

Ivan Verč
**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 udejanila 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 vkljenjen. 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 udejanila 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.

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«. 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 (Nebes)* 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 »Nebes« 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 razvojnih 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 imenovalac. Ta skupni imenovalac odkri-

vam v posebnem in različnem soočanju s svetom preteklosti, sedanosti 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 odpuvedujemo, 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 določene sistema. Literarna evolucija se prav tako ravna po tem principu.²

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 individua. 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 sedanosti pa nima samostojne vrednosti, saj jo določata le udejanjena preteklost in prihodnost, ki se bo vsekaor udejanila.

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 sedanosti. Sedanost 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 določene modela izkušnje 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 sedanostjo.

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

polo 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 posmrtno »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 vrnili denormirani razdiralni kulturni element, ki je dosegel višek v novi renesančni hierarhiji vrednot: renesančna zamisel o »zemeljski sreči«, za katero človek odgovarja s svojo sedanostjo, 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 ubeseditiv tistega posebnega odnosa, ki se vzpostavlja med časovno in prostorsko določenim umetnikom in stvarnostjo, ki ga obdaja.

Ker so bistvene komponente tekoče sedanosti 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 Bahtina³ 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. zunanega gledišča na valutacijski, kronotopski in psihološki ravni.⁴ Absolutno gledišče pa ne deluje samo kot kompozicijsko literarni element, pač pa tudi kot znak zunajliterarnega avtorjevega odnosa do stvarnosti. Ubeseditiv tega odnosa je zato mogoča le v takem (epskem) jeziku, ki bo skozi lastno svetovnonazorsko prizmo objektiviziral vse usode in situacije posameznih junakov. Zaprto 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 sedanosti*, ki se je rodila iz zgodovinsko motiviranega razkroja »popolnega epskega odmika«,⁵ 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«⁶ v romanu je posledica zavesti o sočasnem obstajanju več svetov, ki se izražajo v različnih jezikih, »govorna raznoličnost«⁷ 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 znotrajsubjektivni ubeseditvi tujih vrednostno-ideoloških jezikov, ki jih ni mogoče podrejeti 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«.⁸ 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.⁹

Če jezik poezije lahko razumemo kot »čist in neposreden izraz lastne zamisli«,¹⁰ je za jezik proze značilna prav njegova »galilejevska jezikovna zavest«. ¹¹ 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,¹² 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 poudaranja 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 odvrtno stvarnost«. ¹³ 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 *strukturnalno 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 vklejen, 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«),¹⁴ 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«, ¹⁵ sta zato tuji tako »raznojezičnost« kot »govorna raznoličnost«. Tudi zato mora Dante vse ubesedene opozicije (kaos/kozmos, vsakdanjost/večnost, zemlja/nebo, korupcija/svoboda, nizko/visoko, ali z Dantejevimi besedami »črn gozd/pot pravega hotenja«) projicirati na raven paradigmatške osi drugega opozicijskega termina (ki ga avtor opomenja kot pozitivnega), to je na raven edinega termina, ki je dan kot ocenjevalni subjekt. Z vidika li-

terarne vrste je torej Dante ves v območju »epskega hierarhičnega odmika«,¹⁶ 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.¹⁷ 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 »ohranjanje ljubezen do grešnika, čeprav greh sovraži«¹⁸ (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.«¹⁹ 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 ju-

nakove besede v domnevem edinstvenem konceptualnem svetu, veljavnem enkrat za vselej (= v območju absolutnosti teksta). Vprašanje se bistveno zapleta pri prozi Andreja Belega: uvedba t.i. modificiranega avtorja,²⁰ 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 lastne zavesti«.²¹ Prepričanje, da se kaos (raznolika tuja beseda) razblinja v trenutku, ko se njen sestavni del zrašča z individualno zavestjo (z lastno besedo), približuje Borisa Piljnjaka 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 Piljnjaku ambivalentnost lastne besede iz posebnih kompozicijskih vezi med eno in drugo besedo, kar prav tako preprečuje semantično absolutizacijo avtorjeve besede.²² 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 ubeseditvev stvarnosti zavestno odpoveduje prevladovanju lastne besede, v območju katere je sploh mogoč »izhod« iz kriznega položaja.²³

Ubeseiditev 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 podarja, 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. 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 prepotrben literarni element.

Evolucije Dantejeve »nadzemske vertikale« kot osnovne kronotopične oblike za eno izmed možnih razvojnih poti romana verjetno ni mogo-

če 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 pesništvo treba opazovati le v povezavi z »velikim časom« (Bahtin), saj se edino v njem umetniško delo odrese 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«²⁴ 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 časovno-prostorskega literarnega elementa ali pa prav zato, ker ta literarni element opazujemo z evolucijskega vidika literature, je seveda med Dantejevim in romaneskni kronotopom tudi več funkcionalnih razlik. Ubeseditve sveta »na ozadju večnosti«, kot pravi Hegel, se namreč funkcionalno navezuje na Dantejev odklon od nepremičnega in nespremenljivega pojmovanja historičnega procesa, tovrstna ubeseditve 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*.²⁵

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 »pesništvo« v ruskem romanu,²⁶ 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 »nadmerni

ske 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 Dostojevskega (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 razvozljanju zgodovinsko-literarnih vezi te tradicije.

Ko je Puškin opredelil svoje *Cigane* s prevrednotenjem termina »pesnitev« (poéma), je med sodobniki povzročil nemalo negotovanja.²⁷ 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 močih 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 *Dvojniki*, 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 boljševikov, te junake pa enači s pristnim ruskim narodom in njegovim materialnim in duhovnim prepородom. Estetsko-ideološka kategorija »pesnitve« se prerine tudi do Jerofejeva, ki v dehumaniziranem svetu izpraznjenih idealov čuti svoj absurden 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 udejanila 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 trdnješi 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 prepород od »pekla« banalne in vsakdanje stvarnosti podeželske gospode do »nebes« novega humanizma, ki naj bi zrastel 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 ubeseduje 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 njega, česar pa nikakor ni mogoče enačiti z »epskim odmikom« (v podobnem položaju se nahaja na primer tudi Puškin, ki sicer 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«. ²⁸ Prav to pa se dogaja s potovanjem Čičikova po peklju. 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 gle-

dišču 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 znotrajtekstovne literarne elemente. Zmota ali, kot pravi Bahtin, Gogoljaeva »tragedija«²⁹ je prav v njegovem zaupanju v aksiomatično resnico (od tod težnja po »pesnitvi« in po »spevih« Dantejevega vzorca), obenem pa v nemoči, da bi se odtrgal od zahteve po umetniški ubeseditvi stvarnosti, ki seveda ni »idealna«. Poleg vsega je bila ta ubeseditve še v prozi: »lirična« beseda ne bi namreč prenesla stika z »dejansko« stvarnostjo (spet bi jo samo objektivizirala), ki pa je vendarle edina stvarnost, kjer je mogoče zamisliti o »poslanstvu« umetnika v sodobnem svetu sploh udejaniti.

V svojem predgovoru k ruskemu prevodu (1862) Hugojevega romana *Nôtre Dame de Paris* izraža Dostojevski upanje, da bi se »vsaj proti koncu stoletja« izoblikovalo umetniško delo, ki bi »težnje in značilnosti svojega časa izražalo tako celostno in večno, kot je na primer *Božanska komedija* izrazila svoj čas katoliških in srednjeveških verovanj ter idealov«.³⁰ To upanje se pri Dostojevskem 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 Dostojevskega naj bi bil ta nedovršeni načrt ubeseden v obliki »pesnitve«,³¹ ideja pa se mu je udejanila le v treh poglavjih *Bratov Karamazovih* oziroma v Ivanovem monologu in v njegovi »pesnitvi« o Velikem Inkvizitorju. »Nebesa« oziroma potrjeni ideal naj bi tu predstavljal Kristusov prihod na zemljo in naj bi oponiral tistim, ki potrjujejo neizogibnost 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 dimenzije 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 Inkvizitorju (slednji pa se odpoveduje namenu, da bi postavil na grmado Kristusa-človeka, ki bi rad ponovno odkril človeštvu humanistično dimenzijo 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 *Epopėja*. 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 Kri-

stusa Odrešenika prišlo do srečanja in pomiritve med obema konfliktnimi 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 témi 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).³² Neuspeh »realistične rešitve«, kot jo je opredelil Sklovski³³ in ki jo tu pojmujejo 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 abolutizirati 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.

Pilnjakov 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«.³⁴ Kljub povečani dejavnosti lastne besede in ob njej Pilnjakovega ideala pa bi vendar zagrešili napako, če bi trdili, da predstavljajo ti svetovi absolutnost izhoda iz kriznega položaja, saj bi pri tem prezrli 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 objektivna 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.³⁵ Pekel (kaos, razrušenje, smrt) je tako pri Pilnjaku 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*, nikakor pa ni *dejansko izpeljana rešitev*, ki bi se znotraj ubesedenega sveta lahko udejanila na podlagi *pseudokonkretne, navidezne in*

včasih že kar vnaprej določene stvarnosti. Piljnjakova vizija sveta in ubeseditiv 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 zraščja 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 (nadzemski 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.³⁶ 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 ubeseditiv 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 ubeseditiv 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,³⁷ 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«. ³⁸ 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«. ³⁹ 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«, ⁴⁰ pomeni, da si je postavil vprašanje o kritičnem odnosu do literarne tradicije. Ta kritični odnos pa ne zadeva samo problema posplošujočega pomena (univerzalnosti) ubeseditiv, 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 ubeseditivnih možnostih afirmacije ideala, ki naj bi izhajale iz literarne tradicije same in predvsem iz tradicije ruskega romana. ⁴¹ 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 ubeseditiv 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 Belič 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.⁴² 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 Mojstrovej 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 vklejenega človeka strah in nezaupanje; Kristus pa izhaja iz nasprotne teze o zaupanju v človeka in je zato zanj zlo le »mera naše lastne slabosti«⁴³ 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 kodificira-

nem normiranju sovjetskega romana socialističnega realizma odkrivamo dve osnovni komponenti, ki literarno vrsto odtujujeta od njenega bistva: prva komponenta predvideva vero in zaupanje v aksiomatično resnico (ubeseditiv *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 (ubeseditiv *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 objektivirati) 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 hrepenenju 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 prisposoba za realizem). Avtor-umetnik se pravzaprav ne more rešiti spoznanja, da je »literarnost« predvsem umetniška ubeseditiv 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.

¹ Prim. Ju. Tynjahov, *Arhaisty i novatory*, Leningrad 1929 (predvsem članka *Literaturnyj fakt in O literaturnoj evoljucii*).

² Prav tam.

³ Prim. M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana 1982, str. 7–39.

⁴ Prim. B. A. Uspenskij, *Poëtika kompozicii. Struktura hudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Moskva 1970, str. 118 in nasl.

⁵ M. Bahtin, n. d., str. 17 in nasl.

⁶ Prav tam, str. 41–179.

⁷ Prav tam.

⁸ Prav tam, str. 31.

⁹ Prav tam, str. 41–179.

¹⁰ Prav tam, str. 65.

¹¹ Prav tam, str. 100.

¹² Prim. Ju. M. Lotman, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Brown University Slavic Reprint, Providence 1971, str. 102 in nasl.

¹³ N. Sapegno, *Dante Alighieri. V: Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, II, Milano 1976, str. 70.

¹⁴ M. Bahtin, n. d., str. 173.

¹⁵ N. Sapegno, n. d., str. 71.

¹⁶ M. Bahtin, n. d., str. 29.

¹⁷ V svojem pismu plemiču Can Grande della Scala pravi Dante: »Omnis essentia, preter primam, est causata.« (Vsako bistvo, razen prvega, je povzročeno.) Prim. Dante Alighieri, *Tutte le opere*, Milano 1965, str. 865.

¹⁸ R. Scholes-R. Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, New York 1966 (navajam iz italijanskega prevoda: *La natura della narrativa*, Bologna 1970, str. 159).

¹⁹ M. Bahtin, n. d., str. 134 in nasl.

²⁰ Prim. tu in dalje A. Skaza, *Roman »Peterburg« Andreja Belega*, v: A. Beli, *Peterburg*, Ljubljana 1974 (Sto romanov, 70), str. 19.

²¹ A. Belyj, *Zapiski mečtatelej*, I, str. 128. Citirano po: V. Asmus, *Filozofija i estetika ruskogo simbolizma*, »Literaturnoe nasledstvo«, 27–28, Moskva 1937, str. 43.

²² Prim. I. Verč, »L'anno nudo«, *romanzo di Boris Pil'njak. Con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza*, Sassari 1982, str. 71–77.

²³ Prim. A. Skaza, *Groteska v literaturi (poskus historičnotipološke opredelitve)*, JIS, XXXIII, 1977/78, str. 71–81.

²⁴ M. Bahtin, n. d., str. 283.

²⁵ Prim. I. Verč, n. d., str. 95–98.

²⁶ Prim. A. Skaza, »Pesnitev« Moskva–Petuški Venedikta Jerofejeva in tradicija *Gogolja ter Dostojevskega*, »Slavistična revija« 1981, št. 4, str. 590–592.

²⁷ Prim. Ju. Tynjanov, n. d.

²⁸ O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v treh tomah*, II, New York 1971, str. 372.

²⁹ M. Bahtin, n. d., str. 29.

³⁰ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*, knj. XX, Leningrad 1980, str. 29.

³¹ Prav tam, IX, Leningrad 1974, str. 500.

³² Prim. tu in dalje A. Skaza, *Roman »Peterburg« Andreja Belega*, n. d., str. 46–47.

³³ V. Sklovskij, *O teoriji prozy*, Moskva 1929, str. 207.

³⁴ Prim. I. Verč, n. d., str. 81–86.

³⁵ Prav tam, str. 73–75.

³⁶ Prim. A. Skaza, »Pesnitev« Moskva–Petuški . . . , n. m.

³⁷ Prim. V. Jerofejev, *Moskva–Petuški*, Ljubljana 1980, str. 37–38 in 59.

³⁸ Prav tam, str. 37.

³⁹ Prav tam, str. 146–147 in 151.

⁴⁰ Prav tam, str. 33.

⁴¹ Prim. tu in dalje A. Skaza, »Pesnitev« Moskva–Petuški . . . , str. 593–595.

⁴² Prim. tu in dalje A. Skaza, *Pripovedništvo in dramatika Mihaïla Bulgakova*, v: M. Bulgakov, *Sklratni otok. Molière*, Ljubljana 1981, str. 151–152.

⁴³ Prav tam, str. 152.