и двух линий Сада, одной действительной (литературной) и одной предполагаемой (народной), но в то же время крепко укоренившейся в современном литературном сознании, "Архаичность" и в то же время "современность" утопических страниц Хлебникова следует, таким образом, рассматривать в свете *эволюции русской литературной утопии как жанра*. Новаторство Хлебникова заключается в его попытке синтеза всей русской литературной утопии, которая согласовывалась бы с его стремлением "увидеть чистыми глазами весь опыт в кругозоре человеческого

разума". Он пытался привести в гармонию такие типологические элементы Города, как науку, стройную архитектуру, использование технологически совершенных материалов, общественные отношения, основанные на продуманном законодательстве с типологическими элементами Сада, как литературными, говоря о благоуханной и расположенной к человеку природе, так и народными – "странствие", "справедливая" власть, отсутствие труда и победа над природой, которая подлежит обузданию.

До Хлебникова подобная попытка синтеза встречается в утопическо-философской мысли Федорова, который тоже отвергал Город, сохраняя при этом его основной типологический элемент, а именно науку, побеждающую природу. После Хлебникова подобная попытка синтеза была предпринята Чаяновым, создавшим утопию, которая была бы одновременно закрытой и открытой, научной и крестьянской (Кремнев - [Чаянов, А.] 1981) и впоследствии, разумеется, Андреем Платоновым, который в своем романе *Чевенгур* попытался проверить реальность утопического проекта города (коммунистического общества), рассматривая его через призму утопического проекта Сада, в основном, его варианта в народной традиции.

Это приводит нас к вопросу о восприятии относительно нового кода носителями кода гораздо более древнего, хотя оба они объединены вечным стремлением, то есть "принципом надежды", осуществимым лишь в "оптимальной проекции" (Flaker 1984: 251; 1984a: 109). Но вопрос этот выходит уже за пределы наших заметок.

NOTE SULLE PAGINE UTOPICHE DI CHLEBNIKOV*

Le pagine utopiche di Chlebnikov, raccolte dopo la sua morte con il titolo *Kol iz buduščego* (Chlebnikov 1928-1933: IV: 275-314),¹ possono essere osservate come messa in parola della trasformazione di un cronotopo classico della letteratura utopica: la Città. Il cronotopo della Città, già apparso in alcune poesie (*gorod buduščego*, II: 63; *gorod tučeed*, II: 61; *Moskva buduščego*, II: 286), viene riproposto in queste pagine in prosa come *goroda*, *strojnye kak nevod na morskome beregu* (275), *goroda... stekljannye* (275), *gorodskie deti* (299), *bol'sie goroda* (300), *zakon... bol'sich gorodov* (300), *bor'ba goroda i derevni* (307). Ripetitivi sono anche i materiali di costruzione della Città, *steklo* (275), *železo* (275), *čugun* (277, 308) e *kamen'* (277, 306), che determinano la sua architettura: l'opposizione fra *gorod sverchu* e *gorod sboku* (276-277) ripropone un'architettura abitativa di *steny* e *kryši* (277), mentre la funzione decorativa è affidata ai *truby zavodov* (278).

La novità urbanistica di Chlebnikov, i *doma/gostinicy-ostovy* (280) che dovrebbero raccogliere i *jaščiko-komnaty* o gli *steklo-chaty* (280), propone una serie di costruzioni che *opiralis' na sojuz stekol'-ščikov i železnikov Urala* (280), essendo appunto fatti di vetro e ferro. Dal punto di vista dell'evoluzione storica, la Città è il punto d'arrivo di un processo culturale e politico che, a partire dagli *zamki-osobnjaki* di tipo feudale, si trasforma in *zamki-sel'di* urbanizzati (281). La successiva trasformazione della Città è opera dello stato, che diventa in tal modo *osnovnym stroitelem* della nuova architettura urbana con i *dom-topol'*, i *dom-pole*, ecc. (283-285). La necessità di una nuova architettura è motivata da una critica della Città: il *gorod prošlecev*, ovvero il *praščurskoe zodčestvo* (276) altro non è che un *jaščik s musorom* (277) con i *doma-krysjatniki* (278), dove vige il *zakon sel'di bol'sich gorodov* (300) e dove *stroit' doma... značit... vesti žizn' odinočnogo zaključeniija* (279).

Secondo un procedimento tipico dell'opera di Chlebnikov la mo-

* *Inedito. Neobjavljenno. Ne opublikovano.*

1 Tutte le citazioni da Chlebnikov sono tratte dalla suddetta edizione. Per le citazioni da *Kol iz buduščego* indicheremo tra parentesi in corsivo solo il numero della pagina, per le altre anche il volume.

dellizzazione della nuova architettura urbana del futuro nasce dalla realizzazione della metafora (cf. Jakobson 1921: 18-22; Faryno 1980: II: 89, 100). Le città, combattendo *mežduosobnuju bor'bu za solnce i kusok neba, budto oni mir rastenij* (275), si trasformano in *pervym opytom rastenija vysšego porjadka* (278-279). *Perechod prirody ot odnogo porjadka k drugomu* (278) si realizza verbalmente attraverso la metafora *les trub* (278), dove *les* è lingua di descrizione e *truby* oggetto della descrizione. Ribaltando i rapporti linguistici, *les* diventa oggetto della descrizione e quindi lingua di costruzione del testo che determina anche il mutamento dell'oggetto inizialmente metaforizzato da *truby* a *stvolj* (301). Come oggetto della descrizione, *les* acquista piena autonomia semantica e si carica di significati connotativi che in questo caso sono riconducibili al mondo del mito e della tradizione popolare. *Les* allora può diventare *pervobytnyj les drugoj pravdy, dikij prekrasnyj les novych videnij*, mentre i *truby* appartengono oramai completamente al mondo vegetale, ovvero al campo semantico di *les* con tutte le connotazioni successive e possono essere quindi trasformati in *stvolj vtorogo mira* (301), dove il *vtoroj mir* è il *les - inoe carstvo* della tradizione popolare. Il rapporto con la natura e con il mondo arcaico si realizza dunque con un'operazione verbale: il mondo pensato e messo in parola (modellizzato) è considerato da Chlebnikov fattuale e perciò superiore al mondo reale. Perfettamente coerente è di conseguenza la sua affermazione, secondo la quale *bleskom mysli končilas' bor'ba goroda i derevni*, ovvero che *razrjadom mysli... končilas' tjažba goroda i derevni* (307). Da questo mondo pensato che si realizza verbalmente e che dalla stessa verbalizzazione trae le proprie ramificazioni semantiche, Chlebnikov sviluppa tutta una serie di temi utopici: il tema dello *stranstvovanie* si realizza come impossibilità di essere *vladelec na zemlju* (280), il tema della convivenza fra uomo e mondo animale come norma *čto ni odno životnoe ne dolžno isčeznut'* e la speranza di poter sentire *stuk v dveri svoego doma krochotnogo kulaka obez'jany* (289), il tema mitico della natura che dev'essere vinta (*my ravny morem*, 297; *dva oblakochoda... boronili polja*, 288), si trasforma nel tema letterario del *zolotoj vek*, dove la natura amica fa sì che *lev spit u menja na kolenjach* (299), mentre il tema del potere si realizza sia come necessità della sua presenza attraverso i *prikazy sovetov* e lo *čestvovanie naseleniem svoego voždja* (287), sia come imperativo etico di un'autoregolamentazione, essendo *pravitel'stvo nient'altro che čelovečeskoe soznanie* che ha capito come *sčast'e čeloveka est' mešok peščinok sčast'ja... podannyh* (297), dove comunque

l'ultimo termine ripropone l'ineluttabilità di un rapporto gerarchico. E infine, *uvidet' čistymi glazami ves' opyt v krugozore čelovečeskogo razuma* (313), significa dover proiettare la propria esperienza storica sullo sfondo dell'eternità, ovvero secondo i *zakony vremeni* che permettono *ponimat' svoe buduščee kak kasatel'nuju k točke... nastojaščego* (313).

In questo continuo mutarsi da lingua di descrizione a mondo descritto e viceversa, con conseguente amplissima semantizzazione che dimostra la presenza in Chlebnikov di un'enorme autocoscienza culturale, nascono anche le proposte utopiche concrete: dagli *stekljannye podsolnečniki* e dai *železnye kustarniki* (275), ovvero dall'opposizione-equazione fra l'uomo costruttore e la natura, nascono gli *ostovy-gostinicy... na beregu morja, nad ozerami, vblizi gor i rek* (280), nonché la metafora realizzata della *ledjanaja gora, dove sidjat... bogi spokojnoj mysli* (296); dal *vladelec... na ploščadku v dome-ostove* la proposta di una società in perenne movimento (*dlja pol'z podvižnogo naselenija*, 280); dagli *oblakochody*, elemento della natura che aiuta l'uomo, la proposta di utilizzare le nuvole come schermo per la proiezione di notizie, di poesie e in genere per quell'attività che l'umanità definisce "culturale" e che è per sua stessa natura oppositiva al caos della natura primordiale (*neboknigi, iskropis'ma, živopis' pal'boj*, 287-288); dal *čelovečeskoe soznanie al glavnoe derevo soznanija che ob'edinit čelovečestvo*, la proposta della *radio buduščego* che si presenta come punto di riferimento sostitutivo del *chram*, nel quale si realizzava la *sobornost'*, categoria tradizionale della cultura russa (290-291).

La descrizione del materiale verbale ci porta inevitabilmente a temi, motivi e immagini già presenti nella letteratura russa. I materiali di costruzione della Città si ritrovano per esempio sia in Dostoevskij (*chrustal'nyj dvorec*), sia in Černyševskij (*čugun, chrustal'*), mentre la *stena* è per sua stessa natura tipica dell'architettura utopica urbana che si presenta sempre come *ograždennoe prostranstvo*. Il rapporto negativo con la Città ha molti precedenti: il *krysjatnik* non è molto distante dal *muravejnik* di Dostoevskij, mentre il *jaščik s musorom* si ritrova in Fedorov che definisce la Città come *antigigieničen* (Fedorov 1982: 380). L'interpretazione dell'evoluzione storica della Città dallo *zamok-osobnjak* agli *zamki-sel'di* si ritrova con una formulazione quasi identica ancora in Dostoevskij: *posle feodalizma (snačala byli zamki), posle perioda buržuznogo razvitija (javilis' strašnye goroda... s chrustal'nymi dvorcami), nastupaet vremja tret'ego fazisa, fazisa obnovlennogo čelovečestva* (Dostoevskij 1972-1990: XXIII: 96). Analisi del resto simile a

quella di Fedorov che considera la Città come il peggiore dei mali nella storia della civilizzazione (Fedorov 1982). E potremmo ancora nominare Belyj (*Peterburg*), Brjusov (*Respublika južnogo kresta*), Kuprin (*Tost*), tutti autori in qualche modo legati dalla stessa visione negativa della Città.

Molto più interessanti sono invece, a nostro avviso, i legami che si possono riscontrare fra la rappresentazione dell'utopia in Chlebnikov e quella tradizione popolare che ha come oggetto della descrizione il futuro e in cui confluiscono elementi utopici veri e propri, elementi della fiaba ed elementi della cultura religiosa. Se, come già ricordato, il *les drugoj pravdy* ci riporta al *lesnoe carstvo* della fiaba russa, la *stekljannaja gora* ci riporta invece alla cultura precristiana russa, dove i morti, per raggiungere la "terra dei padri", dovevano scalare *stekljannuju* oppure *železnuju goru*, motivi poi presenti anche nella fiaba russa con la *zolotaja gora* (Sobolev 1913: 94). Le immagini della Città *na morskome beregu, u ozera* sono direttamente legate all'immagine popolare dell'aldilà che si in epoca precristiana, sia in quella cristiana diventa raggiungibile solo attraverso un viaggio oltre il *vodnoe prostranstvo*, cronotopo ricorrente e obbligatorio per il passaggio da un mondo all'altro (*idem*, 108, 174) (da cui anche il particolare significato di *most*). Tutto il tema dello *stranstvovanie* ha una sua lunga tradizione, sia nella cultura utopico popolare (linea dei *dalekie zemli*; cf. Čistov 1967: 237-326), sia nella cultura delle sette, come per esempio nella setta dei *bezpopovcy* che aveva elevato lo *straničestvo* a norma di comportamento (Miljukov 1931: III/1: 96-97), per non parlare di quel particolare tipo di missionario russo che agli inizi della cristianizzazione vagava di terra in terra (*kaliki perechožie*).² La stessa "asiaticità" di Chlebnikov non può essere completamente disgiunta dalla cultura utopica popolare che spesso credeva di poter individuare la terra promessa in Asia: la leggenda di Belovod'e (arcipelago di 70 isole) veniva per esempio localizzata anche nelle isole del Giappone (cf. Čistov 1967).

L'utopia di Chlebnikov non prevede l'annullamento del potere (*pravitel'stvo, gosudarstvo, vožd'*), caratteristica questa che si ritrova anche nelle utopie popolari, dove al massimo la contrapposizione esiste fra zar vero e zar falso (linea dello *car' izbavitel'*; *idem*, 24-236). L'unità

2 A.M. Ripellino nota come "nel peregrinare di Chlebnikov... persista qualcosa della perenne sostanza del monachesimo russo" (Ripellino 1968: X).

fra uomo e animale è presente in molte ricerche dell'*inoe carstvo* da parte dell'eroe popolare e tale unità si presenta come *tajna solidarnosti vsej živoj tvari* che, unica, può aiutare l'uomo a superare gli ostacoli nel suo viaggio verso la meta finale (Trubeckoj 1922: 24-29): del resto, tutta la ricerca dell'*inoe carstvo* non è altro che il sogno della trasformazione delle leggi di natura, della umanizzazione del mondo animale e vegetale, il sogno della vittoria sulla malattia e la morte (*idem*, 37). Di particolare interesse è anche ciò di cui Chlebnikov praticamente non parla nelle sue utopie, ovvero del lavoro: nella tradizione popolare utopica il lavoro è quasi assente e il motivo del *legkij chleb* è confermato dalla presenza nella terra promessa di *moločnye reki i kisel'nye berega*, dove si realizza l'*ideal sytogo dovol'stva* dell'immaginario utopico popolare (*idem*, 7). Non a caso Chlebnikov parla di *razvodit' v ozerach s'edobnych, nevidimych glazu suščestv, daby každoe ozero bylo kotlom gotovych, pust' ešče syrych ozernych ščež* (V: 157).

Nonostante il sincretismo delle pagine utopiche di Chlebnikov, nelle quali confluiscono elementi della tradizione mitica, pseudoscientifica, letteraria e popolare (Flaker 1984: 248; Ripellino 1968),³ esse appartengono storicamente a un genere letterario ben definito: l'utopia.

E le stesse fonti eterogenee alle quali Chlebnikov attinge per costruire la propria visione del futuro, sono pur sempre modellizzazioni verbali di un particolare rapporto con la realtà che ha come suo tema principale il futuro.

Come genere letterario l'utopia russa conosce due linee di sviluppo che possono essere osservate secondo un tipo di classificazione che parte da quel particolare aspetto della rappresentazione dell'oggetto descritto (sempre e comunque il futuro, la felicità, il benessere, la giustizia) che lo studioso americano McClung definisce come "architettura del Paradiso", sia esso inteso in senso trascendentale, sia in senso materiale (Paradiso in terra). Questo oggetto della rappresentazione si realizza verbalmente, pittoricamente o architettonicamente attraverso due fondamentali lingue di descrizione che possono essere sintetizzate nelle immagini crono-

3 Ripellino attribuisce a Chlebnikov l'invenzione di "una Russia pagana", di "un'arcadia slava" (Ripellino 1968: XXVII), "d'un mondo di fiabe svanite" (XXVIII), di una "moderna metropoli con contorni mistici" (LXXX), di un tentativo di conciliare il "treno e la patriarcale vegetazione" (LXXVI) e di "mutare la terra in Horto dell'Eden" (LXXXI).

topiche della Città e del Giardino. Entrambe le modellizzazioni derivano dalla rappresentazione biblica, la Città dal Tempio di Salomone, dalla visione di Ezechiele, nonché dall'Apocalisse, ovvero dalla Nuova Gerusalemme, mentre il Giardino continua la tradizione dell'Eden (McClung 1983). Esiste anche una terza linea "mista", con il Giardino che racchiude una Città, oppure la Città che racchiude un Giardino, ma il passaggio da un cronotopo all'altro è netto: in tutta la letteratura utopica dell'Ottocento russo Città e Giardino non si integrano mai, anzi si presentano come oppositivi e assolutamente non intercambiabili. Fra le opposizioni che maggiormente determinano le differenze fra le due linee possiamo ricordare la magnificenza delle costruzioni e lo *skromnoe žilišče*, il *dvorec* e lo *šalaš*, il *chram* e la *izba*, i materiali di costruzione artefatti e naturali, l'ostentazione della ricchezza e la tranquillità di una vita dignitosa, la descrizione delle conquiste scientifiche che hanno imbrigliato la natura e la descrizione della natura incontaminata e amica, l'organizzazione precisa del lavoro e la sua pressoché totale assenza, i pochi "eletti" protetti dai guardiani e l'assenza di una struttura militare di controllo, l'organizzazione sociale basata su leggi ottimali e quella basata sulla coscienza individuale, nonché, più in generale, la descrivibilità particolareggiata della Città e l'indescrivibilità del Giardino.

Nella letteratura russa dell'Ottocento il destino della linea utopica della Città è segnato dalla trasformazione dell'utopia in anti-utopia. Dopo le utopie del primo Ottocento di Odoevskij, Bulgarin e Ulybašev, che potremmo definire conservatrici, illuministiche e nazionalistiche allo stesso tempo (cf. *Utopisti russi* 1982), dopo il quarto sogno di Vera Pavlovna in Černyševskij, nel quale domina il *chrustal'nyj gromadnyj dom* (Černyševskij 1975: 287), Dostoevskij per primo rifiuta la proposta utopica della Città, sintetizzata nel "palazzo di cristallo" e sostituita dall'immagine del Giardino (Verč 1989-1990). È questo il punto di rottura della positività dell'utopia nella sua variante "urbana": collegandola con l'Europa, la scienza, il progresso e il socialismo, Dostoevskij toglie alla Città ogni connotazione positiva. Il punto finale della negatività della Città sarà Zamjatin che nella sua anti-utopia *Noi* rafforzerà talmente l'opposizione Città-Giardino da situare il Giardino, ovvero la natura, inaccessibilmente fuori dal perimetro della Città, perché pericolosa e selvaggia, mentre Leonov farà affondare la "torre" che l'uomo voleva costruire per controllare e dominare la natura (nel racconto *Pro neistovogo Kalafata* nel romanzo *Barsuki*). Molto diverso è invece il destino della linea utopica del Giardino: considerato come immagine

simbolica del Paradiso della spiritualità, dove alla giustizia si preferisce la santità, esso si realizza come utopia artisticamente realizzata, oltre che in Dostoevskij, anche in Gončarov (*Son Oblomova*), nonché in una serie di scrittori che si rifanno direttamente alla tradizione popolare e contadina (Zlatovratskij, Leskov, Nekrasov), oppure letterarizzano un'utopia popolare, come nel caso di Pečerskij, Korolenko e Prišvin che a cavallo del secolo descrissero la leggenda della Città di Kitež (*Večnoe solnce* 1979).

Dal punto di vista dell'evoluzione letteraria la linea utopica della Città può essere considerata come linea "forte", se non altro per la notorietà dei suoi autori e le attenzioni che la critica, specialmente quella occidentale, ha prestato a questo tipo di utopie, mentre quella del Giardino si presenta come "debole". La debolezza della linea del Giardino deriva dal fatto che dal punto di vista del genere essa è rimasta praticamente immutata, proponendo continuamente se stessa con gli stessi parametri di positività, mentre, al contrario, la linea utopica della Città è riuscita ad autogenerarsi proprio grazie alla sua capacità "interna" di trasformazione, mutando in un tempo relativamente breve il segno positivo in quello negativo. Nell'ambito del concetto tynjanoviano di *bor'ba* la linea della Città è perciò, dal punto di vista strettamente letterario, vincente.

Esiste però anche un problema di carattere culturale: gli autori che per la propria visione artistica del futuro si sono rivolti alla linea del Giardino sono stati letti in questa loro scelta (comunque pragmatica) come propositori di una linea autoctona russa, popolare e contadina, in opposizione alla razionalità occidentale. Dostoevskij per esempio fa derivare la sua proposta utopica del Giardino direttamente dai concetti di *zemlja* e *obščina*, considerati come *zerno dlja buduščej idei* (Dostoevskij 1972-1990: XXIII: 96), mentre Nekrasov, proponendo l'utopia del villaggio Tarbagataj, dove *každyj syto živet* (Nekrasov 1959: II: 137-138), realizza l'ideale popolare del *syto go dovol'stva*. Ciò non significa che fra la rappresentazione del futuro di tradizione popolare e la rappresentazione artistica che pretende di partire dalla stessa tradizione popolare ci sia un'effettiva identità. La tradizione utopica del Giardino ha anche nella letteratura europea una sua lunga tradizione (*zolotoj vek*, *večnoe vozvraščenie*), ma questa tradizione letteraria, innescata sulla tradizione utopica popolare, è stata proposta, interpretata e letta come quella che maggiormente si avvicina alla linea utopica popolare e contadina. Il risultato di questa sovrapposizione di codici culturali è la confluenza nella

linea del Giardino sia di una delle due linee della tradizione utopica letteraria, sia della tradizione utopica popolare. In realtà la linea utopica della tradizione popolare non è di tipo oppositivo, con una netta distinzione fra Città e Giardino, ma di tipo integrato, in cui confluiscono elementi sia dell'una che dell'altro. Basti ricordare che dal punto di vista cronotopico l'utopia popolare conosce sia la *reka Dar'ja*, sia il *gorod Ignat*, sia l'*archipelag Belovod'e*, sia il *gorod Kitež*, sia il *trechetažnyj kamennyj dom*, sia i *kisel'nye berega i moločnye reki*, sia la *orechovaja zemlja*, che il *grad vyšnij Ierusalim dei beguny* (cf. Čistov 1967: 239-313; Trubeckoj 1922: 7, 13; Klivanov 1977: 218-223; Klivanov 1978: 46, 51, 171; Komarovič 1936). Ciò che accomuna le due linee è l'assenza della scienza e del lavoro e la collocazione della terra promessa: nella maggior parte dei casi essa è *za rekoj* o comunque oltre il *vodnoe prostranstvo* (locazione tipica anche dell'"isola" utopica).

Chlebnikov si era dunque trovato di fronte a tre linee utopiche ben definite, con una netta opposizione fra la linea della Città, che aveva oramai perso la sua connotazione positiva e si era trasformata in anti-utopia (salvo rinascere nella letteratura fantascientifica, per esempio in Bogdanov), e le due linee del Giardino, una effettiva (quella della tradizione letteraria) e una solo supposta (quella della tradizione popolare), ma non per questo meno presente nella coscienza letteraria del tempo. L'arcaicità e la modernità delle sue pagine utopiche va perciò collegata anche con una ben precisa evoluzione del genere utopico letterario russo. La novità di Chlebnikov consiste nel tentativo, perfettamente coerente con la sua aspirazione *uvidet' ves' opyt v krugozore čelovečeskogo razuma*, di trovare una sintesi di tutta la tradizione utopica russa, in cui possano convivere armonicamente elementi tipologici della Città, come la scienza, l'architettura pensata e costruita con materiali artefatti, un'organizzazione sociale basata su leggi ottimali, ed elementi tipologici del Giardino, sia di quello letterario, come la natura amica, sia di quello popolare, come il viaggio, il potere "giusto", l'assenza del lavoro, nonché la vittoria sulla natura avversa che dev'essere imbrigliata e sottomessa.

Prima di Chlebnikov un simile tentativo di sintesi è riscontrabile nel pensiero utopico filosofico di Fedorov che aveva egualmente negato la Città, ma aveva da essa conservato un elemento tipologico fondamentale, la scienza che vince la natura.

Dopo Chlebnikov questo tentativo di sintesi si ritrova in Čajanov, utopia contemporaneamente chiusa e aperta, scientifica e contadina (Kremnev [Čajanov] 1981) e specialmente in Andrej Platonov che nel

romanzo *Čevengur* aveva cercato di mettere alla prova la realizzazione del progetto utopico della Città (il comunismo) sottoponendolo alla verifica del progetto utopico del Giardino, in particolar modo del Giardino supposto della tradizione popolare.

Qui entriamo nel problema della ricezione di un codice relativamente nuovo da parte dei depositari di un codice molto più antico, anche se entrambi si presentano accomunati da un'aspirazione eterna, ovvero dal "principio della speranza" che può realizzarsi solo in una "proiezione ottimale" (Flaker 1984: 251; 1984a: 109). Questo problema esula però dai confini delle nostre osservazioni.

SULLA TRANSIZIONE
O PREHODNEM OBDOBJU
О ПЕРЕХОДНОМ ПЕРИОДЕ

NA PRELOMU ABSOLUTNOSTI*

Umetnosti 20. in 30. let 20. stoletja, v vseh njenih raznorodnih oblikah, od slikarstva do glasbe in književnosti, ni mogoče določati kot začetek novega, izzivalnega ali kar prevratniškega pogleda na svet in njegovega opisa. Kljub ustaljenemu obrazcu o "novosti" in "prelomnosti" avantgardnega gibanja, ki smo ga delno podedovali iz šolskih učbenikov, je umetnost tistih let nadaljevanje in zaključek dolge in koherentne poti, ki se je vila skozi celo 19. stoletje; ko je ob izteku stoletja realizem izčrpal svoj ubeseditveni potencial in zašel v krizo, je ustvarjalna misel potegnila iz prehojene poti povsem logične in posledične zaključke.

Začetek te poti je mogoče odkrivati v široko razvejanem vprašanju, ki si ga je umetnost (poleg ostalih oblik mišljenja, seveda) večkrat postavljala v večstoletnem samospraševanju o lastnem obstoju in smislu, saj je bilo prisotno že v klasičnih, antičnih zametkih naše skupne evropske kulture: že Platonov *Fajdros*, ki ga je mogoče določiti kot "semiološko" razpravo *ante-litteram*, postavlja, na primer, vprašanje o razliki med "pisavo" in "spominom" oz. med znakom in realnim neponovljivim bivanjem, edinim možnim prostorom, kjer se spomin sploh udejanja. Vprašanje o odnosu med stvarnostjo in njeno reprezentacijo je proti koncu 19. stoletja zadošlo izčrpano formulacijo, ki jo je mogoče strniti v naslednji dvojni postavki: 1) stvarnost, ki naj bi jo umetnost posnemala, opisovala, izražala, sublimirala, proslavljala ali pa kakorkoli reprezentirala, je danost, ki v svojem bistvu nedvomno obstaja, je pa nam ali večno nedostopna ali trenutno prikrita; 2) stvarnost se nam ponuja kot danost prav zato, ker sredstvo reprezentacije, to se pravi jezik v najširšem pomenu besede, s pomočjo katerega na različne načine skušamo svet ubesediti, uglasbiti ali upodobiti, določa svet

* Na prelomu absolutnosti. *Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja. Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo.* Trst-Trieste – Ljubljana: Glasbena matica – ZRC SAZU, 2006. 17-26.

okoli sebe kot smiselni in smotrni in ga zato mi kot takega tudi spoznavamo in doživljamo. Kdo torej drug drugega določa? Ali je stvarnost, v kateri živimo in se v njej prepoznavamo, tista kategorija, ki določa jezik lastnega opisa, ali pa je, obratno, jezik njenega opisa tista osnovna kategorija, ki določa doživljanje stvarnosti in našega življenja v njej? Razlike med obema postavkama ni mogoče zabrisati in zato je naravno, da se nekje od konca 19. stoletja dalje v razmišljanje o ustvarjalnem delu (v književnosti pa še prej) vse bolj zavestno vnaša na videz enostavno vprašanje: ali ni morda jezik, ki si ga je umetnost izoblikovala v stoletjih z namenom slehernega določanja stvarnosti okoli sebe, pravzaprav *stvarnost sama po sebi* in ne zgolj njen odsev ali posnemanje (ali karkoli drugega smo iz tesnobe, ki nas žene k nenehnemu opredeljevanju, določali kot umetnost) večno "druge" stvarnosti, bolj ali manj absolutne, bolj ali manj nedostopne ter bolj ali manj začasno, vendar nenehno prikrite, kot so nam večkrat pravili in nam danes ponekod (v televizijsko-salonskih večerih, posvečenih književnosti in umetnosti nasploh) še ponavljajo. Vsi konstitutivni koraki v tistem posebnem in kratkem časovnem odseku umetniškega snovanja, ki mu danes pravimo "avantgarda", poudarjajo premik v razmišljanju o bolj ali manj domnevni, bolj ali manj absolutni referenčnosti umetniškega jezika oz. premik iz tega, kar naj bi obstajalo zunaj umetnosti (iz *domnevne* stvarnosti kot take), v to, kar naj bi bilo znotraj nje (v *dejansko* stvarnost jezika kot takega). To, kar ne obstaja, ni "virtualnost" jezika, ki naj bi se podrejala (kot odsev, posnemanje) domnevni dejanski stvarnosti; česar dejansko ni, je stvarnost, ki jo kar naprej določamo kot dejansko, čeprav take stvarnosti, brez jezika, ki bi jo določal, enostavno ni. Stvarnosti brez jezika, ki bi jo določal, ni namreč mogoče odkrivati kot prisotnost v kulturi (v prvinskem pomenu besede), o umetnosti pa se lahko pogovarjamo le kot o enem od produktov kulture oz. negenetskih informacij, ki si jih je človek z različnimi sredstvi reprezentacije izoblikoval in posredoval v zgodovini svojega bivanja zato, da bi svet in sebe v njem osmislil. Prepričanje, zahteva ali pa samo želja po stvarnosti, ki naj bi bila natanko to, kar beseda, ki jo opisuje, o njej pravi (podobno prepričanje je značilno za kompaktno in nespremenljivo mi-

tološko mišljenje, ki se mu nismo, kot kaže, še odrekli, če le pomislimo na vsiljivost različnih medijev in na njihovo priseganje na "resnico" prikazanega), se ob koncu 19. stoletja vse bolj mehča. Ob tem se krha tudi prepričanje, da se morajo vsi besedni, likovni ali glasbeni znaki stekati v totalnost določene predstave o stvarnosti, ki naj bi ji umetnost dajala pomen in smisel in jo tako potrjevala v njeni domnevni težnji po začasni, zgodovinski ali pa kar absolutni smotrnosti.

V tem drugačnem in v marsičem osvobajajočem odnosu do stvarnosti se, na primer v *likovni umetnosti*, poteza s čopičem ali svinčnikom izrisuje kot enakovredna stvarnosti, ki naj bi jo upodobila: prav ta "dejanska" stvarnost poteze določa nadaljnjo potezo na platnu, poteza se "pogovarja" s potezo in barva z barvo in v tej notranje kodirani in zato urejeni dinamiki se določata pomen in smisel slike (Maljevičev *Beli kvadrat na belem polju* predstavlja verjetno najizrazitejšo sintezo tega novega odnosa do stvarnosti); v *književnosti* se s svojimi neskončnimi semantičnimi, sintaktičnimi, zvočnimi, morfološkimi, etimološkimi in celo grafičnimi valentnostmi zapisana beseda v tekstu pravtako izrisuje kot enakovredna "dejanska" stvarnost, ki določa nadaljnji razvoj besedila, beseda rojeva besedo (tako kot poteza rojeva potezo) in v tem urejenem dinamičnem procesu nastajata pomen in smisel teksta (tu mislim na poezijo futurističnega gibanja, predvsem v Rusiji); v *glasbi* se zgolj v odnosu med stvarnostjo posamičnega zvoka in stvarnostjo drugega posamičnega zvoka (podobno odnosu poteza/poteza, beseda/beseda) sprošča ustvarjalno gibalo, ki določa urejeni pomen in smisel glasbene kompozicije, ne pa odvisnost od stvarnosti osnovnega zvoka, kar je značilno za tonalno glasbo (in tu mislim, kajpak, na Schönberga). Ta premik v ustvarjalni zavesti nam sicer pripoveduje zgodbo o svetu, ki se nam ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja izrisuje kot nestabilen in nekoliko manj samozadosten v svojem prepričanju o vsekakor možni popolnosti lastne ubesedljivosti, je pa zato bogatejši in raznovrstnejši od omejitev in pregrad, ki mu jih sleherna upodobitev, ubeseditev ali uglasbitev po svoji naravi postavlja in ga tako zapira v tesnila Prokrustove postelje enega samega pomena, smisla in smotrnosti.

Naj se za trenutek povrnem na začetek svojega kratkega razmišljanja: avantgarda nadaljuje in spelje do logičnih, včasih kar skrajnih posledic razmišljanje o umetnosti, ki si ne postavlja več vprašanja o večji ali manjši usklajenosti svojega izraza v odnosu do umišljene in nikoli docela določljive realnosti tega sveta, pač pa realnost zavestno *osnuje* z izhodiščem v konstitutivnih elementih umetniškega snovanja in se tako, ob širjenju in razlikovanju lastnega jezika (kasneje bomo to določali kot preseganje meja diskurza) sama konstituira kot stvarnost, enakovredna stvarnosti, ki naj bi jo opisovala. Drugače povedano: veliko prej od ostalih oblik mišljenja (in tudi pred avantgardo) umetnost udejanja spoznanje, da realnost jezika osnuje realnost sveta. Ob tem je značilno, da avantgarda ne odpira poti k zavestnemu vrednotenju raznolikosti sveta, temveč zaključuje obdobje, ki še vedno korenini v zahtevi po enačenju med ubesedenim, upodobljenim ali uglasbenim svetom in "resnico" samega sveta. Avantgarda namreč še vedno plačuje dolg mišljenju, ki ga ob samospraševanju sama skuša presegati: tudi zato se večji del avantgardnih gibanj začelja z javnim "manifestom", ki lastnemu izrazu še vedno pripisuje edino veljavno usklajenost z umišljeno "dejansko" stvarnostjo (povezava italijanskega futurizma s fašizmom je v marsičem zelo povedna). Naravna diferenciacija sveta, ki je v toliko različen, v kolikor so različni znaki, ki ga opisujejo, ni še povsem uzaveščena kategorija v ustvarjalnem razmišljanju na začetku 20. stoletja. V miselni obtok bo prišla nekoliko kasneje, morda prepozno, če le pomislimo na težave, s katerimi se ta kategorija mišljenja še danes sooča v svoji težnji po priznavanju in razumevanju.

Zahteva po absolutnosti resnice o svetu, ki je le to, kar o njem pripovedujemo ali izražamo s takimi ali drugačnimi sredstvi njegove ubeseditve (upodobitve, uglasbitve), se pa vendarle v tistih letih usodno prelamlja ob zavesti o neskončnih možnostih različnih jezikov, s katerimi je to zahtevo tako ali drugače mogoče udejanjiti (tudi takrat ko jezik avantgarde teži k realizaciji take absolutne zahteve); prelamlja se torej ob zavesti o dejanski nezmožnosti enkrat za vselej veljavne in absolutne reprezentacije sveta. Ustvarjalno snovanje je namreč tisti privilegirani prostor,

kjer se izrazno sredstvo in zavest o njegovem neizčrpnem potencialu maksimalno udejanjata. Zato se mi zdi povsem razumljivo, da je umetnost veliko prej kot ostale kategorije mišljenja, ki nam določajo spoznavne koordinate našega sveta, prišla do plodne zavesti o pomenski razdrobljenosti našega sveta, ki ga nikakor ni mogoče spraviti pod skupni imenovalec takega ali drugačnega ideološkega, političnega, ekonomskega, kulturnega, nacionalnega, verskega, estetskega in sploh kateregakoli absolutnega načela. Navsezadnje je kubizem poskus drobitve predmeta na njegove osnovne like, futurizem je drobitev besede na njene morfemne enote, atonalnost pa drobitev harmonične sintakse na njene posamične zvoke. Ko se svet lomi, priplavajo na površje konstitutivni elementi, ki ga določajo in takrat se prav vsak iz teh elementov lahko izrisuje kot enakovreden v odnosu do vseh ostalih: to je trenutek, ko se naše ustaljeno obzorje pričakovanja izničuje, ob tem pa se zorni kot, iz katerega določamo pomenske in smiselne koordinate sveta, bistveno spreminja in torej širi. V relativno kratkem obdobju je neizogibnost tega procesa najprej zaznala književnost (kar je povsem naravno, če le pomislimo na sredstvo reprezentacije, ki ji je lastno – na besedo), nato likovna umetnost in na koncu še glasba.

Ko so se ta razmišljanja pojavila v evropski kulturi, od Francije do Rusije, se je svet že resno nalamljal. Zaključno dejanje prve svetovne vojne je le tragično zakoličilo drobitev, ki se je začela veliko prej, navidezno večno ustaljenega reda. Cesarstva so propadala, nastajale so nove družbene tvorbe, ekonomski procesi so se spreminjali in iskali novih poti razvoja in dozdevnega blagostanja. S svojim utiranjem ustvarjalnih procesov je umetnost, pred vojno in po njej, ponudila kar nekaj variant za globlje in produktivnejše razmišljanje o mejah in možnostih, ki jih vsako določanje sveta implicitno vsebuje. Včasih je sicer pretirano, morda celo elitariistično zahtevala primat v razlagi in razumevanju stvarnosti, kar je seveda botrovalo spojitvi nekaterih gibanj s sprotnimi cilji političnega vsakdana, v svoji osnovi pa je umetnost vendarle odprla Pandorino skrinjico neskončnih možnosti kot osnove za naše nekoliko svobodnejše bivanje v svetu, prav zato ker je vsaka repre-

zentacija sveta sama po sebi implicitni dokaz nezmožnosti sleherne zahteve po večni in nespremenljivi resnici.

Po prvi svetovni vojni je evropska družbeno-politična dinamika šla po drugačni, nasprotni poti in ustvarjalno razmišljanje je postalo odvečno, pravzaprav tem bolj nevarno, čim bolj so se širile zahteve po ponovni in že spet dokončni ureditvi sveta in človeka v njem. Nove družbene in politične tendence so se sicer gradile na razvalinah starih absolutov, vendar jih niso mogle, hotele ali znale nadomestiti z njihovim preseganjem: stare absolute so zamenjale z novimi in spremenil se je samo znak njihovega opisa in torej vrednotenja, kot se to običajno dogaja ob vsaki spremembi oblasti. Neverjetno plodni razpon ustvarjalne misli, ki se je uresničil v prvih desetletjih 20. stoletja, se je čez noč razblinil. Tedaj smo namreč po Evropi že spet začeli prisegati na celovite in izključujoče družbeno-kulturne in politične paradigme, ki naj bi v svoji trdnosti ponujale prevzgojenemu in očiščenemu človeku tolažilno zavetje absolutnih resnic in ga tako rešile negotovosti. Svet se je ponovno konstituiral kot eden ali več opisov danosti, ki jim je bilo treba, tudi pod prisilo, samo verjeti. Kot vemo, so bile posledice tega mišljenja katastrofalne.

V na novo vzpostavljen opis danosti, ki je Evropi ponujal dokončno razlago in razumevanje sveta, se je delno (v ne ravno zanemarljivem obsegu) vpisala tudi umetnost, skoraj v celoti pa kritiško razmišljanje o njenem smislu in smotrnosti (seveda so bile tudi dragocene in plodne izjeme). Kot da se ne bi bilo v komaj preteklih desetletjih prav nič premaknilo v človekovem ustvarjalnem mišljenju, je umetnost doživela svoj "dunajski kongres", ki je ponovno vzpostavil že zdavnaj preživete kategorije mišljenja. Na evropski sceni smo te kategorije poimenovali z različnimi imeni, njihov skupni imenovalec pa lahko odkrivamo v zahtevi po umetnosti, ki bo tem bolj prepričljiva v iskanju smisla in smotrnosti, čim bolj bo sposobna, tudi z ustvarjalno in pametno mislijo, dodajati informacije na prevladujočo, obče sprejeto, predvsem pa drugje določeno in opisano realnost sveta: vse to, seveda, v potrjevanje njene nedvoumne veljavnosti (kar je že spet značilno za mehanizme udejanjanja srednjeveškega kulturnega mišljenja, pa tudi,

naj dodam, za mehanizme, pa čeprav večkrat zelo ustvarjalne, sodobnega reklamnega oglaševanja). Evropo (Rusijo, Nemčijo, Španijo in druge države) je tedaj preplaval val prisilne identifikacije stvarnosti z njeno reprezentacijo; v Italiji, še prav posebno na njeni vzhodni meji, se je prisilni identifikacijski val napajal v fašizmu in nacionalizmu, ki je umetnost meril po sozvočju z besedo ideologije, po politični zvestobi in narodni (italijanski) pripadnosti. Potrebno je vsekakor poudariti, da zahteva po absolutni opisljivosti sveta ni izključna lastnost "klasičnih" totalitarnih sistemov 20. stoletja: na začetku tridesetih let, ko je, na primer, v tedanji Kraljevini Jugoslaviji še bilo nekaj prostora za sproščeno razpravljanje o umetnosti, je bilo v ugledni slovenski katoliški reviji "Dom in svet", ki je izhajala v Ljubljani, mogoče zaslediti željo po književnosti, ki naj bi opustila vsakršno estetsko eksperimentiranje oz. "larpurlartizem" (vanj je kultura tistega časa uvrščala tudi avantgardo) in se raje prilagodila "težnji novodobnega človeka po skladnosti in urejenosti" (Vodnik 1933: 13); nekaj let kasneje, ko je v jugoslovanski monarhiji že zavladovala diktatura, je v isti reviji, v članku o novem sovjetskem gledališču, mogoče prebrati trditev, da je "znamenje časa... vrnitev k eni veliki osrednji ideji, ki določa svetovni nazor" (Kuret 1937/38: 191). Take in podobne trditve je mogoče brati v različnih revijah, ki se sicer razlikujejo in celo nasprotujejo glede na ideološko ali svetovnonazorsko prepričanje (poenostavljeno: katoliško in marksistično), so pa zrcalne glede na osnovno izhodišče: svet je potrebno opisati kot danost, umetnost (oz. opis sveta v najžlahtnejšem pomenu besede) pa naj to danost potrjuje. Jasno je, da v takem razmišljanju ostaja drugotnega pomena in povsem nedotaknjeno osnovno vprašanje o tem, kdo to danost opisuje (torej jo določa in ocenjuje) in kako ter zakaj jo opisuje.

Zapletenost vprašanja o tem, kaj se je na naših obmejnih tleh v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja "dejansko" dogajalo z umetnostjo, je v strnjeni obliki razvidna iz implicitnega protislovja v samem naslovu simpozija: "glasba in umetnost na meji" namreč samo delno odgovarja italijanskemu prevodu *musica e arte di frontiera*. "Meja" in *frontiera* nista popolnoma enakovredna pojma:

slovenska beseda "meja" etimološko izhaja iz nekoč skupne indoevropske osnove *med* (odkoder latinski *medium* [ital. *in mezzo, tra*] kot nadaljnja osnova za italijansko leksemo *mediano, linea mediana*) in jo je torej mogoče povezati s semantičnim poljem italijanske besede *con-fine*, ki sicer vsebuje pojem o "skrajni, končni" demarkacijski črti (*finis*), vendar gre za črto, ki jo skupno priznavata obe strani (*con*); italijanska beseda *frontiera* izhaja iz lat. *frons, frontis* ("čelo"), ki popolnoma zabrisuje pomen skupno priznanega *finis*-a v odnosu do tistega, ki se nahaja na drugi strani. Slovenski prevod italijanske besede *frontiera* bi se moral v tem pogledu glasiti nekako kot "čelni kraj; čelna črta, točka", sintagma, ki jo sicer v slovenščini poznamo v drugih besednih zvezah ("čelni spopad, napad", verjetno nekje "na okopih" poslednje demarkacijske črte oz. "čelne bojne črte"); slovenska izposojenka "fronta" (sicer iz nem. *die Front*), ki si jo je danes v slovenščini težko predstavljati kot določilo za "mejo", pomeni namreč isto kot italijanska beseda *fronte* in v obeh jezikih sta besedi zasidrani predvsem v semantično polje "vojaških" ali kakorkoli že "obrambnih" ali "napadalnih" operacij. Ali je bila umetnost slovenske in italijanske avantgarde, tako na periferiji takratnega italijanskega, kot tudi v osrednjem slovenskem prostoru takratnega jugoslovanskega kraljestva, poslednja čelna "fronta" v obrambo ali vsiljevanje ene same možne opisljivosti sveta, ali pa je bila, obratno, "na meji" opisljivosti dveh ali več svetov, je vprašanje, o katerem je vredno razmisliti.

L'INCRINARSI DELL'ASSOLUTO*

L'arte degli anni Venti e Trenta del XX secolo, in tutte le sue forme (pittura, musica, letteratura), non è stato un modo nuovo, provocatorio o perfino rivoluzionario di pensare e quindi di rappresentare il mondo. In buona parte sono stati i manuali scolastici di letteratura a tramandarci la sbrigativa formula sull'assoluta "novità" e "rottura" dell'arte d'avanguardia che invece si configura come continuazione e conclusione di un percorso lungo e coerente, protrattosi per tutto il XIX secolo: quando, verso la fine di esso, il realismo esaurisce le sue potenzialità descrittive, il pensiero creativo non può fare altro che trarre dalla situazione di crisi e dal percorso compiuto le proprie conclusioni, del tutto logiche e consequenziali.

Tale percorso si dipana tra le molte ramificazioni di un problema che il pensare artistico (ma non solo, ovviamente) ha a più riprese posto nella riflessione in merito a modalità e senso della propria esistenza. È un problema antico, presente sin dalle origini della nostra comune cultura europea, dalla cultura classica propriamente detta (vedi per esempio il *Fedro* di Platone, quasi trattato di semiotica *ante-litteram*, dove viene posto il problema della differenza tra "scrittura" e "memoria", ovvero tra segno e l'irripetibile realtà di un'esistenza quale unico luogo possibile della memoria), ma che solo verso la fine del XIX secolo riesce a cristallizzarsi in una formulazione non ambigua. Il problema può essere sinteticamente esposto in due assunti contrapposti: 1) la realtà che l'arte dovrebbe imitare, descrivere, esprimere, sublimare, celebrare o comunque rappresentare è datità (pre)definita; essa di certo esiste, ma ci è perennemente inaccessibile o temporaneamente nascosta; 2) la realtà si presenta come datità (pre)definita solo perché lo strumento della sua rappresentazione (la lingua, intesa nella sua accezione più ampia) ne determina senso e finalità ogniqualvolta mette in parola, in musica, in immagine grafica o pittorica una realtà altrimenti non solo non riconoscibile, ma nemmeno percepibile (quindi, di fatto, non esistente). Chi dunque definisce l'altro? È la realtà nella quale viviamo e in essa ci riconosciamo a

* "L'incrinarsi dell'assoluto." *Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja. Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo.* Trst-Trieste – Ljubljana: Glasbenamatica – ZRC SAZU, 2006. 27-35.

determinarne la lingua di descrizione, oppure è invece, al contrario, la lingua della sua descrizione ciò che determina percezione e riconoscimento della realtà e del nostro vivere in essa? Tra i due poli della questione la differenza non è riducibile. Non è perciò un caso che a partire dalla seconda metà del XIX secolo (ma in letteratura anche prima) la riflessione sulla valenza creativa dell'arte introduca con sempre maggiore insistenza una domanda all'apparenza semplice: non è forse la lingua, elaborata dalla pratica artistica con il fine di definire in tale o talaltro modo il mondo attorno a sé, *realtà di per sé* e non semplice riflesso o imitazione (o quant'altro abbia prodotto la nostra ansia definitoria) di una qualche realtà perennemente "altra", più o meno assoluta, più o meno inaccessibile o più o meno solo temporaneamente, ma costantemente, nascosta (categorie, queste, dure a morire e che continuano a dominare nelle discussioni mediatico-salottiere sulla letteratura e l'arte in genere). In quel particolare e sostanzialmente breve periodo della creatività artistica che oggi definiamo con il termine "avanguardia" è infatti possibile notare, nei suoi momenti costitutivi, uno spostamento significativo nella riflessione sulla presunta, più o meno esplicita, più o meno assoluta, referenzialità del linguaggio: la riflessione subisce uno spostamento da ciò che dovrebbe collocarsi "esternamente" rispetto alla rappresentazione artistica verso ciò che invece si trova al suo "interno", ovvero da una realtà solo *presumibilmente* esistente verso la realtà del linguaggio invece *effettivamente* esistente. Ciò che "in realtà non esiste" non è infatti la "virtualità" del linguaggio "soggiacente" (riflesso, imitazione) a una realtà presunta effettiva, ciò che "in realtà non esiste" è proprio la stessa realtà definita effettiva, ma di fatto inesistente se priva di una lingua che la descriva: una realtà non descritta non può in alcun modo configurarsi come presenza culturale (nel significato primario della parola), l'arte è invece esclusivamente un prodotto di cultura, ovvero il prodotto delle molte e diverse informazioni non-genetiche che l'uomo, nella storia della propria esistenza, ha elaborato e trasmesso con gli strumenti della rappresentazione, verbali e non, al fine di dare, da un lato, un significato al mondo che gli sta intorno e, dall'altro, un senso al proprio vivere in esso. La convinzione che sia possibile, necessaria o solo auspicata una perfetta equivalenza tra un mondo presumibilmente (già) dato e la descrizione che ne facciamo (convinzione risalente al pensiero mitico, compatto e immutabile nel rapporto tra parola e realtà, convinzione questa, mi sembra, non del tutto abbandonata, ma che, al contrario, sta trovando adepti mediatici sempre più totalizzanti e invadenti, pronti a

giurare sulla "verità" del rappresentato), inizia a incrinarsi verso la fine del XIX secolo. Inizia, di conseguenza, a incrinarsi anche la convinzione che ogni segno della rappresentazione (verbale, grafico, sonoro) debba per forza confluire nella totalità (già) data di un modo di pensare il mondo, come se l'arte fosse chiamata a dare significato e senso a questa totalità e a confermarne nel contempo la finalità, temporanea, storica o assoluta che sia.

In questo ripensamento liberatorio del rapporto nei confronti della realtà, nella *pittura*, per esempio, il tratto sulla tela si configura come realtà equivalente a quella che presumibilmente dovrebbe rappresentare ed è questa realtà "effettiva" a determinare il tratto successivo sulla tela, il tratto "dialoga" con il tratto, il colore con il colore ed in questa dinamica interna, comunque codificata e quindi non casuale, ma ordinata, il quadro si costituisce come significato e senso (il *Quadrato bianco su sfondo bianco* di Malevič potrebbe rappresentare la sintesi più evidente di tale rapporto con la realtà); in *letteratura*, grazie alle relazioni possibili tra le infinite valenze semantiche, sintattiche, foniche, morfologiche, etimologiche e perfino grafiche, la parola scritta si configura (similmente al tratto pittorico) come realtà parimenti "effettiva" e in questo processo dinamico, anch'esso codificato e dunque ordinato, il testo si costituisce come significato e senso (penso qui in primo luogo alla poesia del movimento futurista, specialmente in Russia); in *musica* è il singolo rapporto tra suono e suono (similmente al rapporto tratto/tratto, parola/parola) che in modo dinamico e non casuale (quindi ordinato) muove la composizione verso il costituirsi di un possibile significato e senso e non invece la dipendenza dalla realtà di un suono fondamentale, caratteristica questa della musica tonale (e qui penso, ovviamente, a Schönberg). Tale spostamento nella coscienza creativa verso la fine del XIX – inizio XX secolo ci racconta di un rapportarsi sempre più instabile nei confronti del mondo circostante e non più autosufficiente nelle proprie certezze descrittive, ma non per questo meno produttivo rispetto ai limiti e agli ostacoli che, per sua natura, ogni rappresentazione verbale, grafica o musicale pone al mondo stesso, racchiudendolo inevitabilmente nel letto di Procuste di un qualunque significato correlato di senso e finalità.

Per ritornare brevemente all'inizio di questa mia rapida riflessione, si può affermare che l'avanguardia artistica continua e porta alle sue logiche conseguenze (a volte anche estreme) quel tipo di riflessione sull'arte che non si pone più il problema di una possibile convergenza con la presunta e mai definibile realtà del nostro mondo, ma coscientemente

fonda la realtà a partire dagli elementi costitutivi della propria creazione artistica, costituendosi essa stessa, nella diversificazione e nell'ampliamento del proprio linguaggio (dei limiti del discorso, si dirà più tardi), come realtà equivalente alla realtà che dovrebbe rappresentare. Per dirla in breve, l'arte, prima di altri (e anche prima dell'avanguardia), intuisce che la realtà del linguaggio fonda la realtà del mondo. Va comunque sottolineato il fatto che l'avanguardia non apre consapevolmente la strada alla diversificazione del mondo, ma chiude un percorso che pur sempre affonda le sue radici nell'illusoria pretesa di identificazione tra il mondo "messo in parola" (in segno grafico, pittorico o musicale) e la "verità" del mondo stesso. Da questo punto di vista l'avanguardia continua a pagare il suo debito storico nei confronti di un modo di pensare il mondo che essa stessa, riflettendo su di sé, tenta di superare: è questo il motivo per il quale molti movimenti dell'avanguardia artistica si presentano al pubblico con un "manifesto" che alla propria espressione artistica riconosce un'unica e assolutamente valida corrispondenza con la realtà ancora una volta considerata effettiva (l'esito fascista del futurismo italiano ne è la dimostrazione più convincente). La naturale differenziazione del mondo, tanto diverso quanto diversi sono i segni che lo descrivono, non è ancora una categoria del pensiero pienamente assimilata nella riflessione artistica dell'inizio del XX secolo. Arriverà un po' più tardi, forse troppo tardi, se solo si pensa al fatto che essa, a tutt'oggi, trova non poche difficoltà ad essere compresa ed accettata (direi piuttosto che prevale l'orientamento opposto).

Eppure, proprio in virtù di un primo inizio di consapevolezza sulla realtà che altro non è che ciò che di essa si dice con gli strumenti della rappresentazione verbale (in altri momenti: grafica, musicale), la pretesa di una verità assoluta sul mondo inizia gradualmente a incrinarsi: la scoperta delle infinite possibilità offerte dagli stessi linguaggi di rappresentazione (puranche laddove essi potrebbero tendere alla realizzazione di tale pretesa assoluta) non può non risolversi, alla fine, nella consapevolezza dell'effettiva impossibilità di ogni rappresentazione assoluta e valida una volta per tutte. L'atto creativo è infatti un luogo per sua natura privilegiato, perché in esso si realizza al massimo grado la possibilità di svolgere le infinite potenzialità che ogni strumento della rappresentazione implicitamente offre. Mi sembra perciò del tutto naturale che sia stata proprio l'arte, in anticipo su molte altre categorie di pensiero che tentano di definire le possibili coordinate conoscitive del nostro mondo, a giungere alla consapevolezza della feconda diversificazione semantica

del mondo, impossibile da ridurre al comune denominatore di un qualunque principio assoluto, sia esso ideologico, politico, economico, culturale, nazionale, religioso oppure semplicemente estetico. In fin dei conti il cubismo è la frantumazione dell'oggetto nelle sue forme costitutive, il futurismo è la frantumazione della parola nelle sue unità morfemiche, mentre la musica atonale è la frantumazione della sintassi armonica nei singoli suoni che la compongono. Quando il mondo inizia a frantumarsi, emergono in superficie gli elementi che lo costituiscono e ognuno di essi è a questo punto perfettamente in grado di configurarsi come equivalente e di pari peso rispetto a tutti gli altri: inizia così, con uno "scarto" rispetto al nostro orizzonte d'attesa, la trasformazione e l'ampliamento di ogni discorso con il quale si tenta di definire le coordinate semantiche e conoscitive del mondo. In un tempo relativamente breve l'inevitabilità di tale processo è stata compresa per prima dalla letteratura (il che è ovvio, considerato il mezzo di rappresentazione che le è proprio – la parola), poi dalla pittura e infine dalla musica.

Nel momento in cui tali riflessioni iniziano a circolare nella cultura europea, dalla Francia alla Russia, il mondo era già seriamente incrinato. L'atto finale della prima guerra mondiale non aveva fatto altro che fissare tragicamente la frantumazione, iniziata molti anni prima, di un ordine apparentemente stabile. Cadevano gli imperi, nascevano nuovi organismi sociali, i processi economici subivano mutamenti profondi alla ricerca di vie nuove di sviluppo e apparente benessere. Aprendo la strada verso ulteriori possibili approfondimenti del processo creativo, prima e dopo la guerra, l'arte aveva offerto alla riflessione comune non poche varianti, convincenti e altamente produttive, sul come affrontare i limiti e le possibilità che ogni definizione del reale impone. Anche se l'arte dell'avanguardia, in modo forse esagerato ed elitaristico, ha a volte preteso il primato nei processi di spiegazione e di comprensione della realtà (il che ha favorito, come sempre succede in simili circostanze, la sua confluenza con le finalità della quotidianità politica), ad essa va comunque ascritto il merito di aver aperto il vaso di Pandora delle possibilità e delle potenzialità infinite che ogni rappresentazione ci offre per riuscire a instaurare un rapporto più libero con il nostro essere nel mondo, proprio perché ogni rappresentazione del mondo è di per sé la dimostrazione implicita dell'impossibilità di ogni pretesa di verità eterna e immutabile.

Dopo la prima guerra mondiale la dinamica politica e sociale europea si era incamminata lungo un sentiero diverso, anzi opposto: la riflessione creativa diventava superflua e tanto più pericolosa, quanto più si

intensificavano le pretese per un nuovo e definitivo ordine del mondo e dell'uomo in esso. Le nuove culture sociali e politiche erano sì sorte sulle rovine dei vecchi assoluti, ma non furono in grado, non vollero o seppero sostituirli con il superamento degli assoluti in quanto tali: le certezze assolute di un tempo furono sostituite dalle certezze nuove. Come succede ad ogni cambiamento di potere, il segno di descrizione e quindi di valutazione sulla realtà fu semplicemente invertito. L'incredibile e feconda ricchezza del pensiero creativo dei primi decenni del XX secolo si dissolse nel nulla. In Europa si iniziò nuovamente a giurare sull'assoluta validità di paradigmi compatti ed esclusivi di natura sociale, culturale e politica, di paradigmi tanto forti da offrire all'uomo rieducato e purificato dalle incertezze del passato il rifugio sicuro delle verità rassicuranti. Il mondo si costituì nuovamente in una o più descrizioni di datità e a esse era necessario, quando non obbligatorio, solo credere. Com'è noto le conseguenze di tale pensiero furono catastrofiche.

La pratica artistica si iscrisse solo in parte (anche se non piccola) in questa nuova descrizione di datità, offerta alla spiegazione e alla comprensione del mondo, mentre quasi totale fu l'adesione a essa nel campo della critica e della riflessione su senso e finalità dell'arte stessa (con le dovute eccezioni, ovviamente). Come se nei decenni appena passati nulla fosse successo nel pensiero creativo, l'arte visse il proprio "congresso di Vienna", instaurando per l'ennesima volta categorie di pensiero ampiamente superate dall'arte stessa. Sulla scena europea tali categorie ebbero nomi diversi, ma il loro comune denominatore rimase pur sempre la pretesa di un'arte che sarebbe risultata tanto più convincente per senso e finalità, quanto più sarebbe stata in grado, a volte anche in maniera creativa e intelligente, di aggiungere informazioni alla descrizione di una realtà dominante, comunemente accettata, ma pur sempre definita altrove: il tutto a conferma e supporto della sua piena validità (il che corrisponde ancora una volta ai meccanismi della cultura medioevale, ma anche, per esempio, della pratica, pur creativa, dell'odierna pubblicità commerciale, e non solo). L'Europa (in Russia, Germania, Spagna e altrove) fu sommersa da un'ondata di identificazione coatta tra realtà e rappresentazione: come nel resto d'Italia, dalle parti del suo confine orientale quest'ondata fu alimentata dal fascismo e dal nazionalismo e la misura dell'arte fu la sua maggiore o minore corrispondenza alla descrivibilità ideologica, alla fedeltà politica e, nello specifico, all'appartenenza nazionale italiana. Vale comunque la pena sottolineare che la pretesa di un'assoluta descrivibilità del mondo, supportata dalla cre-

azione artistica, non era solo una prerogativa dei sistemi totalitari "classici" del XX secolo: agli inizi degli anni Trenta, quando nell'allora Regno di Jugoslavia le discussioni sull'arte avevano ancora qualche spazio di libertà, sulle pagine della prestigiosa rivista slovena di orientamento cattolico *Dom in svet*, edita a Lubiana, si invitava la letteratura ad abbandonare lo sperimentalismo estetico di varia natura (definito *larpurlartizem*, dal franc. "l'art pour l'art", che in ambito sloveno includeva anche l'avanguardia) per conformarsi invece alla "tendenza dell'uomo dell'età nuova verso l'armonia e l'ordine" (Vodnik 1933: 13); qualche anno più tardi, a dittatura nella monarchia jugoslava oramai definitivamente instaurata, quella stessa rivista, in un articolo sostanzialmente benevolo dedicato al nuovo teatro sovietico, affermava con convinzione che "il segno dei tempi" era chiaramente "il ritorno... verso un'unica grande idea che determina la visione del mondo" (Kuret 1937/38: 191). Simili affermazioni si trovano in riviste slovene diverse, conflittuali rispetto alle opposte convinzioni ideologiche del tempo (in sintesi, di orientamento marxista e cattolico), ma esse possono considerarsi speculari rispetto all'assunto di fondo: il mondo è descrivibile nella sua datità e l'arte (descrizione del mondo nel senso più nobile della parola) è chiamata a confermare tale datità. Rimane, ovviamente, secondaria e del tutto irrisolta la questione fondamentale su chi tale presunta datità descrive (quindi definisce e valuta) e in che modo e perché la descrive.

La complessità della domanda su che cosa, in questi territori di confine, sia "effettivamente" avvenuto in campo artistico negli anni Venti e Trenta del XX secolo, risulta evidente già dall'implicita contraddizione insita nel titolo del convegno: la dizione slovena *glasba in umetnost na meji* corrisponde infatti solo in parte alla dizione italiana "musica e arte di frontiera". *Meja* e "frontiera" non sono esattamente la stessa cosa: la parola slovena *meja* deriva etimologicamente dalla radice comune indoeuropea *med* (da cui anche il latino *medium*, "in mezzo, tra", con conseguente lemma italiano "mediano", "linea mediana") ed è quindi apparentabile con l'area semantica del lemma italiano "con-fine", inteso sì come limite terminale (*finis*), ma pur sempre condiviso da entrambe le parti (*con*); "frontiera" deriva invece etimologicamente dal latino *frons, frontis* (sloveno: *čelo*) che annulla il significato di condivisione della *finis* con il mondo che sta dall'altra parte. La traduzione slovena dovrebbe in questo caso approdare a una dizione più o meno corrispondente a *čelni kraj; čelna črta, točka*, dizione che invece si usa, ad esempio, per defini-

re lo "scontro, attacco frontale" (*čelni spopad, napad*), presumibilmente "sulle barricate" dell'ultima linea di demarcazione (*čelna bojna črta*); il prestito sloveno *fronta* (acquisito dal tedesco *die Front*), difficile oggi da immaginare per una definizione slovena di "confine", ha infatti lo stesso significato della parola italiana "fronte" ed in entrambe le lingue esse coprono innanzitutto l'area semantica "militare" o comunque collegata con operazioni di "difesa" e "attacco". Se alla periferia dell'allora Regno d'Italia, oppure nel centro dello spazio sloveno dell'allora Regno di Jugoslavia, l'arte d'avanguardia, di produzione italiana o slovena, fosse l'ultima frontiera a difesa o imposizione di un'unica descrivibilità del mondo, oppure se essa si trovasse sul "con-fine" della descrivibilità di due o più mondi, è una questione sulla quale vale la pena riflettere.

APPUNTI SULLA RICEZIONE DELL'AVANGUARDIA RUSSA IN ITALIA *

Sulla ricezione e la valutazione dell'avanguardia russa in Italia pesò sin dall'inizio un'ipoteca *politica* e ideologica: se una delle primissime traduzioni di Majakovskij si collocava ancora in un'antologia segnata da limiti puramente cronologici (Naldi 1924), quasi contemporaneamente si manifestò il binomio poesia-rivoluzione (Lo Gatto 1924) e il futurismo venne presentato al lettore italiano come "letteratura rivoluzionaria" (Lo Gatto 1928: 3).

L'avanguardia russa sparisce quasi completamente dalle librerie italiane nel ventennio fascista, anche se qualche voce isolata invita "gli osservatori superficiali" a non confondere con motivazioni politiche o ideologiche "un fatto artistico" che altro non è che la "conseguenza inevitabile di ricerche anteriori" (Slonim 1935: 14). Una prima differenziazione tra arte e politica si avrà solo nel secondo dopoguerra: non solo il futurismo viene disancorato dall'esperienza rivoluzionaria, ma definito addirittura fallimentare nel suo tentativo a ergersi "a poesia ed arte ufficiale del nuovo regime" (Poggioli 1949: 88). Inizia così una lunga stagione di dibattito politico sul ruolo dell'avanguardia russa rispetto alla realtà sovietica uscita dalla rivoluzione (Goriély 1967, Ferrari 1966, 1980, 1982), ma inizia anche la rivalutazione di tutto un movimento artistico che nasce ben prima del rivolgimento politico del 1917. La critica si rivolge, da un lato, a chi in certi "manuali da strapazzo" vuole fare del Majakovskij post-rivoluzionario "un poeta laudatorio e servile" (Ripellino 1960: 63) e dall'altro a chi, come la critica sovietica, nega validità alla "malefica" esperienza futurista prerivoluzionaria, quasi rappresentasse "un nido di corvi, un'accolta di gente peccaminosa" (Ripellino 1959: 13) e ne esalta invece il presunto "pentimento" postrivoluzionario. Si fa strada finalmente una

* "Appunti sulla ricezione dell'avanguardia russa in Italia." *Slavia* 2, aprile-giugno 1997: 25-33.

disinteressata "difesa dell'avanguardia" (*idem*: 7), traboccante, prima e dopo la rivoluzione, di "entusiasmo artistico" (*idem*: 115) che nulla può avere a che fare con la "grettezza filisteica" del dogmatismo sovietico (*idem*: 182). Cade, in tal modo, la "leggenda" (Poggioli 1964: 300) di un Majakovskij poeta della rivoluzione e del proletariato ed ecco allora che lo scontro con la critica ufficiale sovietica si fa duro: sulle pagine delle riviste "Oktjabr" e "Literaturnaja gazeta" che esaltano i "campioni del realismo socialista" Gor'kij e Majakovskij si polemizza aspramente con chi tenta invece di differenziarne le posizioni, conseguenti e lineari rispetto a due storie personali, artistiche e intellettuali diverse (Strada 1965). Ma siamo oramai alle soglie del 1968 e il dibattito all'interno della cultura italiana di estrazione marxista evolve con il mutare del rapporto che si instaura, specialmente dopo l'invasione della Cecoslovacchia, tra la sinistra italiana e il modello sovietico. Le "colpe" del mancato incontro tra avanguardia e rivoluzione si spostano dalla valutazione "politica" di un movimento artistico alla valutazione della sua (in) consistenza estetica (Ambrogio 1968), ma anche alla nuova valutazione di un periodo storico che ha negato i valori fondamentali del socialismo. Si fa strada la critica "da sinistra", si parla di avanguardia per parlare di "altro" (Scalia 1976: 9), di "rivoluzione espropriata ai rivoluzionari" (*idem*: 30), ma anche di "arte di artisti proletari" (Magarotto 1976: 34) che "dialetticamente" e dunque positivamente tendono alla "morte" dell'arte tradizionalmente intesa (*idem*: 29). L'avanguardia si contrappone alla "linea" egemonica dell'arte "proletaria" sovietica (Vitale 1978: 66) e nella coscienza culturale italiana si delinea l'improponibilità tra valutazione artistica e valutazione politica legata all'esperienza sovietica (Platone 1984), per giungere, infine, a una riflessione che tocca non tanto l'avanguardia russa in sé, quanto piuttosto il ruolo che essa svolse nel dibattito culturale occidentale (Grygar 1990: 963-964).

Questa necessaria premessa sulla ricezione "politica" dell'avanguardia russa non può comunque farci dimenticare che il termine stesso di *futurismo* non poteva non suscitare in *Italia* particolare attenzione. In realtà sin dall'inizio fu abbastanza chiaro che si trat-

tava di cose diverse: i futuristi russi "appartenevano a tutt'altro campo che quelli italiani", figli, quest'ultimi "del capitalismo europeo" (Lo Gatto 1928: 18). Emerse quasi immediatamente una più consistente "letterarietà" del futurismo russo rispetto a quello italiano e un'attenzione di gran lunga maggiore ai problemi della lingua che superavano, e di molto, il concetto marinettiano delle "parole in libertà" (Poggioli 1949: 190-192). Le uniche vere analogie si potevano rintracciare nello sperimentalismo teatrale (Ripellino 1959: 141, 151), in un comune "antipassatismo", considerato, un po' eurocentricamente, più motivato in un'Italia dall'antica tradizione culturale che non in una Russia culturalmente giovane (Ambrogio 1968: 107) e in una più generale convergenza sugli "ideali negativi" (Poggioli 1964: 276). Si preferì allora ripiegare su una più che mai necessaria indagine storica che potesse definire, documenti alla mano, le reali dimensioni del rapporto tra futurismo russo e futurismo italiano (Colucci 1964; De Michelis 1973). Poco alla volta le dispute, non scevre da pregiudizi nazionalistici, sulla primogenitura e sul valore intrinseco dell'uno o dell'altro futurismo (Lehrmann Gandolfi 1942) si dissolsero con l'accantonamento del valore "politico" a essi attribuito, per acquietarsi poi in una rigorosa dimensione storico-letteraria scientificamente fondata.

Fu proprio la difficoltà a tracciare facili paralleli tra futurismo russo e futurismo italiano a favorire una più serena indagine *storico-letteraria* e ad allargare gli orizzonti della ricerca all'interno del movimento d'avanguardia russo. E dallo "specifico" russo emerse ben presto la pluralità intrinseca del movimento: se Majakovskij ne rappresentava la punta di diamante (Ambrogio 1972), Velimir Chlebnikov ne era il padre fondatore (Poggioli 1964, Ripellino 1968), se la città poteva considerarsi, alla stregua del futurismo italiano, suo spazio naturale, la campagna di Esenin vi si opponeva come autoctona antitesi "contadina" (Poggioli 1949, Crisanaz Palin 1971, Rossi Varese 1974), se la rottura con il passato ne era il comune denominatore, il simbolismo ne era stato il predecessore (Slonim 1935, Poggioli 1949, Ambrogio 1968, De Michelis 1973, Vitale 1978), se l'accanimento sulla "parola" era il suo marchio di fabbrica, il formalismo ne costituiva la base teorica (Pog-

gioli 1964, Ambrogio 1968). Tutto sommato, non ci volle molto a capire che il futurismo era "un fatto creativo schiettamente russo" (Poggioli 1964: 293) e come tale andava studiato e divulgato. Questa semplice constatazione favorì l'interesse per i movimenti paralleli (Kraiski 1968), come il gruppo dell'Oberiu (Vitale 1978), l'avanguardia georgiana e il "dada russo" (Marzaduri 1982, 1984, 1990).

La valutazione *estetica* del fenomeno artistico russo fu in Italia tutt'altro che lineare. Tracciati i confini politici e ideologici, comparativistici e storico-letterari, la critica italiana passò dalla diffidenza a difesa delle tradizioni letterarie nazionali all'esaltazione delle posizioni di rottura, a volte per spirito di schieramento e moda. Al primo impatto con Majakovskij si parla quasi con compiacimento di una sua "rapida decadenza e ascesa", di versi che "urtano la sensibilità dell'orecchio abituato ai ritmi classici" e, più in generale, di "arte di piccola aristocrazia" e di sua "fondamentale artificiosità" (Lo Gatto 1928: 3-24). Tutto quel miscuglio di "elementi ibridi" metteva in grave imbarazzo il critico occidentale (Slonim 1935: 53), abituato dall'accademia a classificare e distribuire la letteratura secondo schemi e generi prestabiliti. Soltanto quando fu chiaro che l'avanguardia nasceva dall'ala "più estrema" del simbolismo russo (Poggioli 1949: 92) che già da tempo aveva decretato la decomposizione del realismo classico, si comprese che di fronte stava un movimento artistico che non solo "produceva" arte, ma s'interrogava, a voce alta e spesso con cognizione di causa, sui "modi" di produrla. La teoria entrava prepotentemente nella prassi artistica e gli artisti si sostituivano agli accademici: tra futurismo teorico e futurismo artistico si potevano allora tracciare linee di demarcazione di carattere esclusivamente qualitativo, con il prevalere della teoria nel periodo pre-rivoluzionario e della produzione artistica in quello successivo (Poggioli 1949: 91). Ecco allora che il futurismo d'anteguerra poteva essere visto solamente come una "moda", "frivolezza della borghesia russa prima della catastrofe" (Ripellino 1960: 43), ma anche come fonte inesauribile di riflessioni teoriche da parte di un "filologo nato" come Chlebnikov (Poggioli 1949: 100). In capo a qualche anno si comprese che l'av-

anguardia russa, pur pervasa da "teorie stravaganti", era interessata non tanto all'"estetica della macchina", quanto piuttosto alla "meccanica dell'arte" (Poggioli 1964: 284, 287). Eppure fu proprio questo carattere "stravagante", teorico, artistico e comportamentale a decretare la fortuna dell'avanguardia russa in Italia, forse prematuramente fissata entro confini solo storici. Il libro di A.M. Ripellino sul teatro russo d'avanguardia, diretto non solo verso gli "ideologi austeri" sovietici, ma anche contro i "critici benpensanti" nostrani (Ripellino 1959: 7), è un inno appassionato all'estetica del clown, suggellata dalle "prime comiche di Chaplin" (*idem*: 59). Era l'inizio degli anni '60 e c'era nell'aria una voglia di novità che l'avanguardia russa aveva, a suo tempo, realizzato: ribalte sperimentali, studi e laboratori scenici (*idem*: 93), testi della drammaturgia classica spogliati della loro sacra inviolabilità con l'inserimento dei più "strampalati richiami alle circostanze e ai problemi del presente" (*idem*: 106), il "teatro in piazza" e, specialmente, la contrapposizione tra il tradizionalissimo concetto italiano di teatro del (primo) attore e il concetto di "teatro collettivo" con la presenza dominante del regista. Nasceva, inoltre, quella "teatralizzazione della vita" che tendeva, forse utopicamente, alla cancellazione "dei confini tra il teatro e la vita" (*idem*: 153) e che tanto successo ebbe a partire dalla fine degli anni '60. Ma non tutti attribuivano all'avanguardia forza propulsiva: c'era chi, da sinistra, chiedeva all'arte di essere propositiva, di liberarsi dalla "speculazione estetica romantica e idealistica" (Ambrogio 1968: 35) e negava all'avanguardia russa la capacità di aver "trasceso l'orizzonte culturale" del simbolismo (*idem*: 37), perché incapace di affrancarsi dal "culto del Verbo" formalistico che solo apparentemente puntellava con la teoria l'arte rivoluzionaria, ma che in realtà, invece di un'arte che "costruisce la vita", ne aveva riproposta una di "mera contemplazione e passivo rispecchiamento", risultando quindi estranea al pensiero e al metodo marxista (*idem*: 193, 202). Il dibattito sull'avanguardia "propositiva" fu un tema classico degli anni '70 e alla fine prevalse l'idea di un'arte d'avanguardia dominata dall'"istanza nichilista" e da "postulati negativi" (Vitale 1978: 9), da una poesia cioè "capace più di negare il mondo che di creare un mondo" (Stra-

da 1988: 181), quasi a voler anticipare il nostro incerto presente.

Nonostante i frequenti richiami al "formalismo" e alla "tecnica" artistica la critica italiana dimostrò scarso interesse per l'indagine poetologica propriamente detta, anche perché in Italia il concetto accademico di *poetica* rispecchiava piuttosto categorie comportamentali e sociologiche che non analisi testuali. La teorizzazione di una poesia che apparteneva "alla strada e alla piazza" (Slonim 1935: 21) fu rivolta, da un lato, verso la definizione di una psicologia dell'arte d'avanguardia (Poggioli 1962), mentre dall'altro si privilegiò, come già ricordato, l'aspetto "propositivo" che avrebbe dovuto far convogliare tutti i "procedimenti" artistici verso un unitario "realismo tendenzioso" (Ambrogio 1971), ma anche verso l'apprendimento di una tecnica "misteriosa" rivelata alle grandi masse (Magarotto 1976: 52). In questo contesto anche le famose metafore di Majakovskij furono osservate come "strumento conoscitivo" (Ambrogio 1968: 99), ovvero con un metodo d'analisi (desunto dal grande linguista russo Potebnja) che, almeno dal punto di vista formale, anticipava alcune tendenze della contemporanea filosofia del linguaggio. L'analisi della "cacofonia" futurista non andò oltre un generico richiamo al "verso libero" di Majakovskij che privilegiava il ritmo alla rima (Lo Gatto 1928; Poggioli 1949, 1964), alla "scrittura agglutinante" di Chlebnikov (Ripellino 1959: 38; Vitale 1978: 36) e alla contrapposizione tra le "liquide dei simbolisti" e gli intrecci di "consonanti fricative, di striduli fonemi, di rauche allitterazioni" dei futuristi (Ripellino 1959: 37), ovvero tra il significato e la "fono-scrittura" (Vitale 1978: 41). Da questo punto di vista il passo verso la definizione di una tecnica "oratoria" dei futuristi fu relativamente breve (Poggioli 1949: 103; Ripellino 1959: 55).

Il tentativo di comprendere l'avanguardia russa come fenomeno *culturale* e non solo artistico s'incagliò quasi subito tra gli scogli di un difficile parallelismo con l'avanguardia occidentale. Alcuni tratti in comune furono infatti letti inizialmente con occhi esclusivamente occidentali: il futurismo come "ultima, ingenua variante dell'idea di progresso" (Poggioli 1949: 98) sembrava adattarsi al mito del progresso tecnologico nella Russia degli anni '20,

così come sembrava simile "l'urbanesimo" di entrambi i movimenti e l'entusiasmo per le culture primitive, "africane" in occidente e di tradizione popolare indigena in Russia. Sembrava insomma che ci potesse essere una confluenza nell'opporre da un lato "epoche primordiali alla civiltà contemporanea" (Ripellino 1960: 49) e dall'altro a esaltare il ruolo e i ritmi forsennati della "città" (Ambrogio 1968: 111). Ma il confronto reggeva poco e male. Con Chlebnikov e Esenin un presunto modello unitario dell'avanguardia europea entrava in crisi: del primo si notò quasi subito il taglio da "estremo slavofilo", precursore per molti versi della dottrina etnica e geopolitica dell'eurasismo (tornata in auge dopo la caduta dell'Urss) e sostenitore di un'utopia "retrospettiva e regressiva" (Poggioli 1949: 98), del secondo la "variante progressiva del nazionalismo messianico russo" in cui confluivano "impulsi blasfemi, sermoni da setta cristiana e di paganesimo dell'età di Dažbog" (Ripellino 1960: 79). Si scoprì, non senza una certa meraviglia, che l'avanguardia russa non solo era diversa da quella europea, ma a essa si opponeva a difesa di un'identità culturale autoctona. Anche chi tra i russi esaltava la "tecnica" industriale e il "progresso" della civiltà contemporanea trovava il suo punto di riferimento naturale nella cultura americana e non certo nella "vecchia cultura" europea. Gli "umori antioccidentalisti diffusi in buona parte dell'avanguardia russa" (Vitale 1978: 28) furono a volte erroneamente interpretati, specialmente da chi si limitava a una visione "politica" del fenomeno, come condanna dell'occidente capitalistico, per cui non a caso negli anni '60 e '70 "alle pareti delle università occupate accanto ai nomi di Mao e Che Guevara" c'era il nome di Majakovskij (Marzaduri 1990: 13). Soltanto in questi ultimi anni tutto il fenomeno viene sottoposto a nuova indagine e valutazione, recuperando alla fonte quella specificità della cultura russa che, pur in stretto contatto con l'Europa, aveva prodotto una propria avanguardia, difficilmente comprensibile fuori dalla "tradizione della coscienza sociale russa" (Grygar 1990: 958). In questo modo l'avanguardia russa, presentandosi come "altro" effettivo e non come semplice oggetto di osservazione da parte di un soggetto politicamente o culturalmente totalizzante può continuare il suo

ruolo di stimolo e di rottura nei confronti di schemi di lettura ormai inadeguati.

NEKAJ IZHODIŠČ ZA ANALIZO POETIKE RUSKO-SOVJETSKEGA ROMANA DVAJSETIH LET*

1.

Za analizo razvoja rusko-sovjetskega romana dvajsetih let bomo morali predvsem razčistiti vprašanje recepcije literarnega dela, ki jo pojmuje kot bistveno komponento umetniškega dela, čigar glavne sestavne dele odkrivamo v avtorskem odnosu do sveta, v umetniški ubeseditvi tega odnosa (kjer upoštevamo tudi avtorski odnos do ubeseditve same) in v recepciji, ki ga ta ubeseditvev izzove pri adresatu. Pojem adresata tu razumemo predvsem kot optimalnega bralca oziroma literarnega kritika. Za rusko-sovjetski roman dvajsetih let je značilno, da je tesno povezan z zgodovinskimi posledicami oktobrske revolucije, katere pomen je presegel meje lastne države in družbe, tako da vse do danes posredno ali neposredno pogojuje razvoj sodobnega sveta. Ob vsem tem nam ne bo težko razumeti, zakaj je recepcija rusko-sovjetskega romana tega obdobja še danes problematična, saj že človekov odnos do zgodovine pogojuje tudi odnos do umetniških del, ki so v tej zgodovini nastala, in psihološko otežuje nezainteresirano odkrivanje poetičnih in kulturoloških vrednot v njih. Opredelitev, ki jo je Trocki naprtil tisti skupini pisateljev, ki so sicer pozitivno sprejemali novo družbeno ureditev, niso se pa istovetili z zahtevami, ki jih je ta ureditev postavljala umetnosti (t.i. "sopotniki" – *popučiki*), dovolj zgovorno priča o implicitni delitvi pisateljev na "za" in "proti". Vendar moramo poudariti, da definicija "sopotnika" ni vezana na določeno literarno stvarnost (to ni literarni tok s svojo že izdelano tipologijo in ni skupina pisateljev, ki bi jih združevala nastajajoča literarna tendenca), marveč na stvarnost, ki izhaja iz politično-

* "Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega romana dvajsetih let." *Jezik in slovstvo* 4 (1982-1983): 106-111.

pragmatskih zahtev in potreb.

Tovrstnemu obravnavanju literature bi lahko marsikaj očitali, predvsem pa, kot smo pravkar omenili, da skuša razumeti, razložiti in oceniti stvarnost, ki je v prvi vrsti poetična; izhajajoč iz zunajliterarne stvarnosti. "Objektivne stvarnosti" namreč ni mogoče enačiti s tem, kar bi lahko opredelili le kot "subjektivni pogled" na stvarnost (ki je s svojega zornega kota lahko povsem opravičljiv). Ker pa je tudi umetniški tekst le modeliranje stvarnosti in ker se izdelovalec tega modela (umetnik) postavlja v odnosu do sveta s svojega gledišča, se nam bo t. i. objektivni svet razkril v poetičnem tekstu pod pritiskom vsaj dveh minimalnih opredeljujočih faktorjev: umetniškega pogleda na svet in jezikovne realizacije tega pogleda (ki se razlikuje od pogleda zaradi uporabljenega sredstva ubeseditve). Ko skušamo znotrajliterarni svet romana istovetiti z zunajliterarnim, ne pozabljamo samo na dvojni prehod, ki smo ga pravkar omenili, temveč tudi na nadaljnji prehod, ki nujno obstaja med poetičnim tekstom in t. i. objektivno stvarnostjo, oziroma na adresatov pogled na svet.

Odnos do književnosti, ki teh osnovnih variant ne upošteva, bo verjetno žel nekaj uspeha, ko bo objekt analize (tekst) podvržen absolutnemu gledišču, čeprav ne moremo mimo ugotovitve, da je ubeseditev takega gledišča vsekakor značilnejša za nekatere druge funkcionalne zvrsti jezika, na primer za jezik znanosti, publicistike, esejistike, časnikarske informacije in podobno, oziroma za vse zvrsti, kjer prevladuje referenčno-denotativna funkcija jezika. Če pa umetniški tekst beremo le skozi prizmo denotativne funkcije jezika, bo označenje pojmov, kot so "revolucija", "razredni boj", "socializem" in podobno, podvrženo jezikovni kodi, ki obstaja in se razvija (in je obstajal in se razvijal) v neliterarnih družbeno-jezikovnih kategorijah. Če se povrnemo k romanu dvajsetih let, bomo opazili, da je Serafimovičev roman *Železni potok* postal že kar klasično delo sovjetske literature (kritika je ubesedeno vrednoto uvrstila v zunajliterarno vrednostno lestvico), zahodna kritika pa ga skorajda ne upošteva in mu sploh ne priznava umetniške vrednosti, ker mu pač ne priznava "ideološke" vrednosti. Nasprotno je odnos uradne sovjetske kritike do romana *Mi Jevgenija Zamjatina*

popolnoma odklonilen, ker je na podlagi iste vrednostne lestvice roman ideološko "nevaren" ali kar enostavno "zgrešen". Prav zato ga zahodna kritika (ki operira na podlagi drugačne zunajliterarne vrednostne lestvice) povečuje. Da povzamem: na znotrajliterarne vrednote ne moremo gledati z vidika zunajliterarnih vrednot (na poetično vrednoto "revolucije", umetniško izraženo v tekstu, ne moremo gledati zgolj s sociološkega, zgodovinskega ali celo političnega vidika, ker bi s tem zabrisali ločnico med umetniškim in neumetniškim jezikom), znotrajliterarna vrednota ustreza le znotrajliterarni vrednostni lestvici, ki je bolj ali manj prepričljiva v odnosu do notranje strukture teksta, kjer se edino vrednota lahko uveljavi, propade ali pa uveljavi in propade obenem.

Odnos do literature, ki se naslanja le na zunajliterarne vrednote, razkriva svojo nemoč še posebno takrat, ko opazuje umetniško delo, ki že zaradi svoje strukture izključuje iz lastnega "ideološkega" obzorja enoznačnost določenega gledišča, v primeru torej, ko se umetniški tekst realizira kot stičišče nasprotujočih si glasov (idej), ki jih umetnik pojmuje ne kot objekte opazovanja, temveč kot polnopravne subjekte pogleda na svet, ki mu je dana možnost uveljaviti se tudi izven avtorske besede. Ko imamo opraviti s tovrstno tekstovno zgradbo, je recepcija protislovna (kar ne pomeni recepcija "za" ali "proti", ki ju obe pojmujejo zrcalno enoznačno), ta protislovnost pa ne odpira resničnega dialoga, saj se v odnosu do umetniškega teksta neproduktivno razvije le "tehnični dialog", kjer se različne kritične interpretacije podrejajo tisti zunajliterarni vrednoti, ki iz nje izhaja adresat (kritik, bralec). V resnici gre za zamaskiran monolog, ki le navidezno upošteva "tuje" glase v efektivnem dialogu teksta, saj večznačno adresantovo informacijo podreja enoznačni recepciji in tako izključuje in celo posiljuje vse tisto, kar ne sodi v adresatov pogled na svet.

Če torej na poetične vrednote, izražene v tekstu, gledamo z zornega kota sodobne literarne vede, ki sicer operira z vrednostnimi lestvicami, vendar le z znotrajliterarnimi, bomo opazili, da je teh vrednot veliko več, kot jih lahko dovoljuje pragmatična diskriminanta "za" ali "proti". Tako je na primer potrjena vrednota v Gladkovovem romanu *Cement* (moč vere in zaupanja v ures-

ničenje projekta), ki je vendarle vzporedna vrednostni lestvici zunajliterarne ideologije, v bistvu enakovredna celi vrsti drugih poetičnih vrednot. Spomnimo se samo nekaterih: v boju protislovnih ideologij se razčlovečeni človek ponovno zateka v iskanje "večnih" človeških vrednot (v *Beli gardi* Mihaila Bulgakova); med pragmatičnostjo družbenih potreb in zahtevo po svojem lastnem "človeškem" prostoru v spreminjajočem se svetu se človek sicer lahko racionalno odloči za sedanjost, ne more pa se z njo čustveno istovetiti (v romanu *Zavist* Jurija Olješe); v spreminjajoči se družbi se človek zaman trudi, da bi fiksiral in odkrival "objektivno" stvarnost, in priznava zato pravico do nedogmatskega odnosa do sveta, ki se po njegovem mnenju realizira predvsem na tistem področju človeške dejavnosti, ki je že zaradi svoje narave mnogoznačno, tj. na področju literature (v prvi verziji romana *Tat* Leonida Leonova); v družbi, ki se spreminja, človek verjame v potrebo, da tej spremembi pripomore po svojih močeh, pri tem pa ga ne zanima končna uresničitev teh sprememb, temveč le vera, ki jo ima človek v prepričanju, da lahko svet spreminja in se zato vrednota "bodoče in udejanjene rešitve" (tipične za socialistični realizem) sprevrže v vrednoto "neudejanjene utopije" (v romanu *Čevengur* Andreja Platonova); v spreminjajočem se svetu, ki zamenjuje svojo vrednostno lestvico, nove lestvice pa še ni dokončno izdelal, se človek iluzorno opredeli za stare in že zdavnaj pozabljene vrednote (v romanu *Golo leto* Borisa Piljnjaka). Seveda bi lahko na te poetične vrednote gledali tudi z zunajliterarnega stališča, pri tem pa bi morali uporabljati drugačno merilo opazovanja in ocenjevanja, predvsem pa bi morali te vrednote prevesti v zunajliterarni jezik. V tem prevodu bi se omenjene vrednote glasile približno takole: buržujski sentimentalizem, zavirajoča funkcija intelektualizma, larpurlartizem, neorganizirana samodejnost, anarhistične težnje in podobno. Vendar bi se v tem primeru spet znašli pred raziskavo, ki bi nam mogoče marsikaj povedala o družbeni in ideološki razvejenosti v določenem historičnem preseku, nič novega pa ne bi zvedeli o literaturi tega obdobja. Znašli bi se spet tam, kjer smo to razmišljanje pričeli, to je v zunajliterarni stvarnosti.

2.

Pri upoštevanju zunajliterarne stvarnosti se bomo zato obrnili do tistih sorodnih serij, ki so literaturi najbližje, obenem pa bomo literarno evolucijo opazovali z vidika funkcionalnega razvoja znotrajliterarnih elementov (prim. Tynjanov 1929).¹

Za sovjetsko obdobje dvajsetih let je predvsem pomembno, da s problemskega vidika razčistimo vprašanje formalizma. Formalistična šola je nastala iz dvojne potrebe: 1) dokazati specifiko literature in specifiko njenega proučevanja in 2) odkrivati bistvo umetnosti v dinamičnem pojmovanju sveta. Če je prva potreba zrasla tako rekoč "zgodovinsko", saj se je razvila, čeprav v opoziciji, iz teoretičnih izhodišč Veselovskega, ki je postavil vprašanje o evoluciji poetične zavesti in njenih oblik, in Potebnje, ki je načel vprašanje o "poetičnem mišljenju", je druga potreba izšla iz soočanja z drugimi sorodnimi serijami (faturizem na literarnem in konstruktivizem na likovnem področju), ki so odklanjale nesodobnost statičnega pojmovanja sveta s posledičnim pojmovanjem umetnika, ki naj bi iz svoje absolutnosti (umetnik-genij) odkrival bistvo narave. Rušenje starih norm zato ne pojmuje le kot rušenje umetniških form (v t.i. avantgardi), ampak predvsem kot rušenje absolutnosti umetniškega pogleda na svet. Ker pa je bila zahteva po specifični literarnega dela in njegovega proučevanja za formalistično šolo že tako "zgodovinsko" zakoreninjena, je jasno, da je ta šola razvila in odkrila vrsto vprašanj, ki so zgolj literarno-teoretskega značaja.

Formalizem je v literarno znanost uvedel vrsto novih pojmov, ki so le navidezno "tehnični" (odtujitev, *skaz*, montaža itn.), saj se vsi gibljejo v območju enega in istega problema "perspektive" v literarnem delu (Uspenskij 1970: 5-6), ki jo pojmuje predvsem kot zavest o nujni relativizaciji v opazovanju sveta in v njegovi ubeseditvi. Tako si je na primer "odtujitveni efekt" mogoče razložiti kot avtorsko prevzemanje "tujega gledišča", montažo pa kot avtorsko manipulacijo neke navidezne "objektivne stvar-

1 Še posebno prim. poglavja *Literaturnyj fakt* in *O literarnoj evoljucii*.

nosti", ki se pomensko realizirale znotraj umetnikove kode (to vprašanje je še posebno natančno razvil v drugi sorodni seriji filmski režiser Ejzenštejn, v drugačno smer pa se je razvilo delo Džige Vjertova, ki je v kinematografiji zavzel problemsko podobna stališča, kot jih je v književnosti zavzela t.i. "literatura fakta"). Še posebno plodno je bilo vprašanje t.i. *skaza* v literarnem delu. Vprašanje avtorskega prevzemanja "tuje besede" (na primer pri Leskovu) in orientacije avtorske besede na tujo besedo (na primer pri Gogolju) je nosilo v sebi bistveno vprašanje o "gledišču" v literarnem delu in obenem vprašanje o razkosavanju objekta opazovanja na več različnih izhodišč (pomislimo le na podobno stališče francoskega kubizma). Tu smo že spet pred vprašanjem dinamičnega pojmovanja sveta, ki ne trpi enoznačnosti in enoveljavnosti pogledov in sodb. Formalizem kajpak v svojem odklanjanju vsakršne "filozofije" in v svojem včasih naivnem "tehnicizmu" tega vprašanja ni razvil do skrajnih konsekvenc oziroma ni združil svojih odkritij z vprašanjem bistva umetniškega pogleda na svet, saj je odklanjal "idejnost" literature in umetnika kot nositelja samostojnih ideoloških stališč (pomislimo na "tehnično" razlago, ki jo je Šklovski izdelal za vse "filozofske" odlomke v delih Dostojevskega in Tolstoja). Tendenca pa je le bila in to tendenco čeprav v opoziciji do formalizma, je razvil Mihail Bahtin.

V opoziciji do formalizma je Bahtin na novo obdelal vprašanje "psihologizma" v literarnem delu in "tuje besede", ki jo je formalistična šola (čeprav tega izraza ni uporabljala) odkrivala v funkciji "skaza". Bahtin je človekovo skrito zavest, ki se na primer v literaturi lahko izraža s t.i. notranjim monologom, opazoval in razlagal izven Freudovih psiholoških teorij, pač pa ji je dal "ideološki pomen", ki je vselej tesno povezan z jezikovnim medijem, prek katerega se "ideologija" tudi izraža (prim. Vološinov 1927). V tej luči bo torej notranji "monolog" v bistvu izraz dialoške zavesti, ki se tudi jezikovno razdvaja med "uradno" (zunanjo) in "neuradno" (notranjo) ideologijo. Še več: med zunanjo in notranjo besedo naj bi se vzpostavil stik, ki se izraža v medsebojnem upoštevanju ene in druge besede. Za Bahtina torej besede, ki bi živela in se uresničevala samo v svojem (ideološkem, svetovnonazorskem) svetu, ni,

vprašanje o semantični vrednosti besede moramo zastaviti po dialoškem principu oziroma v odnosu do "tuje" (tudi nasprotno) besede. Jasno je, da tako zastavljeno vprašanje krepko presega pomen *skaza* v literarnem delu, ki ga je obdelala formalistična šola: v najenostavnejši varianti (uporaba dialekta, žargona, tujega jezika v junakovi besedi oziroma v premem govoru) je namreč *skaz* lahko le stilni pripomoček, ki ga pisatelj uporabi za tipizacijo junaka in ustreza njegovi družbeni opredelitvi (kdo je?), tipizacija pa je obenem princip monističnega pojmovanja sveta, ki mora nujno popoševati v prid enotnosti in enoznačnosti sinteze. Popolnoma drugače se nam vprašanje *skaza* razkriva, če upoštevamo njegovo usmeritev na avtorsko besedo, ki to besedo pogojuje in preprečuje semantično fiksacijo enega samega pola dialoga (na primer v t.i. "polpremlem govoru"). Zato nam tudi ne bo težko razumeti, zakaj Bahtin odkriva prav v Dostojevskem, ki sicer sploh ni uporabljal *skaza* v formalističnem smislu besede (Tolstoj mu je celo očital, da je njegov jezik "plitev"), največ resničnega dialoga (prim. Bachtin 1929). Ta dialog se ne uresničuje v stilno "razgibanem" jeziku, marveč v jezikih "ideologij", ki se v znotrajliterarnem svetu nenehno pretakajo od adresanta k adresatu in narobe. S slovničnega vidika jezikovnih funkcionalnih zvrsti je ta jezik resnično enoten, saj pripada miselnemu svetu intelektualcev. Tudi zato ni mogoče trditi, da je prevzemanje tuje besede že samo po sebi jamstvo za prevzemanje tudi "tujega mišljenja", posebno še, če tujo besedo pojmujejo le kot jezikovno varianto iste ideologije (ali če na tujo besedo gledamo samo z jezikovnega stališča funkcionalnih zvrsti), ki avtorsko besedo osvetljuje le v prid njenega potrjevanja.² Drugače

2 Zato verjetno ne bo držala trditev, ki jo razvija sodobna sovjetska literarna znanost (prim. Belaja 1977), da se z uvajanjem v ruski roman dvajsetih let stilno-jezikovno diferenciranih junakov odpira pot k "demokratizaciji" ruske literature, ki naj bi na ta način upoštevala in ubesedila "narodno mnenje" v odnosu do temeljnih ideoloških in socioloških vprašanj tega obdobja. Avtorica v bistvu napačno tolmači Bahtinovo teorijo (na katero se sicer sklicuje) o ideološki pogojenosti jezikovnih kod in avtomatično identificira *skaz* s principom "tujega mišljenja".

povedano: znotrajliterarne zvrsti jezika ni mogoče opazovati zgolj stilno-jezikovno, ampak predvsem jezikovno-ideološko. Vprašanje suverenosti ali nesuverenosti avtorja v opazovanju zunajliterarnega sveta in v ubeseditvi tega opazovanja bomo morali zato razčistiti na jezikovni ravni, v kateri bomo odkrivali ideološki svet tega ali onega glasu in podrejenost ali nepodrejenost teh glasov enemu samemu jeziku: ideologiji. Tudi ubesedene vrednote ("ideologije") bodo tako dobile svoj prostor v hierarhični lestvici, ki pa jo bomo sestavili zgolj na jezikovni podlagi ubesedenega sveta

Da sodi vprašanje "gledišča" med temeljna poetološka vprašanja za analizo romana dvajsetih let (kar nikakor ne pomeni, da pripisujemo sodobni znanstveni metodi retroaktivno vrednost, pač pa izhajamo iz sorodnih serij literature, ki so se razvijale istodobno), dokazuje tudi dejstvo, da ni mogoče rešiti vprašanja tradicije, ne da bi izhajali iz osnovnih konstitutivnih elementov literarnega dela. Težnja po večplastni ubeseditvi sveta je sicer imela svoje opravičilo tudi v zunajliterarni stvarnosti (dinamika proti statiki), v umetniški realizaciji pa bi se ta težnja ne mogla udejanjiti, če ne bi imela za to primernih "vzorcev" v predhodni literaturi oziroma v ruskem romanu devetnajstega stoletja. To, kar je sovjetska kritika označevala (in odklanjala) kot "psihologizem" po modelu Dostojevskega (v delih Leonova in Olješe) ali pa kot "epsko širino" po modelu Tolstoja (v delih Fadejeva in Šolohova), moramo razumeti predvsem z vidika poetike romana, kamor sicer pisatelj povsem razumljivo ubeseduje sodobno stvarnost, vendar z uvažanjem formalnih elementov, ki so tako rekoč "zgodovinsko" že prisotni v literarnem snovanju; tudi ko umetnik te formalne elemente odklanja ali pa jih funkcionalno spreminja, v bistvu priznava njihov obstoj. Če pomislimo, kako je na primer t.i. "literatura fakta", ki se je združevala okoli skrajno leve revije "Lef" in "Novyj Lef", zavestno odklanjala funkcijo pisatelja kot nositelja lastnih ideoloških stališč (in je bila v tem v popolnem nasprotju s Tolstojem pa tudi z Dostojevskim, ki ga je Bahtin v svoji analizi tudi "ideološko" uporabil za to, da bi ponovno ovrednotil vlogo "ideje" v literaturi) in priznavala kot edino veljavno tisto stvarnost, ki je bila zunaj avtorskega tolmačenja ("nesuverenega avtorja" je v rus-

ki roman uvedel prav Dostojevski), bomo lahko razumeli, kako se vprašanja funkcionalnosti formalnih elementov razvijajo predvsem znotraj literature in kako se "ideološko" nasprotujoči si pogledi lahko uresničijo v tekstu s funkcionalno istimi formalnimi elementi (pa tudi obratno).

Jasno je, da se tradicija ruskega romana ne ustavlja pri delih Dostojevskega in Tolstoja, ta dva pisatelja smo omenili le zato, ker pomenita najvidnejšo uresničitev dveh osnovnih in nasprotujočih si umetniških pogledov na svet, ki nedvomno pogojujeta evolucijo ruskega romana. Tudi za Dostojevskega velja namreč pravilo, da je "stara" vsebina na novo ovrednotil prav z novim funkcionalnim uvajanjem formalnih elementov, ki so obstajali že v evropski in ruski literaturi (izhajanje iz različnih gledišč v *Junaku našega časa* Mihaila Lermontova, princip "skritega" avtorja v Flaubertovem romanu *Gospa Bovary*), obenem pa je Gogoljevo absolutnost, ki se je izražala v enoznačni ironiji, zavrnil (najprej v *Bednih ljudeh*), tako da se je stara tematika ("bedni uradnik") razkrila v novi obliki, ki je obenem uresničila novo "vsebino". Če je torej za Gogolja vprašanje "tuje besede" vezano na ironično-enoznačno orientacijo *skaza* na avtorsko besedo, če je za Dostojevskega tuja beseda ideološki izraz tujega mišljenja, ki avtorsko in tudi junakovo besedo dialoško razdvaja in ne dopušča enoznačne absolutnosti, če je pri Tolstoju tuja beseda sicer izraz tujega mišljenja, ki pa jo avtor stalno sooča z absolutnostjo svoje lastne besede in jo tako ocenjuje s svojega enoznačnega in edino veljavnega gledišča, potem se nam bo tudi vprašanje tradicije razkrilo v soočanju z zgoraj navedenimi formalnimi elementi, ki jih v raznih kombinacijah lahko zasledujemo v tekstovni zgradbi ruskega sovjetskega romana dvajsetih let. Za "ideološkim" bojem se je torej skrival predvsem boj z literarno tradicijo, ki pravzaprav edina lahko pogojuje tako ali drugačno ubeseditev "vsebin" zunajliterarne stvarnosti.

Prepletanje, iskanje, odklanjanje teh za roman osnovnih oblik, ki se jim v celotni strukturi teksta podrejajo (funkcionalno) vsi drugi formalni elementi (vprašanje t.i. "dominante" v strukturi teksta; prim. Tynjanov 1929) pogojujejo tudi recepcijo umetniškega teksta, v katerem se vrednote ne izražajo v nekem abstrak-

tnem zunajliterarnem svetu, marveč na zelo konkretni ravni jezikovnih struktur in njenih medsebojnih implikacij. Ideološki boj vrednot se v bistvu uresničuje v konfliktu med absolutnostjo in neabsolutnostjo, ki pa ju moramo opazovati izhajajoč iz teksta samega, kjer se lahko ta dva svetovnonazorskega principa uresničita samo z literarnimi sredstvi oziroma z ubeseditvijo. Čim silnejša je nadvlada ene same jezikovne strukture, tem večja je ideološka enoznačnost literarnega dela in tem močnejša bo zato tendenca k vodenju zastavljenega "ideološkega" problema do "končne rešitve"; čim bolj pa bodo različne jezikovne strukture segale ena v drugo in se medsebojno pogojevale, tem bolj bo literarno delo "ideološko nezaključeno" in tem bolj bo iskanje "rešitve" zastavljenih problemov odprto različnim možnim potem razvoja. Rešitev je vezana na vrednostno lestvico in v literarnem delu je vrednostna lestvica v bistvu hierarhija jezikovnih struktur znotraj teksta samega. Ko to jezikovnoideološko hierarhijo določimo, se nam ne bo razkrila samo efektivna veljavnost predlagane "rešitve" (ali "neresitve"), temveč tudi večja ali manjša upravičenost operiranja z romaneskno vrsto kot z nepremičnim sistemom, ki naj bi ga žanrsko opredeljevala le izbira zunajliterarne stvarnosti (psihološki roman, miljejski roman, pustolovski roman, kriminalka itd.).³

3 Tako zastavljeno vprašanje nam namreč ponuja možnost, da se romanu približamo ne samo kot vrstnemu pojmu, ampak predvsem z vidika posebne ubeseditve veliko obsežnejših estetskih kategorij, med katerimi je za rusko-sovjetski roman dvajsetih let še posebno značilna groteska (prim. Skaza 1977-1978).

ALCUNI PUNTI DI PARTENZA PER L'ANALISI DELLA POETICA DEL ROMANZO RUSSO- SOVIETICO DEGLI ANNI VENTI*

1.

Un'analisi dell'evoluzione del romanzo russo-sovietico degli anni Venti non può prescindere dal problema della ricezione dell'opera letteraria. La ricezione infatti dev'essere considerata come componente essenziale del testo poetico, la cui struttura viene inoltre determinata dal rapporto che si instaura fra l'autore e la realtà circostante, dalla realizzazione linguistica ("messa in parola") di questo rapporto (oltre che, naturalmente, dal rapporto che si instaura fra l'autore e la stessa realizzazione linguistica) e dalla reazione che tale realizzazione suscita nel destinatario. Con il termine "destinatario" si intende in primo luogo il lettore ottimale, ovvero il critico letterario. Il romanzo russo-sovietico degli anni Venti si caratterizza innanzitutto in virtù del suo stretto collegamento con la rivoluzione d'Ottobre, il cui significato storico ha superato i limiti del paese e della società in cui essa è nata, tanto che fino ai giorni nostri condiziona, direttamente o no, l'evoluzione del mondo contemporaneo. Ciò considerato, non sarà certamente difficile comprendere il perché di una ricezione del romanzo russo-sovietico perennemente problematica: lo stesso rapporto dell'uomo nei confronti della storia condiziona anche il rapporto nei confronti di quelle opere d'arte che in questa storia sono nate e rende perciò psicologicamente complessa la possibilità di un'individuazione disinteressata di valori poetici e culturali in esse. Del resto, già la definizione che Trockij diede a quel gruppo di scrittori che avevano sì accettato positivamente il nuovo ordinamento sociale, ma non credevano di doversi identificare con le richieste e le pretese che questo nuovo ordinamento indirizzava all'arte (i "compagni di strada" – *poputčiki*), parla abbastanza chiaramente a favore di un'implicita divisione degli scrittori in "pro" e "contra". E non ci sembra superfluo sottolineare come tale definizione non fosse legata a una determinata realtà letteraria (non è una corrente letteraria con una sua tipologia già definita e non è un gruppo di scrittori riuniti attorno a una

* *Inedito. Neobjavljeno. Ne опубликовано.*

tendenza letteraria ancora in formazione), bensì a una realtà derivante da precise pretese e necessità politico-pragmatiche.

A un simile approccio alla letteratura si potrebbe rimproverare più di qualche incongruenza metodologica, prima fra tutte, come già abbiamo sottolineato, la pretesa di comprendere, spiegare e valutare una realtà poetica partendo da una realtà extra-letteraria. La "realtà oggettiva" non può essere identificata con ciò che si potrebbe semplicemente definire come uno "sguardo soggettivo" nei confronti della realtà (perfettamente giustificabile e comprensibile, del resto, dal suo punto di vista). Presentandosi però anche il testo artistico come modellizzazione particolare di una determinata realtà, in cui il costruttore di questo modello (l'artista) si mette anch'egli nei confronti della realtà da un determinato punto di vista, ci sembra alquanto evidente che il cosiddetto "mondo oggettivo" risulterà condizionato nella realizzazione del testo poetico da almeno due fattori determinanti: la visione del mondo dell'artista e la realizzazione linguistica di questa visione (che si differenzia dalla visione in sé in virtù del mezzo di rappresentazione usato). Quando si cerca di identificare la realtà letteraria con la realtà extra-letteraria si dimentica non solo il doppio passaggio, a cui abbiamo accennato, ma anche il passaggio successivo che necessariamente si frappone fra il testo poetico e la cosiddetta realtà oggettiva, ovvero la visione del mondo del destinatario.

Un rapporto nei confronti della letteratura che non tiene nella giusta considerazione queste varianti minime e le loro reciproche implicazioni, può avere qualche possibilità di successo, quando l'oggetto dell'analisi (il testo) riflette a sua volta una prospettiva assoluta. Ovviamente non si può fare a meno di notare che la realizzazione linguistica di una simile prospettiva è peculiare di alcuni ben definiti livelli funzionali della lingua, per esempio, della scienza, della pubblicistica, della saggistica, dell'informazione giornalistica, ovvero di tutti quei livelli, in cui predomina la funzione referenziale-denotativa. Leggendo però un testo poetico solo attraverso la suddetta funzione, si corre il rischio di dare a determinati concetti linguisticamente espressi, come per esempio "rivoluzione", "lotta di classe", "socialismo" e simili, un significato condizionato da un codice linguistico che vive e si sviluppa (e viveva e si sviluppava) in categorie socio-linguistiche extra-letterarie. Tornando ora al romanzo russo-sovietico degli anni Venti, possiamo notare che, per esempio, il *Torrente di ferro* di Serafimovič è recepito in Urss, a livello ufficiale, come un classico della letteratura sovietica (la critica ha inserito il valore linguisticamente realizzato nel romanzo in una gerarchia di

valori extraletteraria), mentre la critica occidentale quasi non lo prende in considerazione e non gli riconosce il minimo valore artistico, proprio perché non gli riconosce nessun valore "ideologico". Al contrario, invece, il rapporto della critica ufficiale sovietica nei confronti del romanzo *Noi* di Evgenij Zamjatin è assolutamente negativo, essendo esso, secondo la stessa gerarchia di valori, ideologicamente "pericoloso", oppure semplicemente "sbagliato". Ed è proprio per questo motivo che questo stesso romanzo è recepito positivamente dalla critica occidentale (che opera invece sulla base di una gerarchia extra-letteraria di valori inversa). In conclusione: i valori poeticamente espressi non possono essere osservati dal punto di vista dei valori extra-letterari (sul valore poeticamente espresso di "rivoluzione" non è possibile esprimere un giudizio esclusivamente partendo da un punto di vista, sociologico, storico o addirittura politico, una simile visione cancellerebbe infatti in un sol colpo il confine che passa fra il linguaggio della letteratura e i linguaggi extra-letterari), un valore "messo in parola" in letteratura trova una sua posizione all'interno della scala di valori del testo poetico ed esso è più o meno convincente soltanto in rapporto alla struttura interna del testo, in cui questo valore può affermarsi, fallire, oppure affermarsi e fallire allo stesso tempo.

Questo rapporto nei confronti della letteratura, basato quasi esclusivamente su parametri di valori extraletterari, dimostra tutta la sua debolezza specialmente in quei casi, in cui l'opera artistica, per sua stessa struttura, esclude dal proprio orizzonte "ideologico" la monosemia di un determinato punto di vista, ovvero nel caso in cui il testo poetico si realizza come punto d'incontro di voci contrastanti (e di idee), concepite dall'artista non come oggetti di un'osservazione, bensì come soggetti a pieno diritto di una determinata visione del mondo, a cui viene data la possibilità di affermarsi anche al di fuori della parola dell'autore (Bachtin). Quando abbiamo a che fare con una simile struttura del testo, la ricezione è di solito contraddittoria (il che non significa ricezione "pro" o "contra" che sono per noi egualmente e specularmente unilaterali), questa contraddittorietà però non apre nessun tipo di dialogo effettivo: nei confronti del testo poetico si sviluppa infatti un dialogo solo "tecnico", in cui le varie interpretazioni critiche vengono coercizzate all'acquisizione di quel valore extraletterario, da cui prende le mosse il destinatario (il critico, il lettore). Si tratta in effetti di un monologo mascherato che soltanto in apparenza tiene in considerazione le voci "altrui" nell'effettivo dialogo del testo, sottomettendo l'informazione polisemica

del mittente a una ricezione monosemica, e in tal modo esclude, o addirittura violenta, tutto ciò che non rientra nella visione del mondo del destinatario.

Un approccio meno dogmatico nei confronti dei valori poeticamente espressi nel testo, ovvero un approccio che consideri in primo luogo la gerarchia di valori interna al testo, ci permette di ampliare notevolmente la quantità e la qualità di tali valori rispetto ai limiti imposti dalla pragmatica divisione in "pro" e "contra". Così, per esempio, il valore affermato nel romanzo *Cemento* di Gladkov (la forza della fede e della fiducia nella concreta realizzazione di un determinato progetto), che pure è parallelo alla scala di valori dell'ideologia extra-letteraria, può essere in effetti considerato come equivalente a tutta una serie di altri valori poeticamente espressi. Vediamone alcuni: nella lotta fra ideologie contrapposte l'uomo espropriato della propria umanità si rifugia nuovamente nella ricerca di valori umani "eterni" (nella *Guardia bianca* di Michail Bulgakov); fra il pragmatismo degli imperativi sociali e il diritto a un proprio spazio "umano" in un mondo in trasformazione, l'uomo può razionalmente scegliere il presente, ma non è capace di identificarsi culturalmente e "sentimentalmente" con esso (nel romanzo *Invidia* di Jurij Oleša); in una società in trasformazione l'uomo cerca inutilmente di fissare e di scoprire la realtà "oggettiva" e afferma perciò il diritto a un rapporto non-dogmatico con il mondo che può realizzarsi innanzitutto in quel campo dell'attività umana che è per sua stessa natura polisemico, ovvero nel campo della letteratura (nella prima versione del romanzo *Il ladro* di Leonid Leonov); in una società in trasformazione l'uomo crede nella necessità di contribuire secondo le proprie capacità a queste trasformazioni, in questa sua attività egli però non è interessato alla realizzazione finale di queste trasformazioni, bensì alla fede che sta alla base della sua convinzione di poter cambiare il mondo, per cui il valore della "soluzione futura concretamente realizzata" (valore tipico, per esempio, della letteratura del realismo socialista) si trasforma nel valore dell' "utopia non-realizzata" (nel romanzo *Čevengur* di Andrej Platonov); in un mondo in trasformazione che sta mutando la propria gerarchia di valori, ma non riesce ancora a esprimerne una nuova, l'uomo sceglie illusoriamente valori antichi e da tempo dimenticati (nel romanzo *L'anno nudo* di Boris Pil'njak). Questi valori potrebbero essere osservati, evidentemente, anche da un punto di vista extra-letterario, in questo caso però essi dovrebbero essere sottoposti a un criterio di osservazione e di valutazione diverso e dovrebbero innanzitutto essere tradotti nella lingua extra-lette-

raria. In una di queste ipotetiche traduzioni essi suonerebbero all'incirca in questo modo: sentimentalismo borghese, azione frenante dell'intellettuale, larpurlartismo, spontaneismo disorganizzato, tendenze anarchiche e via di seguito. In questo caso però ci troveremo nuovamente di fronte a una ricerca che magari potrebbe essere molto utile per definire il quadro sociale e ideologico in un determinato momento storico, poco o niente riusciremmo invece a sapere sulla letteratura di questo stesso periodo. Ci troveremo in sostanza nuovamente al punto, da cui abbiamo preso le mosse per queste osservazioni, ovvero nella realtà extra-letteraria.

2.

Dovendo comunque prendere in considerazione la realtà extra-letteraria (con cui l'artista instaura un suo particolare rapporto), sarà perciò utile indirizzare la nostra attenzione verso quelle "serie" che più si avvicinano alla letteratura e nello stesso tempo osservare l'evoluzione letteraria dal punto di vista dello sviluppo funzionale degli elementi letterari inerenti al testo (cf. Tynjanov 1929).¹

Per ciò che riguarda il periodo sovietico degli anni Venti ci sembra soprattutto importante soffermare la nostra attenzione sulla questione del formalismo. Esso nasce da una duplice necessità: 1) dimostrare lo specifico letterario e lo specifico dell'approccio critico a esso; 2) scoprire l'essenza dell'arte in una concezione dinamica del mondo. Se il primo postulato è, per così dire, il risultato "storico" dell'evoluzione del pensiero critico russo sulla letteratura e si sviluppa, pur come opposizione, dalle considerazioni teoriche di Veselovskij che per primo si occupò dell'evoluzione della "coscienza poetica", nonché dall'esperienza di Potebnja che aveva affrontato il problema del "pensare poetico", il secondo postulato nasce invece dal contatto con le altre serie vicine (il futurismo in letteratura e il costruttivismo in pittura) che già avevano rifiutato l'anacronismo di una concezione statica della realtà in cui conseguentemente l'artista doveva porsi come colui che dal suo assoluto (artista-genio) era in grado di scoprire l'essenza stessa della natura. La rottura netta con le vecchie norme non va perciò intesa solo come rottura di forme artistiche

1 Cf. in particolare i due capitoli *Literaturnyj fakt e Literaturnaja evoljucija*.

(nella cosiddetta avanguardia), ma in primo luogo come rifiuto dell'assoluto della visione del mondo artistica. Considerato però che la scuola formalista si era prefissa lo scopo di dimostrare lo specifico letterario e critico e che questa sua pretesa era oramai da tempo "storicamente" radicata, è chiaro che essa poté sviluppare e definire solamente quel tipo di problemi che sono di stretta natura teorico-letteraria.

Il formalismo aveva, introdotto nella scienza della letteratura tutta una serie di nuovi concetti che solo apparentemente possono essere definiti di ordine "tecnico" (lo straniamento, lo *skaz*, il montaggio, ecc.). Essi infatti possono essere ricondotti tutti a uno stesso problema centrale, ovvero a quello della "prospettiva" nell'opera letteraria (cf. Uspenskij 1970: 5-6), inteso in primo luogo come coscienza di una necessaria relativizzazione nell'osservazione del mondo e nell'espressione linguistica di questa osservazione. Così, per esempio, l'effetto dello straniamento può essere interpretato come appropriazione da parte dell'autore di un "punto di vista altrui" e il montaggio come manipolazione dell'autore di una presunta "realtà oggettiva" che si realizza semanticamente solo all'interno di un determinato codice dell'artista (in un'altra serie vicina, la cinematografia, questo problema fu sviluppato con molta coerenza dal regista Ejzenštejn, mentre in senso opposto si pone la ricerca di Džiga Vertov che nel cinema si era avvicinato a quel tipo di rappresentazione che in letteratura fu espresso dalla cosiddetta "fattografia"). Particolarmente fruttuosa fu l'impostazione del problema dello *skaz* nell'opera letteraria. Il problema dell'appropriazione dell'autore della "parola altrui" (per esempio in Leskov) e dell'orientamento della parola dell'autore sulla parola altrui (per esempio in Gogol'), racchiudeva in effetti in sé il problema dello smembramento dell'oggetto dell'osservazione in più piani (pensiamo per esempio alla stessa posizione di partenza del cubismo francese). Qui però ci troviamo nuovamente di fronte al problema di una concezione del mondo dinamica che non ammette un'unica validità monosemica delle visioni del mondo e dei giudizi su di esso.

Nel rifiuto di ogni "filosofia" e in uno spesso ingenuo "tecnicismo" il formalismo non era in grado di sviluppare questi concetti fino alle sue estreme conseguenze, ovvero non riuscì a collegare i propri postulati teorici con la questione della natura stessa della visione del mondo artistica. La scuola formalista infatti negava in sostanza il ruolo fondamentale dell'idea in letteratura e, conseguentemente, quello non meno importante dell'artista come portatore di una sua autonoma posizione ideologica (basti pensare alla spiegazione "tecnica" di Šklovskij per tutti

i passi "filosofici" nelle opere di Dostoevskij e di Tolstoj), una certa tendenza però era stata avviata ed essa, pur in opposizione al formalismo, fu ulteriormente sviluppata da Michail Bachtin.

In opposizione al formalismo Bachtin aveva infatti nuovamente rielaborato il problema dello "psicologismo" nell'opera letteraria e della parola altrui che la scuola formalista tentava di individuare (pur non adoperando questo termine) nella funzione dello *skaz*. Bachtin osserva e commenta la coscienza nascosta dell'uomo, che in letteratura può per esempio realizzarsi attraverso il cosiddetto "monologo interiore", aldilà delle teorie psicoanalitiche di Freud, dando invece a essa un "significato ideologico" che è però sempre e comunque legato con il mezzo linguistico che permette a questa stessa "ideologia" di esprimersi (cf. Vološinov 1927). In questa prospettiva dunque, il monologo interiore non è altro che l'espressione di una coscienza dialogica che anche dal punto di vista della lingua risulta divisa fra un'ideologia, "ufficiale" (esterna) e "non-ufficiale" (interna). Fra la parola interna e quella esterna si instaura anzi un contatto che riflette il reciproco condizionamento dell'una e dell'altra parola. Per Bachtin, dunque, una parola che vive e si realizza esclusivamente in un suo mondo (ideologico, di visione del mondo) non esiste e la questione della qualità semantica della parola va perciò impostata secondo un principio dialogico, ovvero in un rapporto con la parola altrui (anche contraria). Mi sembra chiaro a questo punto che la questione così posta superi di gran lunga il significato che la scuola formalista aveva attribuito allo *skaz* nell'opera letteraria: nella sua variante più elementare (uso del dialetto, del gergo, della lingua straniera nella parola dell'eroe, ovvero nel discorso diretto), esso può infatti essere ricondotto a una funzione puramente stilistica, volta alla tipizzazione del personaggio, che viene in tal modo determinato semplicemente come caratterizzazione sociale (chi è?), contemporaneamente però non bisogna dimenticare che la tipizzazione e anche il principio motore di una visione monistica del mondo che deve per forza di cose generalizzare in virtù della sintesi unitaria e monosemica, a cui si propone di giungere. Diverso è invece il problema dello *skaz*, se prendiamo in considerazione il suo orientamento sulla parola dell'autore (che risulta a questo punto da esso condizionato) ed elimina in tal modo la possibilità di fissare semanticamente un unico polo del dialogo (per esempio nel cosiddetto "discorso diretto improprio"). Non sarà perciò difficile comprendere perché Bachtin scopra proprio in Dostoevskij, a cui del resto l'uso dello *skaz* in senso formalistico è del tutto estraneo (Tolstoj gli aveva addirittura rimproverato la sua lin-

gua "piatta"), la presenza massiccia di un dialogo effettivo (cf. Bachtin 1929). Questo dialogo infatti non si realizza in una lingua "stilisticamente" varia, bensì nei vari linguaggi "ideologici" che nel mondo del testo poetico passano continuamente dal mittente al destinatario e viceversa. Dal punto di vista grammaticale dei livelli funzionali della lingua, la parola di Dostoevskij è infatti effettivamente "stilisticamente" unitaria, ma solo perché appartiene al mondo del pensiero intellettuale. Anche per questa ragione non credo sia possibile affermare che l'appropriazione da parte dell'autore della parola altrui sia già di per sé garanzia dell'acquisizione anche del "pensiero altrui", specialmente se tale parola altrui altro non è che una variante linguistica di una stessa ideologia (ovvero se la parola altrui viene osservata esclusivamente dal punto di vista grammaticale dei livelli funzionali della lingua, variante che può avere semplicemente la funzione di sottolineare e confermare la parola dell'autore).² Altrimenti detto: i livelli linguistici interni al testo non possono essere analizzati e osservati solo da un punto di vista linguistico-stilistico, ma in primo luogo da un punto di vista linguistico-ideologico. Il problema della sovranità assoluta o relativa dell'autore nell'osservazione del mondo extra-letterario e nella realizzazione linguistica di questa osservazione va perciò analizzato e possibilmente risolto a livello linguistico, in cui sarà possibile scoprire il mondo ideologico di questa o quella voce e la sudditanza o l'autonomia di queste voci a un unico linguaggio-ideologia. Anche i valori linguisticamente espressi ("ideologie") troveranno in tal modo una loro precisa collocazione in una scala gerarchica che dovrà però essere realizzata esclusivamente sulla base linguistica del mondo "messo in parola".

Che il problema del punto di vista debba essere considerato come uno dei problemi poetologici centrali per l'analisi del romanzo russo-

2 Risulta perciò perlomeno discutibile la tesi che si va sviluppando nella moderna critica letteraria sovietica (cf. Belaja 1977), secondo cui l'immissione nel romanzo russo-sovietico degli anni Venti di eroi differenziati dal punto di vista stilistico-linguistico aprirebbe la strada verso la "democratizzazione" della letteratura russa, che prenderebbe in tal modo in considerazione, realizzandola linguisticamente l'"opinione popolare" in merito ai problemi ideologici e sociali del tempo. L'autrice del libro in effetti interpreta erroneamente la teoria di Bachtin (a cui del resto fa esplicito riferimento) del condizionamento ideologico dei codici linguistici e identifica meccanicamente lo *skaz* con il principio letterario della realizzazione linguistica del "pensiero altrui".

sovietico degli anni Venti (il che non significa che si voglia assegnare un valore retroattivo a un metodo di ricerca contemporaneo, ma si parte invece dall'analisi delle serie vicine che si sono sviluppate contemporaneamente), è dimostrato altresì dal fatto che non è possibile risolvere il problema della tradizione letteraria se non partendo dagli elementi costitutivi dell'opera letteraria. La tendenza volta alla rappresentazione a più piani della realtà si trova in effetti anche nella realtà extra-letteraria (dinamica vs. statica), essa però non avrebbe potuto trovare una sua pratica realizzazione poetica, se non ci fossero stati in precedenza determinati "modelli" in letteratura, ovvero se non ci fosse stato il romanzo russo del diciannovesimo secolo. Ciò che la critica sovietica definiva (e rifiutava) come "psicologismo" sul modello di Dostoevskij (nelle opere di Leonov e Oleša), oppure come "ampiezza epica" sul modello di Tolstoj (nelle opere di Fadeev e Šoločov), dev'essere infatti inteso dal punto di vista della poetica del romanzo, in cui lo scrittore rappresenta chiaramente una realtà a lui contemporanea, adoperando però in questa sua rappresentazione determinati elementi letterari che devono essere, per così dire, "storicamente" già presenti nella creazione letteraria; anche quando l'artista rifiuta questi elementi o li modifica in modo funzionale, altro non fa che affermare implicitamente la loro esistenza storica. Se pensiamo, per esempio, come la "letteratura del fatto" rifiutasse coscientemente la funzione dello scrittore come portatore di posizioni ideologiche autonome (ed era in tal modo in netto contrasto con Tolstoj, ma anche con Dostoevskij, che Bachtin non a caso utilizzò anche dal punto di vista "ideologico" nella sua analisi del 1929 allo scopo di rivalutare il ruolo dell'idea in letteratura) e riconoscesse invece come unicamente valida quella realtà che si trovava al di là dell'interpretazione dell'autore (ma la sovranità non-assoluta dell'autore fu introdotta nel romanzo russo proprio da Dostoevskij), ecco che risulterà chiaro in che modo il problema della funzionalità degli elementi formali si sviluppi in primo luogo all'interno della letteratura stessa e in che modo "visioni del mondo ideologicamente opposte" possano invece realizzarsi poeticamente nel testo con elementi formali funzionalmente simili (ma è possibile anche il caso inverso).

Ora mi sembra chiaro che la tradizione del romanzo russo non si fermi alle opere di Tolstoj e Dostoevskij, questi due scrittori sono stati da noi scelti perché rappresentano la realizzazione più evidente di due visioni artistiche del mondo, basilari e contrapposte, che incidono fortemente sullo sviluppo del romanzo russo. Anche per Dostoevskij vale

infatti la norma, in virtù della quale egli riuscì a rivalorizzare un contenuto "vecchio" proprio con l'introduzione di elementi formali funzionalmente nuovi, elementi che però erano chiaramente già presenti nella letteratura russa ed europea (la realizzazione di diversi punti di vista nell'*Eroe del nostro tempo* di Michail Lermontov e il principio dell' "autore nascosto" nel romanzo *La signora Bovary* di Flaubert), rifiutando nel contempo la visione assoluta di Gogol', espressa attraverso un'ironia monosemica: in *Povera gente* infatti, una tematica "vecchia" ("il povero impiegato") viene rielaborata in una forma nuova che realizza contemporaneamente anche un nuovo "contenuto". Se dunque per Gogol' il problema della "parola altrui" è legato all'orientamento ironico-monosemico dello *skaz* sulla parola dell'autore, se per Dostoevskij la parola altrui è l'espressione ideologica del pensiero altrui che sdoppia la parola dell'autore, ma anche quella dell'eroe, non permettendo all'assoluto monosemico di realizzarsi, se per Tolstoj la parola altrui è data come espressione del pensiero altrui che viene però continuamente messo a confronto con il valore assoluto della propria parola e viene perciò giudicato dal punto di vista monosemico e unicamente valido dell'autore, allora anche il problema della tradizione dovrà essere analizzato in rapporto agli elementi formali suddetti, elementi che è possibile riscontrare in varie combinazioni nella struttura testuale del romanzo russo-sovietico degli anni Venti. Dietro alla lotta "ideologica" si nasconde dunque in primo luogo la lotta con la tradizione letteraria, unica del resto a poter condizionare l'una o l'altra realizzazione linguistica dei "contenuti" (contemporanei) del mondo extra-letterario.

L'intersecarsi, la ricerca, il rifiuto di queste forme basilari per il romanzo, a cui si sottomettono nella struttura complessiva del testo tutti gli altri elementi letterari (il problema della cosiddetta "dominante" nella struttura del testo; cf. Tynjanov 1929), condizionano anche la ricezione del testo artistico, in cui i valori non vengono espressi in un mondo astratto extra-letterario, ma sul terreno concreto delle strutture linguistiche e delle sue implicazioni reciproche. La lotta ideologica dei valori si realizza nella sostanza del conflitto fra l'assoluto e il non-assoluto, ovvero fra due principi di visione del mondo, che devono però essere osservati partendo dal testo stesso, in cui unicamente essi possono realizzarsi con i mezzi della letteratura, ovvero con la loro messa in parola. Quanto più forte è la supremazia di un'unica struttura linguistica all'interno di uno stesso testo, tanto più evidente risulterà la monosemia ideologica dell'opera letteraria e tanto più forte sarà perciò la tendenza a

portare il problema "ideologico" così posto verso la "soluzione finale"; quanto più invece le diverse strutture linguistiche riusciranno a inserirsi l'una nell'altra e a condizionarsi vicendevolmente, tanto più l'opera letteraria sarà "ideologicamente non-finita" e tanto più la ricerca della soluzione ai problemi posti risulterà aperta a varie possibilità di sviluppo. La soluzione è sempre condizionata da una gerarchia di valori e nell'opera letteraria la gerarchia di valori è la gerarchia delle strutture linguistiche all'interno del testo. Una volta definita una determinata gerarchia linguistico-ideologica in uno stesso testo, allora si potrà valutare anche l'effettiva validità della "soluzione" proposta (o della "non-soluzione") e si potrà inoltre porre il problema della maggiore o minore opportunità di un certo tipo di rapporto critico che pretende di operare con il genere romanzesco come con un sistema immobile e la cui definizione di genere riflette il più delle volte la sola scelta tematica del mondo extra-letterario (romanzo psicologico, romanzo di milieu, romanzo d'avventure, romanzo giallo, romanzo sulla rivoluzione, ecc.).³

3 Una questione posta in questi termini ci permette infatti di avvicinarci al romanzo non solo come alla realizzazione di un concetto letterario legato al genere, ma innanzitutto dal punto di vista della particolare realizzazione linguistica di categorie estetiche molto più ampie, fra le quali è di particolare importanza per il romanzo russo-sovietico degli anni Venti la categoria estetica del grottesco (cf. Skaza 1977/1978; cf. anche Skaza 1982, NdA).

NEKAJ PRIPOMB K VPRAŠANJU RAZVOJA SLOVENSKE LITERARNOKRITIŠKE MISLI TRIDESETIH LET*

Na začetku bi postavil meje svojemu kratkemu razmišljanju: izhajal bom zgolj iz literarnokritične publicistike, ki je v tridesetih letih nastajala ob literaturi, ne pa iz dejanskega stanja tedanje slovenske književnosti, ki je šla svojo pot mimo takšnih ali drugačnih interpretacij in tudi zahtev.

Uporaba sodobnejših meril pri opazovanju slovenske kritične dejavnosti izpred petdesetih let ne bi bila upravičena, če ne bi bilo nekaj dejstev, ki tak "pogled nazaj" dovoljujejo. Res je sicer, da se je tedanje slovensko revialno življenje bolj malo ukvarjalo z literarnoteoretskimi problemi, kar pa ne pomeni, da so nam bili ti problemi neznani, saj smo takrat vzdrževali zelo tesne stike s Prago, in kot je razvidno iz nekaterih člankov, nam ni bila neznana niti ruska formalistična šola. Pomemben vir informacij o sodobnejših pristopih v literarni vedi nam je bila praška revija *Slavia*, v kateri so sodelovali tudi slovenski znanstveniki, predvsem jezikoslovci. Poleg številnih "formalistično" usmerjenih člankov in literarnih analiz, ki jih je revija objavljala, so zanimive recenzije nekaterih knjig, ki še danes (pa naj se z njimi strinjamo ali ne) sodijo v sam vrh razmišljanja o literaturi, npr. recenzija Bahtinove knjige *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Jakobsonove knjige *O češkem stihe*, dveh pomembnih knjig Vinogradova (*Evoljucija ruskega naturalizma* in *O hudožestvennoj proze*) in še študije Žirmunskega *Bajron i Puškin*.¹ Če k temu dodamo še praški lingvi-

* "Nekaj pripomb k razvoju slovenske literarnokritične misli tridesetih let." *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 26. do 28. junija 1985. Eds. F. Zadravec, J. Koruza, A. Skaza, J. Toporišič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1987. 103-108.

1 Prim. *Slavia – časopis pro slovanskou filologii* 1923-1924: 452-460; 1927-1928: 532-535; 1930-1931: 190-197, 440-442, 837-840.

stični krožek in Mukarovskega študije o estetiki, nam bo jasno, koliko informacij nam je bilo tedaj na razpolago. Menim, da ne bo odveč, če dodam, da pomembnejši del današnjega razmišljanja o literaturi, od ameriškega povojnega "new criticisma" preko francoske skupine okoli revije *Tel Quel* do današnje tartujske semio-loške šole, izhaja prav iz formalizma oz. iz njegovega kritičnega preseganja.

O vseh teh informacijah ni sledu niti v slovenskem revial-nem tisku niti v redkih literarnoteoretskih študijah (Kelemina, Preglja in Ocvirka). Brnčič je pravilno ugotavljal, da "smo sicer te-oretično priznavali svetovna merila in njih upravičenost in smo jih svoji samozavesti na ljubo skrbno hranili pod steklom kot redko muzejsko dragocenost; praktično, dejansko pa jih nismo ne mogli, ne znali uporabiti v presojanju našega domačega umetniškega pri-zadevanja" (Brnčič 1970: 176). Ne da bi se spuščal v analizo so-cialnih in tudi psiholoških vzrokov tovrstnega stanja v slovenski kulturi tridesetih let, pa je vendarle zanimivo, da se je prva resnej-ša recenzija Isačenkove "formalistične" študije slovenskega verza pojavila komaj l. 1940; v njej dr. Vratuša priznava, da "številke so mrtve, sheme tudi, enako diagrami: treba jim je dati življenje" (Vratuša 1940: 274), in je v tem pogledu zelo blizu Toma-ševskemu, ki je že l. 1918 trdil, da so številke prav tako žive kot lirične posebnosti subjektivnega kritika (Tomaševskij 1918: 131 in sl.). Dejstvo, da dobimo prvi slovenski znanstveni odziv na forma-lizem, o katerem dr. Vratuša pravi, da obstaja "med Slovani – predvsem Čehi in Rusi... obširna literatura", takrat, ko je ta meto-da v Sovjetski zvezi že morala plačevati davek ideologiziranemu pojmovanju kulture, dokazuje po eni strani zamudo, s katero smo se lotili formalne analize (ki se je bomo izogibali še dolga de-setletja), po drugi pa "hladen sprejem", ki ga je formalizem doživel med Slovenci. Pomembno vlogo v tem odklonilnem odnosu je ver-jetno imelo poleg slabe informacije še neupravičeno enačenje for-malizma kot literarnoznanstvene metode z larpurlartizmom (to enačenje je prihajalo iz Sovjetske zveze); ta koncept pa je potegnil za seboj še druge pojme, npr. "pasivnost" (Ziherl) in "bolnost psi-hičnih motenj" meščanske družbe (Brnčič). Ti pojmi pa so bili v

središču ideološko-literarnih sporov. Zato ne preseneča, da je *Ljubljanski zvon* l. 1936 opredelil formalizem kot "protidemokratski" in je v isti sapi (v polemiki s Šklovskim) zahteval nauk o tem, "kako narediti", ne pa "kako je narejeno" literarno delo (Bah-tin N. 1936: 491-497).

Edini sodobnejši pojem, ki je takrat prodiral zlasti med marksisti, je bila misel o dinamiki estetskih vrednot in funkcij, ki jo je razvijal Mukarovsky, čeprav njegovega imena ni nikjer zaslediti. Vse ostale debate so bile o zunajliterarnih nasprotjih: socialistična ideja/individualizem, življenjska literatura/čista umetnost, ideologija ali nazor/podzavest, aktivnost/pasivnost, človečanstvo/osebnost, ulica/salon, "kladivar prihodnosti"/"sanjač", brezupna (meščanska) sedanost/prihodnost. Kot je znano, se je tem zunajliterarnim nasprotjem uprl Vidmar, ki je zagovarjal "nazor umetnosti" kot svojevrstno logiko mišljenja, vrednotenja, spoznanja in seveda ubeseditve, ne da bi mu pri tem odrekal družbeno vez. Nerazumevanje, ki ga je doživljal Vidmar v obeh taborih (predvsem v katoliškem, ki mu ni odpustil formule "ali umetnik ali kristjan"), jasno priča o tem, kako zapleteno je bilo takrat drugačno pojmovanje umetnosti. Da pa je bila Vidmarjeva pot vendarle odprta sodobnemu razmišljanju o literaturi, je med drugim razvidno iz njegove zahteve po oblikovni analizi literarnega dela (čeprav je ni mogoče enačiti s formalistično), ki naj bi bila tudi edina sposobna vrednotiti umetniško delo. Tudi njegov koncept o umetnosti, ki naj bi bila modifikacija stvarnosti, bi lahko postal ploden pri razmišljanju o jeziku umetniške in neumetniških zvrsti, še posebno pa v premoščanju tiste postavke, ki je v obliki odkrivala "vnanje in slučajno", v vsebini pa "notranje in bistvo". Prav tako pomembno je bilo njegovo odkrivanje "osi" ali "konstante" umetnika in njegovega načina ubesedovanja, saj bi ga lahko z nekoliko sodobnejšimi merili enačili z vprašanjem avtorskega glasu ali pa tudi "obraza avtorja", kot si ga je, sicer nekoliko širše, zamišljal Vinogradov. Prav tako koristno, posebno v začetnih študijah, je bilo njegovo gledanje na vlogo razuma in nazora v literaturi, ki naj bi bila značilna za epske like: v tem Vidmarjevem pogledu je bila implicitno prisotna tudi zavest, da je epski svet lahko po svoji naravi zaprt in

enoznačen.

Slovenski svet v tridesetih letih ni bil pripravljen, da bi se v razmišljanju o literaturi odpovedal absolutnosti lastnih ideoloških meril. Ta zaprtost v lastne sheme, ki so si jo očitali (Brnčič je npr. v katoliški liriki odkrival "enkrat za vselej pribite in neizpremenljive odnose do sveta in ljudi" [Brnčič 1970: 87], katoliško usmerjeni literarni kritiki pa so v socialnem realizmu poudarjali predvsem negativno opomenjeno "tendenco"), je pripomogla, da so se v literarnokritično zavest vrinile nekatere teze in izhodišča, ki so slovensko kritičsko misel oddaljile od nadaljnjega razvoja evropske misli o literaturi.

Formulo Ludvika Mrzela, da mora pisatelj "vse vedeti in vse razodeti", je del slovenske literarne kritike sprejel kot enoznačni princip "pasivnega" umetniškega ustvarjanja, Ziherl pa je "pasivno realistični opis" opredelil kot "Iarpurlartizem". Nasproti temu je bila postavljena teza o "perspektivi bodočnosti"; zaradi pomanjkanja oblikovne analize, ki naj bi tovrstno perspektivo skušala določiti na ubeseditveni in žanrski ravni, sta bili kategoriji "vedenja" in "razodetja" (tudi "opisa") postavljeni na raven zgolj objektivnega ubesedovanja stvarnosti. Ta formula pa je v svojem bistvu nosila v sebi tudi subjektivni princip ubesedovanja, saj "vedeti" in "opisati" nista absolutni kategoriji (ali celo aksiološki). Z današnjimi literarnoteoretskimi merili bi lahko dejali, da je enostransko opomenjanje t.i. zunanjega in notranjega gledišča na zgolj vrednostni ravni skrčilo, ne pa obogatilo Mrzelovo formulo, ki pozna ne samo dve minimalni možnosti, pač pa predvsem njuno neizčrpno prepletanje. Romanesknii princip je bil negativno označen kot epski princip, ki bi ga bilo treba preseči, in prav ta zahteva po preseganju le delno analiziranega epskega principa je pomenila korak nazaj v razmišljanju o slovenskem romanu. Tudi misel Gorkega, ki so se je slovenski marksistični literarni misleci takrat večkrat posluževali, češ da je potrebno prikazovati to, "kar šele nastaja", na način, ki naj bo hkrati obrnjen v prihodnost, je tajila v sebi nesporazum o romaneskem svetu, ki je izraz sedanjosti, dinamičnosti in dialogičnosti, in o zaprtem epskem svetu, ki opomenja sedanjost in tudi preteklost kot dokaz udejanjene prihodnosti ali pa prihodnosti, ki

se bo vsekakor udeležila. Ob vsem tem je seveda potrebno poudariti, da "gledišča, obrnjenega v prihodnost", ni mogoče razumeti kot umetnikov subjektivni odnos do stvarnosti, pač pa kot edino veljaven znanstveni pogled na stvarnost, ki ga je Brnčič opredelil kot "snovno nedvoumnost" (*prav tam*, 98) stvarnosti in pri tem seveda mislil na princip dialektičnega materializma. Tudi zahteva po "celovitem" pogledu na človeka je v literarnem smislu pomenila zahtevo po ubeseditvi stvarnosti, ki je sprejemljiva le ob tistem interpretacijskem merilu, ki je zaradi svoje znanstvene predpostavke že samo po sebi jamstvo tudi za umetniško resnico.

Katoliško usmerjena literarna kritika se je v bistvu ravnala po podobnih principih. L. 1930 je v *Domu in svetu* Stanko Vurnik zapisal: "Hočemo literaturo, ki nam bo poglede vodila nad svet in povedala rajši, kakšen naj bi svet bil, kakor pa, da nam že stoletja pripoveduje, kakšen, reva, da je" (Vurnik 1930: 136). Tudi v odnosu do vedno znova izrabljenega termina "Iarpurlartizem" so se katoliški krogi ravnali podobno kot marksistični, saj so trdili, da je "ideja novega časa ... v težnji novodobnega človeka po skladnosti in urejenosti" (Vodnik 1933: 13; tu bi rad poudaril, da je tudi tako imenovani "kaos" družbene dinamike lahko "skladen in urejen", če dobimo formulo, ki ga enoznačno opomenja). Prav tako epska (skoraj v sorealističnem smislu) je tudi trditev, ki jo je mogoče brati v *Domu in svetu* o sovjetskem gledališču druge polovice tridesetih let, da je "znamenje časa ... vrnitev k eni veliki osrednji ideji, ki določa svetovni nazor" in kateremu naj bi se po pisčevem mnenju morala podrediti vsaka umetniška ustvarjalnost (Kuret 1937-1938: 191).

Zaradi tirnic, ki se jih je v 30. letih držala slovenska literarna misel, je tudi razumljivo, zakaj v takratni slovenski publicistiki ni vprašanj o umetniškem jeziku. Sklicevanja na "poseben način" umetniškega izražanja ali na "estetsko obdelavo" motiva ali teme so v glavnem nedefinirana. Brnčič je npr. problem umetniškega jezika skušal razumeti v skladu s problemom tendencioznosti ali prepričevalnosti literature. Izhajajoč iz pravilne predpostavke, da je neliterarna govorica oz. govorica vsakdanjosti po svoji naravi tendenčna, ker si pač zastavlja cilj "prepričati" sogovornika, je Brnčič

s tezo o "življenjskosti" umetnosti odkrival te lastnosti tudi v jeziku književnosti. Zašel je v protislovje, ko je priznaval, da ni naloga umetnosti v "prepričevanju" ljudi, temveč v dajanju "neoporečne in resnične podobe življenja" s pomočjo objektivnega spoznanja, vendar je to objektivno spoznanje enačil z znanstveno resnico o stvarnosti in je zato od literature zahteval tako ubeseditiv, ki naj bi to resnico potrjevala (prim. Brnčič 1970: 66, 77). S tem pa je zabrisal ločnico med vsakdanjim in umetniškim jezikom, saj je oba postavil v odvisnost enakovredne resnice, ki se mora zato nujno izražati v enem samem tendenčnem jeziku. Tendenčni jezik naj bi si torej zastavil nalogo prevajanja jezika o stvarnosti, ki jo po Brnčičevem mnenju samo neznanstven pogled lahko definira kot "nedoločeno", v jezik njene "osnovne nedvoumnosti". Take jezikovno konceptualne prevode je mogoče zaslediti v pojmovanju "tragike", ki naj bi se v romantičnem (tudi meščanskem) jeziku izražala kot nerazrešljivo nasprotje med idealom in stvarnostjo, v jeziku "snovne nedvoumnosti" so kot "subjektivna ujetost v družbenozgodovinska protislovja", ki pa so "ekonomska protislovja"; in še: v idealiziranem pojmovanju "večnega, nespremenljivega človeka", ki pa je le "idealizirani slovenski meščan", ali pa v definiranju "kmečkega življenja", ki je v jezikovno ideološko znanstvenem prevodu "nazadnjaški in zato že ovira v progresivnem razvoju". Ni mi potrebno posebej poudariti, da so te znanstvene opredelitve popolnoma v skladu z neliterarno vlogo jezika.

Tako pojmovanje umetniškega jezika je bilo seveda povezano s pojmovanjem družbene vloge literature, ki naj bi bila sopotnica družbenih ciljev in sprememb, in to takih, ki jih je mogoče definirati z neliterarnim jezikom razuma, znanosti, ideologije ali svetovnega nazora. Zato Ziherl trdi, da mora literatura "postaviti neko družbeno vprašanje ali pa odgovoriti na vprašanje, ki je bilo postavljeno že na drugih področjih človeške duhovne dejavnosti, recimo, v družbeni vedi" (Ziherl 1957: 183), s tem pa avtomatično hierarhizira književnost kot ustvarjalnost drugotnega pomena. Podobno hierarhiziranje književnosti in njene vloge je seveda vplivalo tudi na njeno vrednotenje; samo tako si lahko razlagamo visoko oceno, ki jo Brnčič daje Gladkovu ali danes povsem pozablje-

nemu Avdejenku, Kocbekova *Zemlja* pa mu je "zgolj zgodovinsko zanimivi dokument" (Brnčič 1970: 144). S tega zornega kota sta razumljiva tudi "prekrščevanje" in "laiciziranje" Cankarjevega opusa, značilna za tisto dobo.

Nesporazum je bil v bistvu enostaven: vprašanje, ki je bilo "postavljeno" drugje, je bilo tudi "ubesedeno" drugje in je imelo zato že tudi svoj nedvoumni jezik. Vnašanje predlaganega zunajliterarnega vprašanja v literaturo (že Dostojevski pa je trdil, da morajo biti vsa vprašanja in odgovori izključno v tekstu) je pomenilo tudi vnašanje določenega jezika oz. jezikovno izraženega sveta (tu ne mislim na funkcijske zvrsti jezika s čisto slovničnega vidika), ki je svoja vprašanja in odgovore oz. probleme reševal po revijah in časopisih in sploh v neliterarnih delih. Ko je Kreft npr. zahteval, da je treba "slikati trboveljskega rudarja", ni predlagal samo teme, ampak tudi jezik, ki edini definira (objektivizira) dejanski družbeni pomen predlaganega predmeta ubeseditve. Tudi tu se je zbrisala razlika med literarnim in zunajliterarnim pomenom. In če na koncu pomislimo, da je zgodba model, ki teži h končnosti sveta (tako kot vsak neumetniški jezik), siže pa sredstvo, ki skuša to končnost razbiti in odpreti različne možnosti (tako kot vsak umetniški jezik), nam bo tudi jasno, zakaj perspektiva bodočnosti ali pa zapiranje sveta v gledišče, ki potrebuje le določeno dogajalno shemo za lastno potrjevanje, zabisuje tisto nujno napetost med zgodbo in sižejem oz. med svetom, kakršen naj bi bil v taki ali drugačni miselni predstavi, in svetom, kakršen v resnici je. Le-to pa je treba vsak dan sproti odkrivati.

BIBLIOGRAFIA. VIRI IN LITERATURA. ЛИТЕРАТУРА

- Alighieri, Dante (1965) *Tutte le opere*. Milano: Mursia.
- Ambrogio, I. (1968) *Formalismo e avanguardia in Russia*. Roma: Editori Riuniti.
- Ambrogio, I. (1971) *Ideologie e tecniche letterarie*. Roma: Editori Riuniti.
- Ambrogio, I. (1972) "Poesia per la rivoluzione." Majakovskij V. *Opere*. I-VIII. Ed. I. Ambrogio. Roma: Editori Riuniti. XI-LXXXVIII.
- Andrej Platonov – pisatel' i filosof (1989) "Andrej Platonov – pisatel' i filosof." *Voprosy filosofii* 3: 14-36.
- Asmus, V. (1937) "Filozofija i estetika ruskogo simvolizma." *Literaturnoe nasledstvo* 27-28. Moskva: Žurnal'no-gazetnoe ob"edinenie.
- Auerbach, E. (1946) *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke.
- Auerbach, E. (1956) *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Ed. A. Roncaglia, Torino: Einaudi.
- Auerbach, E. (1998) *Mimesis: prikazana resničnost v zahodni literaturi*. Ed. V. Snoj. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Labirinti).
- Averbach, L. (1929) "O celostnyh masštabach i častnyh Makarach." *Na literaturnom postu* 21-22: 10-17.
- Bachtin, M.M. (1929) *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Leningrad: Priboj.
- Bachtin, M.M. (1979) *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M.M. (1997) *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*. Eds. M. De Michiel – A. Ponzio. Bari: Edizioni del Sud.
- Bahtin, M.M. (1982) *Teorija romana. Izbrane razprave*. Eds. D. Bajt, A. Skaza. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Bahtin, M.M. (2007) *Problemi poetike Dostojevskega*. Ed. U. Zabukovec. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Labirinti).
- Bahtin, N. (1936) "Diskusija o formalizmu in naturalizmu." *Ljubljanski zvon* 8: 491-497.
- Bajt, D. (1995) "Tri leve krile z angelom brez kril." Daniil Harms. *Zakon*

- linča. Izbrana proza.* Ljubljana: Cankarjeva založba. 175-196.
- Baumgarten, A.G. (1750) *Aesthetica*. Frunkfurt. (Reprint Hildesheim: Olms Verlagsbuchhandlung, 1961).
- Belaja, G.A. (1977) *Zakonomernosti stilevogo razvitija sovjetskoj prozy dvadcatykh godov*. Moskva: Nauka.
- Belinskij, V.G. (1967) "Vzgljad na ruskuju literaturu 1846 goda." *Russkaja literatura XIX veka. Chrestomatija kritičeskich materialov*. Moskva: Vysšaja škola.
- Beljakov, S. (2007) "Novye Belinskie i Gogoli na čas." *Voprosy literatury* 4: 77-94. [<http://magazines.russ.ru/voplit/2007/4/be13.html>; 26.2.2008, I.V.].
- Belyj, A. (1919) "Dnevnik pisatelja." *Zapiski mečtatelej* 1: 119-133.
- Biasci, E. (1994) "Drevnerusskaja legenda o nevidimom grade Kiteže (istorija, uspech, bibliografija)." *Slavica tergestina* 2: 161-196 (Studia russica).
- Biblija* (1998) *Biblija. Knigi svjaščennogo pisanija Vetchogo i Novogo zaveta*. Moskva: Rossijskoe biblejskoe obščestvo.
- Boffa G. (1976) *Storia dell'Unione Sovietica* Milano: Mondadori.
- Brnčič, I. (1970) *Zbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Brodskij, I. (1973) "Predislovie." Platonov, A. *Kotlovan*. Ann Arbor (Mich.): Ardis Publishers. 5-7.
- Brodskij, I. (1987) *Il canto del pendolo*. Milano: Adelphi.
- BSÉ (1949-1958) *Bol'saja sovjetskaja énciklopedija*. Izd. 2-oe. I-LI Moskva: Gosudarstvennoe naučnoe izd.
- BSÉ (1970-1978) *Bol'saja sovjetskaja énciklopedija*. Izd. 3-ee. I-XXX. Moskva: Sovetskaja enciklopedija.
- Bulgakov, M. (1967) *Il Maestro e Margherita*. Ed. V. Drisdo. Torino: Einaudi.
- Carr, E.H., Davies, R.W. (1969) *Foundations of a Planned Economy. 1926-1929*. Harmondsworth: Penguin books.
- Carr, E.H., Davies, R.W. (1972) *Le origini della pianificazione sovietica. 1926-1929. I. Agricoltura e industria*. Torino: Einaudi.
- Chlebnikov, V.V. (1928-1933) *Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova*. I-V. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade.
- Colucci M. (1964) "Futurismo russo e futurismo italiano." *Ricerche slavistiche* XXII: 154-178.
- Crisanaz Palin, M.P. (1971) *Favole e mito nella poesia di Sergej Esenin*. Firenze: Olschki.
- Čalmaev, V. (1989) "Utonuvšij kolokol." Platonov A. *Čevengur. Roman*

- i povesti*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Čechov, A.P. (1974-1984) *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach. I-XVIII. Pis'ma v dvenadcati tomach. I-XII*. Moskva: Nauka.
- Černyševskij, N.G. (1975) *Čto delat'?*. Leningrad: Nauka.
- Čistov, K.V. (1967) *Russkie narodnye social'no utopičeskie legendy. XVII-XIX vv.* Moskva: Nauka.
- Čužak, N. (1929) *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa*. Ed. N. Čužak. Moskva: Federacija.
- Dal', V.I. (1978-1980) *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka. I-IV*. Moskva: Russkij jazyk. (Reprint Izdanie Knigoprodavca-tipografa M.O. Vol'fa, Sankt Peterburg – Moskva, 1880-1882).
- D'Amelia, A. (2009) *Paesaggio con figure. Letteratura e arte nella Russia moderna*. Roma: Carocci editore.
- De Michelis C. (1973) *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*. Bari.
- Dostoevskij, F.M. (1966) *I fratelli Karamazov. I-III*. Milano: Mondadori.
- Dostoevskij, F.M. (1972-1990) *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. I-XXX/1-2*. Leningrad: Nauka.
- Dostojevski, F.M. (1970) *Mali junak. Izbor kratke proze*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Kondor).
- Dostojevski, F.M. (1995) *Zapiski iz podtalja*. Eds. J. Moder, A. Skaza. Ljubljana: Karantanija.
- Dužina, N.I. (1988) "Vse, čto vidimo i čto skryto..." Platonov A. *Kotlovan. Izbrannaja proza*. Moskva: Knižnaja palata.
- Epštejn, M. (2001) *Filosofija vozmožnogo*. Sankt-Peterburg: Aletejja.
- Erofeev, V. (1981) *Moskva-Petuški*. Paris: Ymca Press.
- Fadeev, A. (1967) *La disfatta*. Ed. G. Langella. Torino: Einaudi.
- Faryno, J. (1980) *Vvedenie v literaturovedenie. I-III*. Katowice: Uniwersytet Slaski.
- Fedorov, N.F. (1906) *Filosofija obščego dela. I*. Vernyj.
- Fedorov, N.F. (1913) *Filosofija obščego dela. II*. Moskva.
- Fedorov, N.F. (1982) *Sočinenija*. Moskva: Mysl' – AN SSSR.
- Ferrari, C. (1966) *Poesia futurista e marxismo. (Russia 1910-1920)*. Milano: Editoriale Contra.
- Ferrari, C. (1980) *Il futurismo e la Rivoluzione d'Ottobre*. Milano: Pan.
- Ferrari, C. (1982) *Majakovskij. La storia e il romanzo*. Milano: SugarCo.
- Filosofskaja enciklopedija* (1970) *Filosofskaja enciklopedija*. Moskva: Nauka.
- Flaker, A. (1984) *Ruska avangarda*. Zagreb: SN Liber Globus.

- Flaker, A. (1984a) "Optimalna projekcija." *Pojmovnik ruske avangarde*. I. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.
- Frejdenberg, O.M. (1978) *Mif i literatura drevnosti*. Moskva: Nauka.
- Galimberti, U. (2007) "Za zavezništvo med znanostjo in politiko." Ed. J. Verč. *Župa* 05-06.
- Geller, M. – Nekrič A. (1984) *Storia dell'Urss dal 1917 a oggi. L'utopia al potere*. Milano: Rizzoli.
- Geller, M. (1982) *Andrej Platonov v poiskach sčast'ja*. Paris: Ymca Press.
- Gončarov, I.A. (1969) *Oblomov*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Goriély, B. (1967) *Le avanguardie in Europa. (1. Le correnti letterarie in Russia e Urss)*. Milano: Feltrinelli.
- Gor'kij i sovetskie pisateli* (1963). "Gor'kij i sovetskie pisateli. Neizdanna naja perepiska." *Literaturnoe nasledstvo*. LXX. Moskva.
- Grygar M. (1990) "L'avanguardia russa e l'avanguardia occidentale." *Storia della letteratura russa. III/2: Il Novecento. La rivoluzione e gli anni Venti*. Torino: Einaudi.
- Handbuch zur Nestorchronik* (1977) *Handbuch zur Nestorchronik*. Ed. L. Müller. I. (Forum slavicum, b. 48), München: W. Fink Verlag.
- Ivanov, Vjač. Vs. (1991) "Evoljucija noosfery i chudožestvennoe tvorčestvo." *Noosfera i chudožestvennoe tvorčestvo*. Moskva: Nauka. 3-37.
- Jakobson, R. (1921) *Novejšaja russkaja poezija: nabrosok pervyj*. Praga: Tipografija Politika.
- Jakobson, R. (1962) "O chudožestvennom realizme." *Michigan Slavic Materials. Readings in Russian Poetics. M.M. Baxtin, B.M. Ejxenbaum, R. Jakobson, Ju. Tynjanov, V.V. Vinogradov*. Ann Arbor: Ardis. 29-36.
- Jakobson, R. (1968) "Il realismo nell'arte." *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Ed. Tz. Todorov. Torino: Einaudi.
- Jampol'skij, M.B. (2007) *Tkač i vizioner. Očerki istorii reprezentacii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Javornik, M. (1999) "Mihail Bahtin in OBERIU: (psihotipologija nekega obdobja)." *Slavistična revija* 2: 195-210.
- Jerofejev, V. (1980) *Moskva-Petuški*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Jovanović, M. (1985) "Introduzione." Bulgakov, M. *La vita del signor de Molière*. Pordenone: Studio Tesi. IX-XII.

- Kalmykov, S. (1979) "V poiskach zelenoj paločki." *Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika vtoroj poloviny XIX – načala XX veka*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Keller, V. (Aleksandrov V.) (1922) "Andrej Platonov." *Zori* 1. (Voronež).
- Klibanov, A.I. (1977) *Narodnaja social'naja utopija v Rossii. Period feodalizma*. Moskva: Nauka.
- Klibanov, A.I. (1978) *Narodnaja social'naja utopija v Rossii. XIX vek*. Moskva: Nauka.
- Kmecl, M. (2004) *Tisoč let slovenske literature. Drugačni pogledi na slovensko literarno in slovstveno preteklost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Komarovič, V. (1936) *Kitežskaja legenda. Opyt izučenija mestnych legend*. Moskva – Leningrad: Izd. AN SSSR.
- Korčagina, E.P. (1970) "O nekotorych osobennostjach skazovoj formi v rasskaze Reka Potudan'." *Tvorčestvo Platonova*. Voronež: Voronežskij Universitet.
- Korolenko, V. (1979) "Svetlojar." *Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Kraiski, G. (1968) *Le poetiche russe del Novecento*. Ed. G. Kraiski. Bari: Laterza.
- Krassnoff (Krasnov), P.N. (1928) *Dall'aquila imperiale alla bandiera rossa*. Firenze: Casa editrice Adriano Salani [ristampa 1941].
- Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (1962) *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*. I ("biografija"). Moskva: Sovetskaja enciklopedija.
- Kremnev, I. [Čajanov, A.] (1979) *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'utopia contadina*. Torino: Einaudi.
- Kremnev, I. [Čajanov, A.] (1981) *Putešestvie moego brata Alekseja v stranu krest'janskoj utopii*. New York: Russica.
- Kuret, N. (1937-1938) "Gledališče pod režimi." *Dom in svet* 3-4: 182-191.
- Lehrmann Gandolfi, G. (1942) *Da Marinetti a Majakovskij*. Fribourg: Gare.
- Lermontov, M. (1963) *Liriche e poemi*. Ed. T. Landolfi. Torino: Einaudi.
- Lewin, M. (1966) *La paysannerie et le pouvoir soviétique: 1928-1930*. Paris: La Haye, Mouton & Co.
- Lewin, M. (1972) *Contadini e potere sovietico dal 1928 al 1930*. Milano: Angeli.

- Lichačev, D.S. (1987) *Izbrannye raboty v trech tomach*. I-III. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Lo Gatto, E. (1924) *Poesia russa della rivoluzione*. Ed. E. Lo Gatto. Roma: Stock.
- Lo Gatto, E. (1928) *Letteratura sovietista*. Roma: Istituto per l'Europa orientale.
- Lo Gatto, E. (1960) *Il mito di Pietroburgo*. Milano: Feltrinelli.
- Lotman, Ju.M. (1971) *Struktura chudožestvennogo teksta*. Providence, Rhode Island: Brown University Press. (Reprint ed. Moskva: Iskusstvo, 1970).
- Lotman, Ju.M. (1975) *Roman v stichach A.S. Puškina "Evgenij Onegin"*. *Spekurs. Vvodnye lekcii v izučenie teksta*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet.
- Lotman, Ju.M. (1983) *Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin"*. *Kommentarij*. Leningrad: Prosveščenie.
- Lotman, Ju.M. (1985) *La semiosfera. L'assimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio.
- Lotman, Ju.M. (1992) *Izbrannye stat'i v trëch tomach*. I-III. Tallinn: Aleksandra.
- Magarotto, L. (1976) *L'avanguardia dopo la rivoluzione*. Ed. L. Magarotto. Padova: Savelli.
- Majakovskij, V.V. (1972) *Opere*. Ed. Ignazio Ambrogio. I-VIII. Roma: Editori Riuniti.
- Majakovskij, V.V. (1978) *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. I-XII. Moskva: Izdatel'stvo Pravda.
- Maluchin, V. (1988) "Sovremennik vseh vremen (Rec. na kn. Platonova A., Juvenil'noe more)." *Izvestija* 5.8.
- Mandel'stam, O. (1967) *La Quarta Prosa*. Bari: De Donato.
- Mandel'stam, O. (1970) *Il rumore del tempo. Feodosija. Il francobollo egiziano*. Torino: Einaudi.
- Mandel'stam, O. (1971) *Sobranie sočinenij v trech tomach*. I-III. New-York: Inter-language Literary Associates. Meždunarodnoe Literaturnoe Sodrūžestvo.
- Marzaduri, M. (1982) *L'avanguardia a Tiflis. Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*. Eds. L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa. Venezia: Università degli Studi.
- Marzaduri, M. (1984) *Dada russo. L'avanguardia fuori dalla rivoluzione*. Ed. M. Marzaduri, Bologna: Edizioni del Cavaliere Azzurro.

- Marzaduri, M. (1990) "Izučenie ruskogo literaturnogo avangarda v Italii (Lo studio dell'avanguardia russa in Italia)." *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija (L'avanguardia letteraria russa. Materiali e ricerche)*. Eds. M. Marzaduri, D. Rizzi, M. Evzlin. Trento: Università, Dipartimento di storia della civiltà europea.
- McClung, W.A. (1983) *The Architecture of Paradise. Survivals of Eden and Jerusalem*. Berkely: University of California Press.
- McClung, W.A. (1987) *Dimore celesti. L'architettura del Paradiso*. Bologna.
- McClung, W.A. (2007) *Arhitektura raja. Kako sta preživela Eden in Jeruzalem*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Meletinskij, E.M. (1983) *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Meletinskij, J. (2006) *Poetika mita*. Eds. B. Kraševc, M. Javornik. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Mel'nikov, P. (Pečerskij, A.) (1979) "Skazanie o nevidimom grade Kiteže." *Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika vtoroj poloviny XIX - načala XX veka*. Moskva: Molodaja gvardija.
- Miljukov, P. (1931) *Očerki po istorii ruskoj kul'tury*. I-III/1. Pariž: Izdvo Sovremennyja Zapiski.
- Naldi R. (1924) *Antologia dei poeti russi del XX secolo*. Ed. R. Naldi Olkienizkaia. Milano: Treves.
- Nekrasov, N.A. (1959) *Sočinenija v trech tomach*. I-III. Moskva: Gosudarstvennoe Izdat. Chudožestvennoj Literatury.
- Pavlovskij, A.I. (1991) "Jama (o chudožestvenno-filosofskoj koncepcii povesti Andreja Platonova Kotlovan)." *Russkaja literatura* 1.
- P'ecuch, V. (1990) *Ja i pročee. Cikly. Rasskazy. Povesti. Roman*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Pil'njak, B. (1922) *Gol'nyj god*. Berlin – Peterburg – Moskva: Z.I. Gržebina [reprint ed. Ardis Publishers].
- Platone, R. (1984) *Vladimir Majakovskij*. Firenze: La Nuova Italia.
- Platonov, A. (1969-1970) "Kotlovan." *Grani* 70.
- Platonov, A. (1980) *Razmyšlenija čitatelja*. Moskva: Sovremennik.
- Platonov, A. (1987) "Kotlovan." *Novyj mir* 6.
- Platonov, A. (1988) *Juvenil'noe more. Povesti. Roman*. Moskva: Sovremennik.
- Poggioli, R. (1949) *Il fiore del verso russo*. Torino: Einaudi.
- Poggioli, R. (1962) *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.
- Poggioli, R. (1964) *I lirici russi: 1890-1930*. Milano: Lerici.

- Popov, E. (1989) *Billi Bons. Vest'. Proza. Poezija. Dramaturgija*. Moskva: Knjižnaja palata.
- Popov, E. (1990) *Prekrasnost' žizni*. Moskva: Moskovskij rabočij.
- Praz, M. (1967) *La letteratura inglese dai romantici al Novecento*. Firenze – Milano: Sansoni – Accademia.
- Puškin, A.S. (1909) *Jevgenij Onjegin. Roman v verzih*. Ed. I. Prijatelj. Ljubljana: Slovenska matica.
- Puškin, A.S. (1962) *Evgenij Onjegin*. Ed. R. Bordon, Maribor: Obzorja.
- Puškin, A.S. (1967) *Jevgenij Onjegin. Roman v verzih*. Ed. M. Klopčič. Ljubljana: Državna založba.
- Ricoeur, P. (1981) *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Book.
- Ripellino, A.M. (1959) *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino: Einaudi.
- Ripellino, A.M. (1960) *Poesia russa del Novecento*. Ed. A.M. Ripellino. Milano: Feltrinelli.
- Ripellino, A.M. (1968) "Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov." *Poesie di Chlebnikov*. Torino: Einaudi.
- Rossi Varese, M. (1974) *Esenin*. Firenze: La Nuova Italia.
- Sapegno, N. (1976) "Dante Alighieri." *Storia della letteratura italiana. Il Trecento. II*. Milano: Garzanti.
- Scalia, G. (1976) "Di questo e d'altro." Magarotto, L. *L'avanguardia dopo la rivoluzione*. Ed. L. Magarotto. Padova: Savelli.
- Scholes, R. – Kellogg, R. (1966) *The Nature of Narrative*. New York: Oxford University Press.
- Scholes, R. – Kellogg, R. (1970) *La natura della narrativa*. Bologna: Il Mulino.
- Shakespeare, W. (1990) *Tutto il teatro*. I-V. Roma: Newton.
- Shakespeare, W. (1993) *Hamlet*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Mihelač.
- Skaza, A. (1974) "Roman Peterburg Andreja Belega." A. Beli. *Peterburg*. Ljubljana. Cankarjeva založba. 5-49. (Sto romanov, 70).
- Skaza, A. (1977-1978) "Groteska v literaturi. (Poskus historičnotipološke opredelitve)." *Jezik in slovstvo XXIII*. 3-4: 71-81.
- Skaza, A. (1981) "Pesnitev Moskva-Petuški Venedikta Jerofejeva in tradicija Gogolja ter Dostojevskega." *Slavistična revija* 4: 589-596.
- Skaza, A. (1981a) "Pripovedništvo in dramatika Mihaila Bulgakova." M.

- Bulgakov. *Škrlatni otok. Molière*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 132-153.
- Skaza, A. (1982) "Il grottesco in letteratura (per una definizione storico-tipologica)." Verč, I. *L'anno nudo: romanzo di Boris Pil'njak. Con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza*. Sassari: Dessì. 99-127.
- Skobelev, V.P. (1970) "O narodnom karaktere v proze A. Platonova 20-ch godov." *Tvorčestvo Platonova*. Voronež: Voronežskij Univer-sitet.
- Slonim, M. (1935) "Introduzione." *Scrittori sovietici*. Milano: Mondadori.
- Smirnov, I.P. (1990) "Oberiu." *Storia della letteratura russa. II. Il Novecento: La rivoluzione e gli anni Venti*. Torino: Einaudi. 809-823.
- Sobolev, A.N. (1913) *Zagrobnyj mir po drevne-russkim predstavlenijam. Literaturno-istoričeskij opyt izsledovanija drevne-russkogo narodnogo mirosozercanija*. Sergiev Posad: Knižnyj magazin M.S. Elova.
- Strada, V. (1965) "Il contrasto tra Gor'kij e Majakovskij." *Rinascita* 2: gennaio.
- Strada, V. (1979) "Presentazione." Čajanov, A.V. *Viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'utopia contadina*. Torino: Einaudi.
- Strada, V. (1988) *Le veglie della ragione*. Torino: Einaudi.
- Strada, V. (1989) "Anton Čechov." *Storia della letteratura russa. III/1. Il Novecento. Dal decadentismo all'avanguardia*. Torino: Einaudi. 45-71.
- Strada, V. (1990) "La rivoluzione e la letteratura." *Storia della letteratura russa. III/2: Il Novecento. La rivoluzione e gli anni Venti*. Torino: Einaudi. 5-33.
- Sveto pismo* (1987) *Sveto pismo Starega in Novega zakona. Stari zakon po hebrejskem, Novi po grškem izvorniku*. Beograd: Svetopisemsko društvo.
- Šargunov, S. (2001) "Otricanie traura." *Novyj mir* 12 [http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov.html; 26.2.2008].
- Šargunov, S. (2002) "Ura!" *Novyj mir* 6. [http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/6/shar.html; 26.2.2008, I.V.]
- Šechanova, T.S. (1988) *Mčaišjsja v dejstvitel'nost'. Izbrannoe*. Moskva: Moskovskij rabočij.
- Šechanova, T.S. (1990) "Serdce, bereguščee čeloveka." Platonov A.

- Vprok. Proza.* Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Šklovskij, V.B. (1925) *O teorii prozy.* Moskva – Leningrad: Krug.
- Šklovskij, V.B. (1974) *Una teoria della prosa.* Milano: Garzanti.
- Teskey, A. (1982) *Platonov and Fyodorov. The influence of Christian philosophy on a Soviet writer.* Amersham, England: Avebury Publishing Company.
- Tjutčev, F.I. (1976) *Stichotvorenija.* Moskva: Sovetskaja Rossija.
- Tolstaja-Segal, E.D. (1981) *Poetika i ideologija: proza Andreja Platonova.* Dissertazione dottorale in Scienze filosofiche. Tel Aviv: Università Ebraica.
- Tolstoj, L.N. (1978-1985) *Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach.* I-XXII. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. (1980) *O umetnosti in družbi.* Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Tomaševskij, B.V. (1918) "Stichotvornaja tehnika Puškina." *Puškin i ego sovremenniki.* XXIX/XXX. Petrograd: Tip. Rossijskoj Akademii Nauk.
- Tomaševskij, B.V. (1930) *Kratkij kurs poetiki.* Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo. (Reprint: Bradda Books Ltd. Letchworth, Hertfordshire, England).
- Toporov, V.N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoétičeskogo. Izbrannoe.* Moskva: Progress – Kul'tura.
- Trubeckoj, E. (1922) *Inoe carstvo i ego iskateli v ruskoj narodnoj skazke.* Moskva.
- Turgenev, I.S. (1975-1979) *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach.* I-XII. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tynjanov, Ju.N. (1929) *Archaisty i novatory.* Leningrad: Academia.
- Tynjanov, Ju.N. (1968) *Avanguardia e tradizione.* Bari: Dedalo libri.
- Uspenskij, B.A. (1970) *Poetika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy.* Moskva: Iskusstvo.
- Utopisti russi* (1982) *Utopisti russi del primo Ottocento.* Napoli: Guida.
- Večnoe solnce* (1979) *Večnoe solnce. Russkaja social'naja utopija i naučnaja fantastika (vtoraja polovina XIX – načala XX veka).* Moskva: Molodaja gvardija.
- Verč, I. (1980) *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche.* Sassari: Dessì.
- Verč, I. (1982) *L'anno nudo: romanzo di Boris Pil'njak. Con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza.* Sassari: Dessì.

- Verč, I. (1989) "Kolchoznoe solnce: alcuni aspetti della metafora nel racconto "Vprok" di Andrej Platonov." *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*. Milano: Guerini e Associati. 189-207.
- Verč, I. (1989-1990) "Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti v delih F.M. Dostojevskega in vprašanja evolucije podob mesta in vrta." *Jezik in slovstvo* 6: 125-133.
- Verč, I. (1991) "Zametki ob utopičeskich stranicah V. Chlebnikova." *Zaumnyj futurizm i dadaizm v ruskoj kul'ture*. Bern – Berlin – Frankfurt a. M. – New York – Paris – Wien: Peter Lang. 141-152.
- Verč, I. (1993) "Il riscatto della memoria. Biobibliografia. Note e commento." A. Platonov. *Lo sterro*. Venezia: Marsilio. 9-49; 353-376.
- Verč, I. (1994) "Roman mit in roman o mitu." Andrej Platonov. *Čeven-gur*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 423-437.
- Verč, I. (1995) "Puškin i Platonov: k voprosu o formal'nych sootnošenijach." *Studia Russica Budapestiniensa* 2-3: 209-222. (Materialy III i IV Puškinologičeskogo kollokviuma, Budapest 1993).
- Verč, I. (1998) "Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj)." *Slavistična revija* 1-2: 323-330. (Zadravčev zbornik).
- Verč, I. (2004) "Osservazioni sul realismo." *Per Rossana Platone. Contributi sulla letteratura russa tra Ottocento e Novecento*. Eds. D. Rebecchini, L. Rossi. Milano: Massimo Valdina Editore. 3-27.
- Verč, I. (2006) "Na prelomu absolutnosti. L'incrinarsi dell'assoluto." *Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja. Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo*. Trst – Trieste – Ljubljana: Glasbena matica – ZRC SAZU. 17-26, 27-35.
- Vetlovskaja, V.E. (1982) "F.M. Dostoevskij." *Russkaja literatura i fol'klor. Vtoraja polovina XIX veka*. Leningrad: Nauka.
- Vitale, S. (1978) *L'avanguardia russa*. Ed. S. Vitale. Milano: Mondadori.
- Vodnik, F. (1933) "Sodobni umetnostni nazor." *Dom in svet* 1-2: 6-14.
- Vološinov, V.N. (1927) *Frejdizm*. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Vratuša, A. (1940) "Ob Isačenkovem Slovenskem verzu." *Sodobnost* 6: 274-275.
- Vurnik, S. (1930) "K problemu sodobne kulturnosti." *Dom in svet* 5-6: 129-137.
- Zalygin, S. (1987) "Predislovie. Platonov, A. Usomnivšijsja Makar." *Li-*

teraturnaja učeba 4.

Ziherl, B. (1957) *Književnost in družba*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Андрей Платонов. Воспоминания современников (1994) *Андрей Платонов. Воспоминания современников: Материалы к биографии*. Eds. Н.В. Корниенко, Е.Д. Щубина. Москва: Современный писатель.

Андрей Платонов. Исследования (1993) *Андрей Платонов. Исследования и материалы. Сборник трудов*. Ed. Т.А. Никоновой. Воронеж: Издательство Воронежского университета.

Андрей Платонов. Мир творчества (1994а) *Андрей Платонов. Мир творчества*. Москва: Современный писатель.

Андрей Платонов. Проблемы интерпретации (1995) *Андрей Платонов. Проблемы интерпретации. Сборник трудов*. Eds. Т.А. Никоновой, Е.Г. Мущенко. Воронеж: Траст.

Белинский, В.Г. (1967) см. Belinskij, V.G. (1967).

Беляков, А. (1926) *Для чего нам нужны машины*. Москва – Ленинград: Госиздат.

Библия (1998) *Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета*. Москва: Российское Библейское Общество.

Бродский, И. (1973) см. Brodskij, I. (1973).

Будный, Г. et al. (1929) Будный, Г., Лебедев А., Филатова Е., *Пятилетку в массы*. Ростов на Дону: Северный Кавказ.

Булгаков, М. (1975) *Белая гаврдя. Театральный роман. Мастер и Маргарита*. Москва: Художественная литература.

Верч, И. (1991) см. Verč, I. (1991).

Верч, И. (1994) см. Verč, I. (1994).

Ветловская, В.Е. (1982) см. Vetlovskaja, V.E. (1982).

Вечное солнце (1979) см. *Večnoe solnce* (1979).

Геллер, М. – Некрич, А. (1982) *Утопия у власти. История Советского Союза с 1917 года до наших дней*. Paris: Calmann-Levy.

Геллер, М. (1982) см. Geller, M. (1982).

Гончаров, И.А. (1969) см. Gončarov, I.A. (1969).

Горький и советские писатели см. *Gor'kij i sovetskie pisateli* (1963).

Даль, В. (1978-1980) см. Dal' V. (1978-1980).

Достоевский, Ф.М. (1972-1990) см. Dostoevskij, F.M. (1972-1990).

Иванов, Вяч. Вс. (1991) Ivanov, Vjač. Vs. (1991).

Калмыков, С. (1979) см. Kalmykov, S. (1979).

- Квириг, Е.И. (1927) *Что делает Советская власть для поднятия промышленности и сельского хозяйства*. Москва – Ленинград: Госиздат.
- Келлер, В. (В. Александров) см. (1922) Keller, V. (Aleksandrov V.) (1922).
- Кирилковский, А. (1926) *"Авось, небось, да как-нибудь" – первые су-постаты наши*. Ленинград: Издание Ленинградского Губисполкома.
- Клибанов, А.Н. (1977) см. Klibanov, A.I. (1977).
- Клибанов, А.Н. (1978) см. Klibanov, A.I. (1978).
- Комарович, В.Л. (1936) см. Komarovič, V. (1936).
- Короленко, В. (1979) см. Korolenko, V. (1979).
- Кремнев, И. [Чаянов, А.] (1981) см. Kremnev, I. [Čajanov, A.] (1981).
- Левин, Ю.И. (1991) "От синтаксис к смыслу и дальше (о Котловане А. Платонова)." *Вопросы языкознания* 1: 170-173.
- Леонтьев, А. (1930) *Основные установки пятилетки*. Москва – Ленинград: Госиздат.
- Лермонтов, М.Ю. (1963) *Избранные произведения в двух томах*. I-II. Москва: Гос-изд. худ. литературы.
- Лихачёв, Д.С. (1987) см. Lichačev, D.S. (1987).
- Ломоносов, М.В. (1970) "Ода на день восшествия на всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747." *Русская литература XVIII-го века*. Ed. Г.П. Макогоненко. Ленинград: Просвещение.
- Лотман, Ю.М. (1971) см. Lotman, Ju.M. (1971).
- Малухин, В. (1988) см. Maluchin, V. (1988).
- Мельников, П. (Печерский, А.) (1979) см. Mel'nikov, P. (Pečerskij, A.) (1979).
- Милюков, П. (1931) см. Miljukov, P. (1931).
- Некрасов, Н.А. (1959) см. Nekrasov, N.A. (1959).
- Павловский, А.И. (1991) см. Pavlovskij, A.I. (1991).
- Платонов, А. (1969-1970) см. Platonov, A. (1969-1970).
- Платонов, А. (1986) "Ювенильное море." *Знамя* 6.
- Платонов, А. (1987) см. Platonov, A. (1987).
- Платонов, А. (1988) см. Platonov, A. (1988).
- Пятилетка в вопросах и ответах* (1930) *Пятилетка в вопросах и ответах*. Ленинград: Красная газета.
- Соболев, А.Н. (1913) см. Sobolev, A.N. (1913).
- СССР через пять лет* (1929) *СССР через пять лет*. Москва – Ле-

- нинград: Московский рабочий.
- Страна философов Андрея Платонова* (1994-1999) "Страна философов" Андрея Платонова. Проблемы творчества. Ed. Н.В. Корниенко. I-III. Москва: Наследие.
- Творчество Андрея Платонова* (1995) *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Библиография.* Санкт-Петербург: Наука.
- Толстая-Сегал, Е.Д. (1981) см. Tolstaja-Segal, E.D. (1981).
- Трубецкой, Е. (1922) см. Trubeckoj, E. (1922).
- Трубецкой, Е.Н. (1998) *Избранные произведения.* Ростов на Дону: Феникс.
- Фадеев, А. (1980) *Разгром.* Москва: Советская Россия.
- Фарыно, Е. (1980) см. Faryno, J. (1980).
- Федоров, Н.Ф. (1906) см. Fedorov, N.F. (1906).
- Федоров, Н.Ф. (1913) см. Fedorov, N.F. (1913).
- Фёдоров, Н.Ф. (1982) см. Fedorov, N.F. (1982).
- Философская энциклопедия* (1970) см. *Filosofskaja enciklopedija* (1970).
- Фрейденберг, О.М. (1978) см. Frejdenberg, O.M. (1978).
- Хлебников, В.В. (1928-1933) см. Chlebnikov, V.V. (1928-1933).
- Чернышевский, Н.Г. (1975) см. Černyševskij, N.G. (1975).
- Чистов, К.В. (1967) см. Čistov, K.V. (1967).
- Что читать о пятилетке* (1930) *Что читать о пятилетке. Каталог книг. Каталог книг.* Москва – Ленинград: Госиздат.
- Шеханова, Т.С. (1990) см. Šechanova, T.S. (1990).
- Якобсон, Р. (1921) см. Jakobson, R. (1921).
- Якобсон, Р. (1987) *Работы по поэтике. Переводы.* Ed. М.Л. Гаспаров. Москва: Прогресс.

IL REALISMO COME DIFFERENZA
REALIZEM KOT RAZLIKA
РЕАЛИЗМ КАК РАЗЛИЧИЕ

LIMITI E POSSIBILITÀ DELLA TRADIZIONE DANTESCA NELLO
SVILUPPO DEL ROMANZO RUSSO

Usoda Dantejevih "Nebes" v razvojni poti ruskega romana

Razprava obravnava s tipološkega vidika usodo Dantejevih "Nebes", v katerih se kot literarni element udejanja avtorjeva težnja po idealni rešitvi zastavljenih problemov. Funkcionalni premiki tega literarnega elementa so v razvojni poti ruskega romana vezani predvsem na različno zgodovinsko in poetološko danost dveh literarnih vrst, epa in romana, ki sta obenem tudi umetniška izraza različnega položaja človekove zavesti v srednjeveškem in renesančnem (tudi sodobnem) tipu kulture. Za Danteja se je idealna rešitev lahko udejanjila le v krščanskih "Nebesih", v skladu z zaprtim epskim svetom, ki priznava veljavnost le lastnemu pogledu na svet in v katerega je Dante kot zgodovinski subjekt tudi sam vklenjen. Naslanjajoč se tudi na "strukturalno razpoko" Dantejeve pesnitve, ki *Božansko komedijo* odteguje od normiranih kanonov epske vrste, se je v eni izmed možnih razvojnih črt ruskega romana težnja po idealni rešitvi udejanjila le kot neuspeh poskus absolutizacije lastne besede (v Bahtinovem konceptu): posebni položaj literarne vrste romana kot izraza čiste sedanjosti onemogoča namreč predlaganje dokončnih in enoznačnih rešitev.

O JEVGENIJU ONJEGINU A.S. PUŠKINA

The author develops Bahtin's definition of the novel 'Eugene Onegin' by A.S. Pushkin as an 'encyclopaedia of languages and styles'. In Russian literature, Pushkin was the first to define the problem of the relation between life and the possibilities of its representation in words as a relation between the 'finality' of any notion about life and the 'eternity' of life itself and man's place in it. With his novel, Pushkin broke with the established norms of the genre and introduced a diversity of linguistic points of view, the hero's many-sided significance and the unfinished plot i.e. the 'open-ended finale'.

Nella postfazione all'edizione slovena dell'*Eugenio Onegin*, pubblicata in occasione dei 150 anni dalla morte di Puškin (1837-1987), viene posta la domanda sul perché un'opera letteraria di quasi due secoli fa continui a suscitare interesse e a raccogliere sempre nuovi lettori in tutto il mondo.

Se dovessimo partire dalle due più famose definizioni dell'*Onegin*, "enciclopedia della vita" di Belinskij ed "enciclopedia dei linguaggi e degli stili" di Bachtin, allora la risposta potrebbe trovarsi nella riscoperta, da un lato, di un'epoca e di un mondo passati, dall'altro, dei modi verbali con i quali l'epoca si è espressa. In realtà, sono conoscenze di mondi che da molto tempo non ci sono più, nessuno più si spara a duello e nessuno più usa un linguaggio, strettamente correlato a questo tipo di evento. Ciò che invece non perde di attualità è il rapporto che si instaura tra le voci di una possibile enciclopedia e tra i linguaggi, implicitamente presenti nelle diverse voci.

Per avvicinarsi, almeno in parte, alla rete relazionale che emerge dal testo, è utile, se non necessario, comprendere i rapporti che Puškin instaura con la letteratura coeva e la tradizione. Entro tali rapporti, siano essi "fattuali" (di cultura), siano essi linguistici (di discorsività), vanno collocati gli elementi poetici dell'*Onegin*. Così, per esempio, il sottotitolo "romanzo in versi" si scontra non solo con una tradizione di netta contrapposizione tra verso e prosa, ma anche con un differenziazione tra generi consolidati, quali, per esempio, la commedia, la satira e, non ultimo, il

romanzo, allora considerato di minor prestigio. La stessa cosa si può dire per la lingua, molto differenziata, proprio perché ogni voce di enciclopedia racchiude in sé una "vita" e nessuna vita può essere inglobata in un unico linguaggio. I personaggi appaiono diversi, a seconda di chi li descrive o ne parla, alcuni rimangono fermi nella propria autorappresentazione, altri no. Tutti però, o quasi tutti, sono "compresi" perché appaiono appiattiti (a torto o a ragione) su un linguaggio "altrui", in particolare quello della letteratura. Jevgenij è l'unico che non è possibile racchiudere in un linguaggio già dato e chi lo fa, come Tat'jana, deve ricredersi. Non a caso, dopo il finale "aperto" del romanzo, di Jevgenij non sappiamo né sapremo niente. Altro discorso riguarda Tat'jana che, pur cambiando in profondità dall'inizio alla fine della storia, è un personaggio con una sua ben precisa idea della vita: divisa tra "ideali", letterari e non, e la vita in quanto tale, Tat'jana decide di non rinunciare a nessuna delle due aspirazioni che, di norma, sembrano inconciliabili: in una vita che si (auto)rappresenta come riproposizione di modelli verbali già codificati e comunemente accettati, non c'è posto per nessun tipo di "ideale", mentre un "ideale", che non tenga conto della realtà del vivere, rischia di cancellare proprio ciò che crede di poter rendere più degno di essere vissuto, ovvero la vita in sé.

L'attualità dell'*Onegin* non sta nelle informazioni che, in quanto tali, contiene ("enciclopediche" o "dei linguaggi"), ma nel fatto che ogni informazione acquisisce significato solo se messa in relazione con altre. Tutta la complessità del romanzo si risolve, infatti, in questo continuo rimando tra voci di enciclopedia e i loro linguaggi. Come dire, che in ogni tipo di rappresentazione la verità su ciò che si sta rappresentando può emergere solo in un rapporto relazionale. Non c'è motivo per pensare che tutto ciò possa riguardare solo un mondo di quasi duecento anni fa.

Alla fine della postfazione viene motivata la scelta della traduzione in lingua slovena dell'opera. L'*Onegin* è stato infatti tradotto in sloveno tre volte (1909, trad. di Ivan Prijatelj; 1962, trad. di Rado Bordon; 1967, trad. di Mile Klopčič). La scelta è caduta sulla traduzione del 1967 ed è stata motivata dal fatto che essa ha compreso e proposto anche in lingua slovena quel passaggio che porta Puškin a superare "la lingua degli dei" ed entrare nella "lingua della vita".

BEDNI LJUDJE F.M. DOSTOJEVSKEGA IN VPRAŠANJE
REALIZMA

Recenzije in odzivi na prvi roman Dostojevskega *Bedni ljudje*, ki so se pojavili takoj po objavi (1846), odpirajo vrsto vprašanj o odnosu med realnim in ubesedenim svetom (tekstovna referenčnost besedila, diskurzivnost jezika, teleološkost ubeseditve, prevlada znaka nad stvarnostjo samo). Ko se junak Dostojevskega Devuškin kritično obregne ob Gogoljev *Plašč* (1842), dejansko že problematizira "realistično pisanje", ki je bilo takrat še na začetku svoje poti. Gogolj je namreč "uradnika" zakoličil v pomen, ki je daleč od "dejanskega življenja" uradnika Devuškina. Na "dvoumnost" ubeseditve s pretenzijo na "resnico" realnega bo mnogo let kasneje (1921) opozoril najprej Jakobson, ob izteku ruske avantgarde pa "oberiuti" s svojim radikalnim zanikanjem možnosti, da se dejanski svet lahko sploh pojavlja kot pomen znaka.

Le recensioni che apparvero dopo la pubblicazione del romanzo *Povera gente* di Dostoevskij (1846) pongono una serie di problemi in merito al rapporto che si instaura tra il mondo "reale" e il mondo messo in parola (referenzialità testuale, discorsività della lingua, una "teleologia" della narrazione, il prevalere del segno linguistico sulla realtà in quanto tale). Quando il personaggio di Dostoevskij, Devuškin, si pone in posizione critica nei confronti del *Cappotto* di Gogol' (1842), apre, di fatto, la questione della "scrittura realistica", allora ancora all'inizio del proprio cammino. Gogol' aveva infatti fissato la figura di un "impiegato" in un significato comunemente accettato, nel quale l'impiegato Devuškin non riusciva a riconoscersi. L'ambiguità di una rappresentazione con pretese di restituzione della "verità" del reale fu sollevata molti anni più tardi da Jakobson (1921), mentre la negazione che una tale possibilità potesse addirittura esistere, trova la sua espressione più radicale, alla fine dell'avanguardia storica, nel cerchio degli "Oberiuti": il mondo del reale può, forse, significare qualcosa, a patto che non si presenti come significato di un segno.

OSSERVAZIONI SUL REALISMO

Реализм как литература различия

C'è un apparente paradosso nel concetto di "realismo": se nel termine "classicismo" è esplicito il riferimento alla cultura classica, universale e trasversale, ovvero a un mondo, tramandatoci dai testi e non direttamente vissuto, né come pratica letteraria, né, tanto meno, come pratica di vita, se nel termine "romanticismo" è esplicito il riferimento al "romance", genere specifico letterario, alquanto circoscritto e "recuperato" nella seconda metà del XVIII secolo, il termine "realismo" non risulta ancorato a uno specifico culturale o letterario. Il primo risultato di tale apparente paradosso consiste nel fatto che per il "realismo" abbiamo dovuto coniare tutta una serie di correttivi: critico, psicologico, sociale, socialista, magico, borghese, romantico, proletario, rivoluzionario, eroico, oltre naturalmente a ramificazioni più sostanziose quali per esempio "naturalismo" e "verismo". Rispetto alle due culture letterarie che lo precedono, la non omogeneità modellizzante del termine "realismo" consiste nel fatto che la definizione è, o vuole essere, disancorata da una referenzialità testuale preesistente. Nelle trattazioni del realismo letterario la realtà risulterebbe dunque preponderante rispetto al testo prodotto e il linguaggio si costituirebbe come funzionale, subordinato e pertinente all'interno di un determinato modo, a volte assunto a sistema, di pensare e vedere la realtà del mondo: da questo punto di vista il linguaggio, realtà solo virtuale, sarebbe il semplice prodotto di una realtà "altra", presumibilmente "effettiva". A partire da questo assunto, si può affermare che il realismo, anche come pratica, si è incagliato nella pretesa di coniugare in un unico assunto parola e mondo, operazioni oggi e da parecchio tempo perlomeno dubbia.

Tale proprietà intrinseca del realismo (russo), presente sin dagli esordi, emerge in tutta la sua problematicità negli anni '20 del XX secolo. Il problema non sta nella denotatività/referenzialità della scrittura, bensì nella realtà che tale scrittura dovrebbe trasferire sul testo. A essere messa in discussione era comunque la verità del reale: se la verità della o sulla realtà era considerata non-vera, non-vera era considerata anche la parola che la descriveva.

Il realismo russo del periodo sovietico è in qualche modo segnato dalla ricerca di un denotato/referente che non può mentire e la pretesa di individuarlo sempre e comunque si trasferisce anche nella ricezione di quella letteratura che aveva da tempo compreso i limiti impliciti della descrivibilità del mondo. Cercava nel testo letterario la verità del reale chi, partendo dal presupposto che chi rispecchia "onestamente" la verità della vita non può non arrivare al marxismo e se non ci arriva, significa che è "disonesto", perché deforma l'evidente verità del reale; cercava nel testo letterario la verità del reale chi negava al sistema sovietico ogni capacità di analisi della realtà ed è perciò "disonesto" chi deforma la realtà secondo quella stessa analisi; cercava nel testo letterario la verità del reale chi, avendo semplicemente vissuto una realtà tragicamente diversa, quotidiana, di fame, di stenti, di persecuzioni e assassini, voleva raccontare solo un'esperienza di vita, effettiva verità del reale in quanto esperienza unica e irripetibile, ed era poco propenso a metterla in vendita in un mondo che dai torti e dalle colpe altrui attingeva la conferma della certa verità delle proprie ragioni. Nonostante la netta contrapposizione tra le diverse "verità" del reale, la letteratura russa del periodo sovietico ha prodotto *due letterature mimetiche*, dove l'orizzonte d'attesa del lettore, che si configurava comunque come attesa di verità, si è dimostrato decisivo, da qualunque parte lo si osservi, nella definizione e nella valutazione stessa dei testi di letteratura. Il realismo, partito come modalità per raccontare la verità sul mondo, si era definitivamente trasformato in *letteratura della differenza*.

In entrambi i casi la realtà è *nella narrazione* e non nel referente che tale narrazione dovrebbe restituirci. Sin dall'inizio del XX secolo molti, in Europa e in Russia, si erano accorti che, nell'attività artistica in generale, il tempo della "mimesi" era destinato a esaurirsi. La realtà si spostava dall'oggetto descritto alla lingua di descrizione. In Russia, che pure aveva anche essa intrapreso la strada che portava a un ripensamento sul rapporto tra parola e mondo, l'insistenza sulla pretesa di una loro presunta identità continuò a essere la base, sulla quale "fare" letteratura. Le ragioni di tale insistenza sono note, ma poco hanno a che fare con l'evoluzione della scrittura letteraria, consapevole dei propri limiti e capace di superarli.

DOSTOEVSKIJ E IL TEATRO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj)

In Russian literature the reception of Hamlet as a literary character and of Shakespeare as a stage director depends on the special culturological status of intertextuality. The Russian writer needs a "foreign" model as a confirmation of "his own" world: in Hamlet's words Dostoevsky discovers the falseness of life, based only on the image of reality expressed in words ("the tears for Hecuba"); Turgenjev needs a Shakespearean character to complement Russian "Don Quixotes"; Tolstoj's entirely negative attitude towards Shakespeare can be understood as a demand for the "spiritualization" of society originating in the peasant and religious consciousness of the Russian people.

V ruski književnosti je recepcija Hamleta kot junaka in Shakespeara kot dramaturga povezana s posebnim kulturološkim statusom intertekstualnosti. "Tuji" vzorec je ruskemu pisatelju namreč potreben predvsem kot potrjevanje "svojega" sveta: v Hamletovih besedah Dostojevski odkriva lažnost življenja, ki sloni zgolj na ubesedeni predstavi stvarnosti ("solze za Hekubo"), Turgenjevu je Shakespeareov junak potreben kot dopolnilo ruskim "Don Kihotom", popolnoma odklonilni odnos Tolstoja do Shakespeara pa je mogoče razumeti kot zahtevo po "poduhovljenju" družbe z izhodiščem v kmečki in verski zavesti ruskega naroda.

Русская литература неоднократно обращалась к "чужим" моделям, преимущественно с целью убедиться в "правоте" собственных положений. У Достоевского гамлетовские "слезы по Гекубе" являются исходным пунктом для полемического отрицания "чужой идеи", основанной не на восприятии подлинной русской действительности, а на ее мнимом словесном изображении. Восстанавливая традиционную для русской интеллигенции модель мира, Достоевский сопоставляет "жизнь" с "литературой" и противостоит любой попытке разрешения ключевых политических и "культурных" воп-

росов русского народа на основе "чужих" литературных моделей. Отсюда берет свое начало и его полемика с теми писателями, которые "оплакивают Гекубу" лишь для того, чтобы за счет "чужого горя" потешить свое мелкое самолюбие.

Для Достоевского парадигма ясна: Гекуба – идея горя, в которой актер нуждается с целью лить на сцене горькие слезы (то есть, чтобы быть актером), Гекуба – идея народа, которая Некрасову нужна для того, чтобы писать стихи (то есть, чтобы быть поэтом), Гекуба – идея необходимости "прогресса" русского общества, в свете которой Тургенев осмысляет как Гамлетов, так и Дон Кихотов (и себя как представителя "западного" мышления), Гекуба – идея религиозного сознания русского мужика, из которой Толстой черпает свои начала, но только для того, чтобы создать свою философию о необходимости русского возрождения (и, естественно, чтобы быть его пророком).

I DUE ČECHOV DI VLADIMIR MAJAKOVSKIJ

In occasione del decimo anniversario della morte di A.P. Čechov, Majakovskij scrive un breve articolo, nel quale espone con chiarezza il cambiamento che stava avvenendo in letteratura e che già era stato in qualche modo preannunciato due anni prima (1912) nello *Schiaffo al gusto comune* ("arricchire il dizionario nel suo insieme; odiare inesorabilmente la lingua sopravvissuta prima di loro; avvento della nuova /.../ parola autosufficiente"). Sia al momento della prima pubblicazione, sia nelle numerose successive edizioni, lo scritto fu accompagnato, con modalità diverse, da una nota redazionale di "non" condivisione, più o meno esplicita, delle opinioni di Majakovskij.

In effetti, il problema che Majakovskij poneva non era di poco conto. A Čechov, come "banditore di verità", e alla letteratura, come "missione sociale", egli contrappone una letteratura che in primo luogo si occupa, tentando anche di risolverli, "problemi concernenti la parola". Del resto, lo stesso Čechov era alquanto infastidito dalla letteratura che offriva "ricette di vita" e nei racconti, nelle opere teatrali, nella pubblicistica e nella corrispondenza privata aveva più volte esternato tale fastidio. Insomma, le sue opere non miravano minimamente a essere "manifesto di giustizia e virtù". Anzi, il problema di un linguaggio che non fosse il ripetersi di "frasi fatte" fu un tema ricorrente nell'opera di Čechov (sin dalla prima stesura dell'*Ivanov*).

La "grande stagione" della letteratura russa era definitivamente passata, ma un linguaggio diverso ancora non era stato trovato. I salvifici enunciati dei grandi personaggi della letteratura del realismo storico (Dostoevskij, Turgenev, Tolstoj) erano formule linguistiche semanticamente vuote, prive di forza propulsiva. Significativa, a questo proposito, risulta perciò l'insistenza di Majakovskij sull'assunto che "la parola genera l'idea, non già l'idea la parola" e che le "verità" di Čechov "non sono desunte dalla vita, ma conclusioni imposte dalla logica della parola".

Per Čechov il vuoto semantico insito nel "ruminare pensieri altrui" non consiste tanto negli inesistenti collegamenti tra "formule linguistiche" di una presunta vita e la realtà nel suo scorrere quotidiano, quanto piuttosto nel linguaggio "debole" dei suoi personaggi. I personaggi di Čechov po-

trebbero, in effetti, essere divisi tra chi possiede un linguaggio sicuro di sé e chi, invece, è alla ricerca di un linguaggio che possa manifestarsi con altrettanta convinzione e sicurezza e che sia perlomeno equivalente a quello che, a fatica, tentava di superare.

Secondo Majakovskij, Čechov aveva iniziato a porre alcune domande che, in seguito, sarebbero risultate determinanti nelle riflessioni sulle modalità della rappresentazione letteraria del XX secolo (anche se nessuno dei due poteva prevederne l'effettiva portata). In Čechov, da una bonaria iniziale ironia per i linguaggi "di verità" del realismo storico russo, prende man mano forma la debolezza del linguaggio dei suoi personaggi teatrali ("la sintassi scompigliata", dice Majakovskij), per giungere, infine, a un forte indebolimento della componente "semantica" a favore della nuda forma ("che rinnova la parola", dice sempre Majakovskij) e che in Čechov si realizza anche con strani *Tram-tam-tam/ Tram-tam/ Tra-ra-ra?/ Tra-ta-ta*, ma specialmente con lunghe pause e silenzi.

Secondo Majakovskij, Čechov aveva capito che il rinnovamento della letteratura passava dalla realtà – che il segno dovrebbe semplicemente restituirci – al valore e all'autonomia del segno in sé.

УТОПИЈА PREHOJENE POTI

Il riscatto della memoria

Povest *Gradbena jama* (Котлован, 1930) sodi med najznačilnejša dela Andreja Platonova. Razprava opozarja na posebnost njegove ambivalentne poetike, ki dogajanje v obdobju prve sovjetske petletke po eni strani ubeseduje z jezikom opisanega časa in prostora, po drugi pa se navezuje na pristno rusko filozofsko misel, na literarno tradicijo utopičnega žanra in na teme in motive ljudskega izročila. Povest *Morje mladosti* (Ювенильное море, 1934) se v prozi Andreja Platonova izrisuje kot poslednji poskus neizvedljive sinteze med lastno neponovljivo poetiko in "družbenim naročilom", značilnim za literarno življenje v takratni Rusiji.

Andrej Platonov je povest *Gradbena jama* (Котлован) pisal od decembra 1929 do aprila 1930. V sovjetski Rusiji je bila v teku pospešena industrializacija in nasilna kolektivizacija kmetij, kot je to predvidevala prva petletka (1928-1932). Kljub nedvomnemu zgodovinskemu ozadju, ki se pri Platonovu izrisuje predvsem kot spajanje lastne ubeseditve s takratnim jezikovnim svetom publicistične in agitpropovske propagande ter z govorom kmečkega in delavskega sloja, nam povest pripoveduje zgodbo o odnosu, ki ga je človek, zrašččen z rusko "kulturo", vzpostavljajal z novodobnim svetom. Za razliko od socialno-političnega načrta, usmerjenega v prihodnost, je za Platonova utopijo novega reda mogoče udejanjiti le s pogledom na prehojeno pot, po kateri je dolga stoletja ruski človek hodil v svojem iskanju sreče in pravice. Preverjanje morebitne uspešnosti in pravilnosti novega načrta za bodočnost je zato izvedljivo le ob njegovem vzporejanju s pristno rusko filozofsko mislijo (predvsem religiozno), z bogato literarno tradicijo ruskega utopičnega žanra, še prav posebno pa z ljudsko kulturo, ki je nov družbeni red lahko prevajala le v jezik svojega stoletnega ustnega izročila; na mitih, legendah in utopijah je namreč tudi ljudska kultura gradila svoje upanje v pravičnejše in boljše življenje. V povesti Platonova se nam poskus "celostnega" stapljanja dveh jezikovnih kodov (novega in starega) razkriva kot popolna jezikovna neoprijemljivost sveta. Stvarnosti ni več, ostaja le absurd njene manifestacije. V povesti *Morje mladosti* (Ювенильное море) se je nekaj let kasneje (1934), ob drugi petletki, prejšnja jezikovna neoprijemljivost sveta že konkretno udejanjila v stvarnosti bivanjskega vsakdana.

ROMAN MIT IN ROMAN O MITU

Nella prefazione (*Un romanzo-mito e un romanzo sul mito*) all'edizione slovena del romanzo *Čevengur* vengono presentati alcuni parametri del pensiero di Andrej Platonov: conoscenza, progresso, speranza e felicità come viatici per iniziare il cammino verso una vita migliore. Nel caos del mondo l'uomo deve sottomettere la natura, da sempre avversa all'uomo. Per fare ciò è necessario "organizzare la scienza", unica che può svelarci la verità di tutto. La stessa storia altro non è che un viaggio dal "caos" a un sistema ordinato, non teorico, ma frutto della conoscenza empirica. Ogni costrutto teorico non immediatamente applicabile va respinto. L'umanità è ancora in movimento, ed è un bene che lo sia, perché crea il futuro.

Con questi parametri di base Platonov aveva accolto anche la rivoluzione d'Ottobre, vista più come una vittoria della conoscenza che non come stravolgimento sociale. Non a caso egli fu attratto dalle idee di Fedorov che prevedeva la "resurrezione dei padri" proprio grazie alle conquiste della scienza. Vincere la morte significava per Platonov vincere la natura che si ostina a celare tutto il sapere. È per questo che siamo infelici.

Il suo pensiero non era pragmatico o politico. L'eterno viaggio verso una vita migliore, una vita che comprendesse tutta l'umanità, era una costante della natura umana. La visione della speranza faceva parte, a pieno titolo, anche della tradizione popolare russa. Platonov non fu l'unico a vedere nella rivoluzione del 1917 una rinascita della Russia, spirituale per alcuni (i simbolisti) e tecnico-scientifica per altri (i futuristi). Nel romanzo *Čevengur* Platonov voleva descrivere l'inizio del tutto, i "primi giorni" del nuovo mondo. È l'incipit classico del mito: la narrazione di un fatto diventa il Fatto, la narrazione di una storia diventa la Storia, la scoperta di una "verità" è la Verità in sé.

I personaggi del romanzo sono gli "eroi culturali" del mito: essi combattono la natura per offrirla agli uomini e sono certi di poter vincere la morte. In funzione dell'indubbio risultato finale, fissano le norme sociali e interpersonali in modo tale che esse possano assicurare il raggiungimento dell'ordine agognato. Risulta perciò significativo il ricorso alla figura retorica dello *zeugma*, capace di collegare il concreto di un fatto o

di un oggetto con il suo significato universale (e perciò necessariamente astratto). *Čevengur* è un romanzo-mito che osserva l'insostenibile realtà del presente attraverso il prisma dell'eternità.

È un mito riconoscibile: la "creazione" dura sei giorni, si passa dalle "tenebre" alla "luce", dalla presenza degli animali all'arrivo degli "uomini" e, infine, delle "donne". La città di *Čevengur* è il classico topos dell'Eden e della "Nuova Gerusalemme", dell'inizio e della fine. Nel mezzo, con il Nuovo testamento, la storia si dipana tra dodici apostoli, un maestro e un traditore.

Il romanzo non è solo la narrazione "mitica" di un evento storico, ma anche la narrazione su una tradizione genuinamente popolare e religiosa. È un romanzo "sul mito" della ricerca della felicità. Oltre a momenti narrativi e situazionali, riconducibili a tutta una serie di gruppi settari (*beguny, molokany, duchobory*), a figure classiche della cultura russa (*pravdoiskateli, jurodivye*), chiaramente individuabile è la tradizione utopica popolare russa che, a parziale differenza di quella occidentale, si mette alla ricerca di una terra "felice e giusta" e non necessariamente "ricca" o organizzata nei minimi particolari. La felicità e la giustizia non hanno nessuna relazione con il "lavoro": esso rimane, comunque, fatica. Attingendo alla più pura tradizione popolare, alla fine, non vince chi è più "bravo" o il più "laborioso", ma chi è più "furbo", di norma un pigro ladruncolo, capace però di ingannare il diavolo.

Il romanzo *Čevengur* è dunque il racconto della ricezione di un evento storico attraverso il prisma del mito della felicità. Quando la cultura "vecchia" entra in contatto con una cultura "nuova", altro non può fare che leggere il "nuovo" con i codici del "vecchio" e cercare di ritrovare ciò che meno differenzia l'uno dall'altro. Tutto si complica, quando il "nuovo" si presenta come "anno zero" con la pretesa di cancellare ogni traccia che possa anche solo ricordare il "vecchio". La distruzione di chi voleva vedere nel "nuovo" la realizzazione di un sogno perfino "antico", ne è la conferma.

"NOVI VAL" IN TRADICIJA RUSKE LITERATURE

L'affermazione di Brodskij, secondo il quale la tragedia del popolo russo va ascritta anche alla "dipendenza grammaticale" dalla lingua che ha costruito un "mondo fittizio", è uno dei momenti fondanti la cosiddetta "nuova prosa" russa degli anni '90 del XX secolo.

Il primo bersaglio della "nuova" letteratura è proprio il grande romanzo russo, che il lettore russo leggeva come se fosse "il Vangelo" (P'ecuch). Tutti sono d'accordo nel dire, che la letteratura non ha il compito di "educare", ma solo di constatare l'esistenza di un "vivere". La parola, infatti, altro non è, se non "un punto formale nel mondo" (Petruševskaja), il cui valore è relativo, se non nullo (Charitonov).

Anche per la "nuova prosa" il rifiuto dei modelli precedenti passa però attraverso un costante riferirsi ai grandi nomi del passato. Il legame è spesso ironico o parodico: da Dostoevskij, per esempio, viene preso l'inizio di *Delitto è castigo* (P'ecuch), il famoso episodio della "puzza" che emana dal cadavere di Zosima nei *Fratelli Karamazov* (Popov), mentre Petruševskaja ripete quasi alla lettera l'inizio dell'*Uomo del sottosuolo*. Invece che su personaggi protesi alla realizzazione di un'idea o speranza, gli scrittori degli anni '90 si concentrano sull'eroe "debole" come unica misura possibile della realtà del presente.

Ovviamente, anche la letteratura del periodo sovietico è presa di mira. L'antica "missione" dello scrittore russo si trasforma nello scrittore, la cui missione viene "premiata" dallo Stato (Popov) e dove si ritrovano, più o meno allo stesso livello, Leonov e Evtušenko con il loro versi e scritti "pacifisti" (Žvaneckij). Dalla parodia non si salvano nemmeno i dissidenti "soft", come sembrerebbe vengono interpretati coloro che si "permettono qualche parola" (Galič e Vysockij). Tra i più severi denigratori di tale dissidenza "a parole" va annoverato Sorokin.

Dal punto di vista poetologico i testi sono intrisi di intertestualità. Non si tratta però di un "gioco" postmoderno, ma di una consapevole poetica che non esclude uno sguardo continuo sul passato letterario. In fin dei conti, tra le altre cose meno utili, ha "insegnato" anche a fare letteratura. Vengono così presi di mira anche elementi tipici della narrazione, come

il punto di vista "esterno" o la possibilità di descrivere ciò che effettivamente passa per la testa di una persona (anche un attimo prima di morire, come diceva Dostoevskij, realista "nel senso più alto", nell'introduzione alla *Mite*).

La nuova prosa russa degli anni '90 non conosce "la morte dell'autore". Con la sua "parola" egli risulta comunque decisivo nel mettere in relazione il proprio discorso con quello del passato. Tutto passa esclusivamente attraverso il proprio "io" e non c'è categoria "generale" o "obiettiva" che possa tenere (categorie tipiche sia dell'Ottocento, sia del Novecento). La sovrapposizione tra autore ed eroe è evidente fino a tal punto da annullare, senza soluzione di continuità, la differenza tra i due livelli discorsivi (in Charitonov, che riprende una poetica narrativa di Aksenov, già sperimentata anni prima).

Dal punto di vista politico tutto, o quasi, si riduce a due presenze: Solženicyn e Stalin, dei quali però nessuno vuole occuparsi. La tematica politica, che ha così fortemente segnato la letteratura "non ufficiale" dell'Unione sovietica, nella "nuova" prosa risulta quasi assente. I pochi cenni che ne fa Charitonov si limitano a mettere sullo stesso piano "internazionalismo, nazionalismo e cristianesimo". Ciò che rimane è il valore della vita in sé, con i suoi momenti d'amore e di compassione.

Merito particolare della "nuova prosa" russa è il recupero di alcuni scrittori dimenticati. Così, per esempio, Charitonov, oltre che Oleša e la sua "invidia", recupera Kuzmin e la sua omosessualità, mentre Kaledin riporta alla luce una modesta tradizione anti-militarista russa (Garšin). Ciò che sembra comune a (quasi) tutti, è lo stile frammentario di Rozanov, scrittore "maledetto", per il quale il mondo esisteva a patto che passasse attraverso il suo esclusivo "io". Sarebbe, insomma, che la "nuova" prosa stia tornando, almeno in parte, verso le sue radici "pre-sovietiche", a conferma di un modello non solo letterario, ma anche culturale.

OSSERVAZIONI SULLA "BIOGRAFIA" NELLO SVILUPPO STORICO-LETTERARIO RUSSO DEL NOVECENTO

В статье рассматривается развитие "биографии", как литературного и культурного понятия; как оно складывалось в XX в.: начиная с теоретических положений О. Мандельштама о "катастрофической гибели биографии" до нынешних "анти-биографических" направлений в "новой русской прозе". Затрагивается также вопрос о "праве на биографию", которое в официальной советской культуре давалось лишь лицам, чья жизнь текла в "общем" потоке Истории, в то время как в "диссидентской" среде именно борьба с официальной Историей (борьба, часто заканчивающаяся трагически) являлась необходимым внелитературным материалом к художественному произведению. Вопреки этим двум моделям возникает в последнее время новое понимание "биографии", как право и для тех лиц, которые, по словам Е. Попова, "не хотят в историю".

SGUARDI SUL FUTURO
POGLEDI NA BODOČNOST
ВЗГЛЯДЫ НА БУДУЩЕЕ

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ БУДУЩЕГО В
ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ ГОРОДА И САДА

*Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti v delih
F.M. Dostojevskega in vprašanja literarne evolucije podob
"mesta" in "vrta"*

*Alcuni aspetti della rappresentazione del futuro nell'opera di
F.M. Dostojevskij e dell'evoluzione letteraria della "città" e del
"giardino"*

The article sets out to analyse the evolution of the architectural image of the future in Dostoevsky's work. Two fundamental lines are identified – the City and the Garden. Both are of Biblical origin. In Dostoevsky the image of the City is from the very beginning the negative symbol of possible social development in contrast to the Garden which, on the basis of a perceived folk tradition, is presented as the positive image of the autochthonous Russian utopia.

The analysis of the literary evolution of the two utopian images is then extended to early 20th-century Russian literature. The dichotomy between negative City and positive Garden proves to be clear in most Russian writers with a few notable exceptions (Chayanov, Khlebnikov and above all Platonov) who are orientated towards the difficult task of a synthesis between the two.

In Dostoevsky's synthetic representation of the age of gold it is immediately possible to pinpoint a long European, utopian tradition (for example in the "Dream of a Ridiculous Man"). Within this tradition, however, it is

possible to distinguish two opposing forms of the "architecture of Paradise" (Mc-Clung): on the one hand the construction of the "Temple" (Jerusalem), on the other that of the "Garden" (Eden). Tracing the construction of the "temple" to the rational, scientific and enlightened tradition of the European culture (the palace of crystal), Dostoevsky finds in the architecture of the "garden" which is hostile to worldly goods, the ethical and poetical equivalent of his vision of the world.

ЗАМЕТКИ ОБ УТОПИЧЕСКИХ СТРАНИЦАХ
В. ХЛЕБНИКОВА

Note sulle pagine utopiche di Chlebnikov

Nonostante il fatto che Chlebnikov introduca una serie di elementi architettonici (materiali) nella descrizione delle città e delle abitazioni del futuro, la sua realizzazione si configura come prodotto della sua poetica. Le sue città si materializzano, più che in virtù di visioni sociali o urbanistiche, in virtù della parola che, unica, può superare i molti modelli distopici della città. Più precisamente: in virtù della realizzazione della metafora. I "salti" da *les* a *trub* a *stvol* sono possibili grazie ai continui spostamenti dall'oggetto alla lingua di descrizione. Essi, di volta in volta attivano campi semantici diversi e spesso inconciliabili. È la scrittura di Chlebnikov: il mondo pensato e messo in parola ha un valore nettamente superiore al mondo reale.

In virtù di tali spostamenti, anche il più semplice dei denotati si trasforma in autonoma lingua di descrizione, aprendosi in tal modo a mondi linguistici e culturali sempre più ampi. Così, per esempio, il *les*, da denotato diventa topos tipico della tradizione popolare e viene di conseguenza proiettato nel *vtoroj mir* e nell'*inoe carstvo*, con tutte le possibilità semantiche che ne derivano. Anche l'auspicabile armonia tra l'uomo, creatore di cultura (nonché *faber*) e la natura (*stekljannye podsolnečniki, železnye kustarniki, oblakochody, neboknigi, iskropis'ma* et al.) amplia il proprio orizzonte semantico e si coniuga con altre visioni utopiche, da tempo presenti sulla scena letteraria russa (*chrustal'nyj dvorec, čugun, krysjatnik, muravejnik, jaščik s musorom*).

La distopia della città "perfetta" viene superata con l'ampliamento delle possibilità, offerte dal libero gioco delle associazioni semantiche. Preponderante sembra comunque l'ampliamento verso la cultura utopica della tradizione popolare, nella quale confluiscono elementi utopici veri e propri, elementi della fiaba ed elementi della cultura religiosa. Da ottimo conoscitore ("poeta filologo") della cultura autoctona russa, Chlebnikov viaggia verso il *vtoroj mir*, ora attraversando un *vodnoe prostranstvo*, ora scalando una *stekljannaja* o una *železnaja gora*, eventi tipici

delle credenze popolari. Anche il viaggio, il continuo "movimento" è riconducibile alla tradizione popolare delle *dalekie zemli*, dove, presumibilmente c'è il posto "giusto" e dove non si annulla il potere. La meta finale è una sola: trovare ciò che consente al tutto di vivere in armonia, ovvero la *tajna solidarnosti vsej živoj tvari*.

Chlebnikov è consapevole delle molte e diverse linee utopiche che fanno parte della cultura russa (la distopia della Città, l'utopia di origine popolare e l'utopia di produzione letteraria). Il suo tentativo è quello di *uvidet' ves' opyt v krugozore čelovečeskogo razuma*, di trovare una sintesi di tutta la tradizione utopica russa. In questo nuovo futuro, caratterizzato da elementi tipologici dell'utopia "europea" per definizione (la città o l'isola "protetta"), con al suo servizio la scienza, l'architettura, un'organizzazione sociale basata su leggi ottimali, potranno convivere armonicamente altri elementi tipologici, siano essi di derivazione letteraria, come la natura amica, siano essi maggiormente legati alla tradizione popolare, come il viaggio, il potere "giusto", l'assenza del lavoro e, elemento non secondario, la vittoria sulla natura avversa che dev'essere imbrigliata e sottomessa. Un simile tentativo "armonico" di un possibile sviluppo verso il futuro "felice" sarà ancora presente sulla scena culturale russa (Platonov, Čajanov), sostenuto da quel "principio della speranza" che non è stato mai abbandonato dagli uomini, ma che, calato nella contingenza storica, è sempre risultato impraticabile.

SULLA TRANSIZIONE
O PREHODNEM OBDOBJU
O ПЕРЕХОДНОМ ПЕРИОДЕ

NA PRELOMU ABSOLUTNOSTI

L'incrinarsi dell'assoluto

At the end of XIX century the crisis of realism offered avantgarde art the opportunity to reflect once more on the relations between reality and the means of its representation (in literature, art and music). The reality of the language of the representation consciously established itself as the actual reality of the world. The presumed totality of any idea of the world and of the human being in it could not hold under the infinite opportunities that the constituent elements of artistic creation (the written word, the stroke of the brush, and sounds) offered in any representation. The reality as a presumably "other" and "absolute" world, temporarily or forever inaccessible, loses its status of truth. In the constituent elements of art truth of what is real can be defined as the difference of the description of that reality.

In the 20's and 30's in the italian-slovene border territories this reflection on art does not find fertile ground. The demand for a definitive and often forced identification between an absolute principle (from national up to ideological) and its means of representation prevented development of any free creative idea for many decades.

Verso la fine del XIX secolo la crisi del realismo ripropone nei movimenti dell'avanguardia artistica la riflessione sui rapporti tra la realtà e i mezzi della sua rappresentazione (verbale, pittorica, musicale). La realtà della lingua di rappresentazione si costituisce coscientemente come realtà effettiva del mondo. La presunta totalità di ogni idea di mondo

e dell'uomo in esso si incrina di fronte alle infinite possibilità che gli elementi costitutivi della creazione artistica (la parola scritta, il tratto pittorico, il suono) offrono alla rappresentazione. La realtà come mondo presumibilmente altro e "assoluto", a noi temporaneamente o eternamente inaccessibile, perde il proprio statuto di verità: negli elementi costitutivi dell'arte la verità del reale si costituisce come differenza della sua descrizione.

Negli anni '20 e '30 nelle nostre zone di confine questa riflessione sull'arte non trova un terreno fertile. La pretesa di una totale e spesso coatta identificazione tra il principio assoluto (da quello nazionale a quello ideologico) e i mezzi della sua rappresentazione impedirà per molti decenni lo sviluppo di un libero pensiero creativo.

Ko je ob koncu XIX. stoletja realizem zašel v krizo, je avantgardno gibanje ponovno postavilo v ospredje ustvarjalnega razmišljanja vprašanje o odnosu med stvarnostjo in jezikom njenega opisa (ubeseditve, upodobitve, uglasbitve). Uzaveščeno je bilo načelo, da jezik opisa določa dejansko stvarnost sveta. Umišljena celovitost sleherne predstave o svetu in o človeku v njem se je namreč lomila v odkrivanju neizčrpnih možnosti konstitutivnih elementov (zapisane besede, poteze na platnu ali risbi, zapisanega zvoka) umetniškega jezika. Stvarnost je izgubila status resnice o domnevnem absolutnem "drugem" svetu, ki je nam trenutno ali večno nedostopen: v konstitutivnih elementih umetnosti se je resnica o stvarnosti udejanjala kot razlika njenega opisa.

V 20. in 30. letih je v naših obmejnih krajih podobno razmišljanje o umetnosti padlo na neplodna tla. Zahteva po celoviti in večkrat prisilni identifikaciji med absolutnim načelom (od nacionalnega do svetovnonazorskega) in sredstvi njegove reprezentacije bo za dolga desetletja onemogočila razvoj svobodne ustvarjalne misli.

APPUNTI SULLA RICEZIONE DELL'AVANGUARDIA RUSSA IN ITALIA

Anche se l'avanguardia russa suscitò l'interesse della cultura italiana sin dagli inizi degli anni '20, la ricezione rimase per molto tempo imbrigliata in una serie di discussioni politico-ideologiche sul rapporto tra arte e rivoluzione. Dopo l'avvento del fascismo il dibattito sul movimento russo scomparve, con qualche rara eccezione, dalle pagine delle riviste letterarie italiane. Nel secondo dopoguerra si assiste a un rinnovato interesse per l'avanguardia, orientato alla necessaria differenziazione tra un'esperienza artistica e quella politica. Grazie ai lavori di Poggioli e Ripellino si fa strada, non senza fatica, il tentativo di capire l'avanguardia per quello che essa rappresenta come movimento artistico in sé, aldilà della sua vera o presunta collocazione politica e ideologica.

In Italia, fu la stessa definizione di "futurismo" a stimolare gli studi sull'avanguardia russa, mettendo a confronto i due movimenti omonimi russi e italiani. Si comprese abbastanza presto che si trattava di due cose alquanto diverse e che, messe finalmente da parte le inutili polemiche di sapore nazionalistico sulla "primogenitura" del movimento, sarebbe stato maggiormente produttivo occuparsene da un'ottica più propriamente storico-letteraria ed estetica. Dopo aver individuato vari filoni dell'avanguardia russa, nella quale potevano rientrare a pieno titolo poeti molto diversi tra loro (da Chlebnikov a Majakovskij, da Esenin a Kručenyč), l'interesse si spostò verso ciò che risultava fondante il movimento artistico russo: il lavoro con e sulla "parola". Si capì, insomma, che le "parole in libertà" di Marinetti poco avevano a che fare con lo *zäum'* (lingua transmentale) e con altre modalità formali di attivazione semantica del linguaggio: di fatto, implicitamente o meno, l'avanguardia russa metteva in pratica artistica ciò che una ricchissima tradizione di studi sulla lingua stava producendo in Russia da qualche decennio, una tradizione iniziata ben prima dell'apparire del movimento futurista.

La ricezione "estetica" dell'avanguardia russa fu in Italia abbastanza contraddittoria. La varietà degli elementi che in essa si manifestavano rendevano difficile una sicura collocazione tipologica, compatibile con i molti movimenti artistici europei coevi. Troppo "russi", storicamente, culturalmente e linguisticamente apparivano infatti agli occhi italiani i

maggiori rappresentanti dell'avanguardia russa. Non estranea a questa difficoltà di comprensione fu anche la poca conoscenza che, perlomeno fino agli anni '60, in Italia si ebbe del pensiero teorico-letterario russo (del formalismo, in primo luogo), strettamente legato, con le sue feconde teorie sulla "resurrezione della parola", al futurismo russo. Scoprire che Chlebnikov era un "filologo nato" (Poggioli), significava entrare in un campo culturale-linguistico che, in Italia come in Russia e altrove (con l'eccezione, forse, della Francia), faticava a trovare facile accoglienza accademica. Se, da un lato, venivano esaltati "l'estetica del clown" (Ripellino) e gli spettacoli di "piazza e di strada", dall'altro continuava a prevalere l'indagine sulla funzione sociologica della letteratura: priva di "forza propulsiva" l'avanguardia russa finì per essere recepita come espressione quasi esclusivamente di "negazione", artisticamente poco significativa perché incapace di incidere sulla realtà.

Ingabbiata in un dibattito politico-estetico, peraltro vivace, molto ricco, stimolante e fecondo, l'avanguardia russa fu poco studiata dal punto di vista dell'evoluzione del linguaggio poetico. Ciò va, probabilmente, ascritto a un generale clima accademico, abbastanza restio, perlomeno in Italia, a confrontarsi con i nuovi metodi d'indagine sulla letteratura che stavano diffondendosi in Europa occidentale (riscoperta del formalismo, avvento dello strutturalismo e della semiotica).

Dopo la caduta dell'Unione sovietica, tolta finalmente la pregiudiziale politica e ideologica e ampliate le metodologie d'indagine letteraria, gli studi sull'avanguardia russa confluiscono nella consapevolezza, già confermata dagli studi precedenti, che, in buona sostanza, si tratti di un fenomeno specificatamente "russo". Esso può essere maggiormente compreso, se vengono tenute nella giusta considerazione, oltre al più che mai necessario sguardo "esterno", alcune caratteristiche "interne" del mondo russo, sia per ciò che ne riguarda gli aspetti sociali e culturali, sia per la presenza di quegli aspetti teorici e linguistici che hanno segnato in profondità la vita letteraria russa dei primi decenni del XX secolo.

NEKAJ IZHODIŠČ ZA ANALIZO POETIKE RUSKO-
SOVJETSKEGA ROMANA DVAJSETIH LET*Alcuni punti di partenza per l'analisi della poetica del romanzo
russo-sovietico degli anni Venti*

Un'analisi dell'evoluzione del romanzo russo-sovietico degli anni Venti non può prescindere dal problema della ricezione dell'opera letteraria. In considerazione del fatto che la produzione letteraria di quel periodo è, direttamente o indirettamente, tematicamente collegata con la rivoluzione d'Ottobre, anche la ricezione ha spesso subito condizionamenti che solo in parte possono essere ricondotti a una riflessione "letteraria". Prevalente è stata la ricezione politico-pragmatica che, in virtù della valutazione del mutamento politico-sociale in Russia, ha poi trovato una sua quasi automatica ricaduta sulla valutazione dell'opera letteraria.

Anche se è vero che buona parte dei romanzi russi degli anni Venti si sono necessariamente confrontati con una realtà extra-letteraria (la rivoluzione d'Ottobre, appunto), il rapporto tra l'autore e la realtà che descrive si realizza nella sua concreta messa in parola. Proprio tale rapporto è stato spesso disatteso dalla critica letteraria. Non necessariamente, infatti, alcuni concetti linguisticamente espressi in un testo poetico, come per esempio "rivoluzione", "lotta di classe", "socialismo" e simili, sono equiparabili a concetti linguisticamente espressi in un codice che vive e si sviluppa (e viveva e si sviluppava) in categorie socio-linguistiche extra-letterarie. Nascono da questo equivoco di fondo le valutazioni diametralmente opposte di romanzi come *Cemento* di Gladkov e *Il torrente di ferro* di Serafimovič, oppure di *Noi* di Zamjatin, di *Čevengur* di Andrej Platonov, del *Ladro* di Leonov, di *Invidia* di Oleša, dell'*Anno nudo* di Pil'njak o della *Guardia bianca* di Bulgakov.

Ciò che è stato disatteso è il ruolo che sia la tradizione letteraria, sia la riflessione teorico-letteraria di inizio secolo hanno avuto su ciò che i formalisti avevano individuato nel concetto di evoluzione letteraria e nei condizionamenti tra tradizione e contemporaneità. Così, per esempio, il valore di verità della parola letteraria era stato messo in discussione ben prima della rivoluzione del 1917 (da Belyj all'avanguardia), mentre la

focalizzazione e la formalizzazione dell'analisi sulla parola del "soggetto che parla" e non su "ciò che dice" aveva trovato la sua massima elaborazione teorica in Bachtin. La letteratura degli anni Venti continuava a rapportarsi alla letteratura precedente per ciò che riguarda la continuità o lo scarto rispetto alle modalità di realizzazione del testo, mentre ciò che cambiava erano, ovviamente, i temi (il contenuto) trattati. Ma qualunque fosse il tema trattato, esso doveva essere "messo in parola" e nessun avvenimento extra-letterario poteva determinarne le modalità formali (anche se si cercò di farlo). Forse per questo l'ufficialità letteraria sovietica evitò e, anzi, condannò, ogni tentativo di riflessione su di esse (come tentò di fare il formalismo), per ripiegare quasi esclusivamente sulla trasmissione più o meno corretta di un contenuto atteso e condiviso.

NEKAJ PRIPOMB K VPRAŠANJU RAZVOJA SLOVENSKE
LITERARNOKRITIŠKE MISLI TRIDESETIH

The survey of some of the ideas of the Slovene literary criticism of the 30's from the viewpoint of contemporary literary science points to a unilateral orientation of the the concept of literature, which came into being particularly in the form of the absolutization of ideological criteria (Catholic as well as Marxist), while it completely overlooked the contemporary European initiatives in literary theory (Russian formalistic school, and the linguistic circle of Prague).

Словенские литературно-критические исследования 30-х годов довольно четко отражают обстановку словенской культурной жизни того времени, обращенной лишь к утверждению противоположных идеологических позиций. Нетрудно поэтому понять, почему выдающиеся словенские критики (а также литературоведы) с такой невнимательностью относились к современным литературно-критическим и теоретическим исследованиям, хотя русская формальная школа и существенные научные сдвиги в области лингвистики нам были (к сожалению, лишь потенциально) хорошо известны, благодаря тесной связи словенской интеллигенции с Прагой (и, в особенности, с журналом "Славия").

В силу таких недоработанных и сверхидеологизированных литературных интерпретаций, в словенском мышлении укрепились некоторые, не вполне оправданные, представления и утверждения по поводу литературы, как например, сходство формализма с ларпурлартизмом, ошибочное истолкование т.н. объективной и субъективной перспектив в романе (в смысле повествовательного принципа), недоразумение вокруг вопроса о границах между художественным и нехудожественным языками и о функции литературы, как о своеобразной, не подчиненной логике мышления и словесного изображения.