



UDK 82.0 Bahtin M. M
Miha Javornik
Filozofska fakulteta v Ljubljani

МИХАИЛ БАХТИН И ОВЕРИУ / ОБЭРИУ (Psihotipologija nekega obdobja)

V razpravi primerjamo razmišljanja ruskega misleca Mihaila Bahtina z literaturo ruske poznoavantgardne skupine z imenom OBERIU (ОБЭРИУ – Объединение реального искусства). Med njihovim razumevanjem sveta v 20. letih 20. stoletja obstajajo vzporednice. Sprašujemo se, ali so njihova sorodna gledišča v razumevanju kulture oz. o položaju individualnega ustvarjalca v njej plod slučaja, znanstva med njimi, ali pa gre za soroden odnos do dejanskosti, kot se je oblikoval na določeni stopnji kulturno-zgodovinskega razvoja. Razprava odgovarja na vprašanje, ali je sorodnost v oberiutovski refleksiji dejanskosti usodno zaznamovala Bahtinovo razumevanje, kar je posledično pripeljalo do teorije karnevalizacije, dialoškosti oz. heteroglosije.

The article compares the analyses of the Russian thinker Mikhail Bakhtin with literature by the late avant-garde group called »Oberiu« (ОБЭРИУ – Объединение реального искусства). There are parallels between their understanding of the world in the 1920's. The question is whether their similar views in the understanding of culture and the position of an individual/artist in it, respectively, are a coincidence, a result of an acquaintance between them, or they had similar attitude towards the reality, as it was formed at a certain level of the cultural-historical development. The article answers the question whether the similarity in the Oberiutes' reflection of the reality detrimentally influenced Bakhtin's understanding, which as a consequence led to the theory of carnivalization, dialogism and heteroglossia, respectively.

Namen razprave je sopostaviti idejno koncepcijo M. Bahtina z naziranjem ruske poznoavantgardne smeri z imenom ОБЭРИУ (oberiuti).¹ Razlogov za sopostavitve je več, navedimo osrednja: 1) M. Bahtin je poznal dela oberiutov ter jih cenil; 2) v naziranju Bahtina in oberiutov obstajajo sorodnosti. Zanima nas, ali so te sorodnosti stvar naključja, so posledica znanstva med njimi, ali pa lahko govorimo o sorodnem odnosu do dejanskosti, kot se je pojavil oz. se pojavlja na določeni stopnji kulturno-zgodovinskega razvoja.

V razmišljanju o teh vprašanjih nas bo zanimalo, kako individualni ustvarjalec v 20. letih 20. stoletja reflektira dejanskost oz. kakšen položaj on sam zavzema do nje. Prevedeno v literarnovedni kontekst – ukvarjali se bomo z vlogo in položajem avtorja/pripovedovalca ter literarnih likov v delih oberiutov. Izhajali bomo iz Bahtinovega vrednotenja oberiutov (Vaginova), ob tem pa bomo upoštevali njegovo razumevanje, kot se v 20. letih oblikuje v delih *Avtor in junak v estetski dejavnosti* (*Автор и герой в эстетической деятельности*, 1920–24), *Vprašanje vsebine, materiala in forme v besedni umetnosti* (*Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, 1924) in v *Problemih*

¹ Kratica pomeni Zvezo realne umetnosti (Объединение реального искусства).

ustvarjalnosti Dostojevskega (Проблемы творчества Достоевского, 1929),² v razmišljanje pa bomo vključili tudi dognanja iz knjig: Ustvarjalnost Françoisa Rabelaisa (Творчество Франсуа Рабле) in Vprašanja literature in estetike (Вопросы литературы и эстетики).

*

Če se v razpravi sprašujemo o tem, kako se v literaturi 20. let kaže odnos do dejanskosti, se vprašujemo o značilnostih romana. Roman kot nenehno nastajajoči in spreminjajoči se žanr namreč najpopolneje izraža (*prelamlja* – kot bi rekel M. Bahtin) družbeno dejanskost:

Роман – единственный становящийся жанр, поэтому он более глубоко, существенно, чутко и быстро отражает становление самой действительности.³

V drugi polovici 20. let opazamo dve prevladujoči smeri v ruskem romanopisju: prva posveča pozornost zgodbi oz. sižeju (gre za t. i. fantastično-pustolovske romane),⁴ druga reducira fabulo do nerazpoznavnosti (*brezsižejska oz. ornamentalna proza*).

Če sledimo mislim M. Bahtina o romanu, imamo potemtakem v romanopisju 20. let opraviti z dvema (gledano posplošujoče) refleksijama stvarnosti. Zanima nas druga, tista, ki reducira vlogo in pomen fabule. Sem namreč prištevamo po značilnostih tudi romanopisje oberiutov, med njimi tudi romane Konstantina Vaginova, ki jih je Bahtin posebej cenil.

Ko se sprašujemo o romanu z oslABLJENO fabulo in v njem vidimo specifično refleksijo človeka v odnosu do dejanskosti, je vredno citirati misel ruskega akmeista O. Mandelštama iz eseja *Konec romana (Конец романа)*, napisanega v 20. letih:

Мера романа – человеческая биография или система биографий. /.../
Дальнейшая судьба романа будет ничем иным, как историей распыления биографии, как формы личного существования, даже больше чем распыления – катастрофической гибели биографии. /.../

² V razpravi upoštevamo tudi dopolnjeno oz. prenovljeno izdajo iz leta 1963 z naslovom *Проблемы поэтики Достоевского*. Pri navajanju upoštevamo tretjo izdajo, ki je izšla v Moskvi 1972.

³ М. М. Бахтин, Эпос и роман, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, 451. Roman je edina nastajajoča vrsta, zato v njem globlje, pomembneje, zaznavneje in hitreje odseva razvoj same stvarnosti (Mihail Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana, 1982, 12).

⁴ V literarni zgodovini načeloma velja, da 20. leta v ruski/sovjetski kulturi pomenijo zavračanje t. i. tradicionalnega realizma. V romanih zasledimo pogosto elemente ekspresionizma, neorealizma, eksotičnosti (Andrejev, Remizov, Zamjatin), to pa nas napeljuje na razmišljanje o njihovi zvezi s t. i. fantastičnim realizmom Gogolja in Dostojevskega. Čeprav je v drugi polovici 20. let zaznati povečano zanimanje za psihološko motivacijo, kakor jo je v romanih razvijal L. N. Tolstoj (npr. pri Šolohovu), je vseeno prevladujoča značilnost romanopisja tega časa pozornost, ki jo pripisujejo konstrukcijskim načelom, kot jih je razvijala ruska avantgarda že v 10. letih. Za prevladujočo smer v romanu 20. let se je (navkljub specifikam v poetiki posameznih avtorjev) uveljavil izraz konstruktivni roman – kot delo, kjer avtor v težnji, da bi posebej poudaril pomen konstrukcije, podreja temu jezikovno in idejno-tematsko plat. (Prim. A. Flaker, *Konstruktivni roman/dvadesete godine, Pojmovnik ruske avangarde 7*, Zagreb, 1990.)

Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий.⁵

Misel je za razmišljanje bistvena: Mandelštam ugotavlja, da v sodobnem romanu (kot refleksiji dejanskosti) literarna oseba ni več aktivna, saj ne zmore več nobenega dejanja. Ali potemtakem lahko sklepamo, da tovrstno zrcaljenje dejanskosti v romanu govori o nemoči individuuma, da bi dejanskost sploh reflektiral?

Igor Smirnov v delu *Psihodiahronologika* odkriva vzporednice med psihičnim razvojem človeka kot individuuma in ontogenezo kulture.⁶ Za pozno rusko avantgardo, kamor šteje tudi oberiute (20. leta 20. stoletja), je po njegovem mnenju značilna ponavljajoča se depersonalizacija. Avtor/individuom skuša reflektirati dejanskost, a vsakič znova ugotavlja, da je v tem neuspešen. V tej pojavnosti vidi Smirnov značilnosti introvertiranega mazohizma. Med bistvene karakteristike omenjenega psihizma je šteti občutje, ki ga lahko predstavimo kot vztrajanje v nemoči. Introvertirani mazohist navkljub stalno ponavljajočim se poskusom razrešiti konflikt med subjektom in objektom (dejanskostjo) ne zmore najti samega sebe, ali kot pravi Smirnov, njegova refleksija je povsem formalna in brezpredmetna (Smirnov: 290). Tisto, kar je za to razpravo posebej zanimivo, je, da Smirnov k introvertiranim mazohistom povsem nedvoumno prišteje tudi M. Bahtina:

Между тем для М.М.Бахтина (интровертированного мазохиста) именно личность инициирует отказ от личностного: она становится авторской постольку, поскольку она готова уступить себя ради оправдания чуждого ей сознания (Достоевский) или ради того, чтобы сделать создаваемый ею текст отражением народного праздника, карнавала (Рабле, Гоголь) (Smirnov: 293).⁷

Iz omenjenega navedka je razvidno, da Smirnov sopostavlja Bahtinovo (bahtinovsko) videnje avtorja, literarnega junaka oz. njuno refleksijo, ki se po Bahtinu udejanja v polifoniji in karnevalskem odnosu do sveta, s čisto formalno in brezpredmetno refleksijo, ki je značilnost introvertiranega mazohizma. Ali lahko potemtakem sklepamo, da Bahtin v delih Dostojevskega pravzaprav odkriva zametek tistega procesa, ki pripelje k rušenju individualnosti, ko ne moremo več govoriti o

⁵О. Манделъштам, Собрание сочинений в трех томах, Международное Литературное Содружество 1971, 268, 269. »Merilo za roman je človekova biografija ali sistem biografij. /.../ Nadaljnja usoda romana ne bo nič drugega kot zgodovina o razblinjanju biografije kot oblike, ki govori o obstoju osebnega. Ne samo razblinjanje – pričala bo o katastrofalnem koncu biografije. /.../ Sodobni roman je tudi brez zgodbe, ostal je brez dejavne osebe, ki bi pričala o času, v katerega sodi. Ta oseba nima psihologije, saj ni zmožna nobenega dejanja.« (Prev. M. J. – če ni drugače navedeno, so vsi prevodi iz ruščine v nadaljevanju moji.)

⁶Игорь П. Смирнов, *Психодиахронология, Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*, Москва, 1994.

⁷Med tem je za M. M. Bahtina (introvertiranega mazohista) prav oseba sama tista, ki vzpodbudi odmik od osebnega: postaja avtorska v toliko, v kolikor se je pripravljena umakniti, da bi opravičila njej tujo zavest (Dostojevski), ali pa zato, da bi bil tekst, ki ga ustvarja, odraz ljudskega praznika, karnevala (Rabelais, Gogolj).

jasno prepoznavnem govoru z razvidno aksiološko pozicijo? Pomeni tudi karnevalizacija (samo)ukinjanje individualnosti, ko si človek v času ljudskih praznikov nadene v bistvu le masko in proslavlja idejo vseljidskega, kolektivnega, ki korenini v mitski zavesti?⁸ Obstaja med deli oberiutov in Bahtinom povezava, se refleksija dejanskosti v romanu z oslABLjeno fabulo prepleta z naziranjem Bahtina?

*

Kot že rečeno, je Bahtin med deli oberiutov posebno cenil K. Vaginova. V pogovoru z V. Duvakinom opozori na več značilnosti njegovih romanov, ki v bistvu govorijo o karnevalu oz. o karnevalskem občutju sveta (Duvakin: 188).⁹ Bahtin se ustavi ob romanu *Kozlovska pesem* (*Козлиная песнь*), ki že v naslovu govori o karnevalski, obredni formi v čast bogu Dionizu. Pri tem veliko pozornosti posveti načinu, kako je v romanu predstavljen eden osrednjih likov – Teptelkin:

Видите ли, самое название »Козлиная песнь« – это дословный перевод древнегреческого названия »трагедия«. То есть песнь козла, козла. И героем этого романа является необычный, своеобразный человек Тептелкин. /.../ Да. Трагический герой, который... и трагичен и нетрагичен – и смешон, и чудаковат, и нелеп – и в то же время глубоко трагичен. Это Тептелкин (Duvakin: 194).¹⁰

Teptelkin živi življenje pomembnega, tragičnega in čudno-čudaškega človeka – ali kot pravi Bahtin – to je svojevrstna tragedija smešnega človeka, ki je predstavljen na specifičen način:

Вообще это совершенно своеобразная, я бы сказал, в литературе трагедия, трагедия – вот можно так это назвать – трагедия смешного человека. Смешного человека. Трагедия чудака, но только не в стиле Достоевского, а в ином стиле несколько. Вообще очень интересная, очень любопытная судьба (Duvakin: 197–98).¹¹

⁸ Več o tem vprašanju gl. v razpravi M. Рыклин, Тела террора (тезисы к логике насилия), *Бахтинский сборник*, 1, Москва, 1990. Riklin vidi v bahtinovskem karnevalu obliko nasilja, ki je usmerjeno proti telesu individuuma in proti sami individualnosti.

⁹ Če ni drugače navedeno, so citati iz knjige, ki so jo uredili leta 1996 pod naslovom Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтином на Московски државни универзи. – Da smo v razmišljanju na pravi poti, govori tudi spremna beseda T. Nikoljske k delom K. Vaginova: »Перед читателем вагиновских романов проходит настоящее карнавальное шествие чудаков всех мастей. Эту особенность прозы Вагинова высоко ценил Михаил Бахтин: 'вот истинно карнавальным писателем', – сказал ученный в разговоре с А.Вулисом (Vaginov: 8). – »Бралец Вагиновлjevih romanov spremlja pravi karnevalski sprevod čudakov vseh vrst. To specifiko Vaginovljeve proze je visoko cenil Mihail Bahtin: 'To je resnično karnevalni pisatelj', – je rekel znanstvenik v pogovoru z A.Vulisom.« – Vsi navedki iz del Vaginova so iz knjige Константин Вагинов, *Козлиная песнь (Романы)*, Москва, 1991 (Vaginov). V analizi upoštevamo vse enačice, ki v končno verzijo sicer niso vključene, imajo pa izjemen pomen za razumevanje Vaginovljeve refleksije sveta.

¹⁰ Vidite, sam naslov »Kozlovska pesem« – je dobeseden prevod starogrškega poimenovanja tragedije. To je pesem kozla, kozla. In junak tega romana je neobičajen, svojevrsten človek Teptelkin. /.../ Ja. Tragični junak, ki je tragičen in netragičen – in smešen in čuden in štorast – in istočasno globoko tragičen. To je Teptelkin.

Videti je, da je Bahtin v pogovoru z Duvakinom pozoren na značilnost, ki je temeljna komponenta karnevaleskega odnosa do sveta: to je **dvojnost** oz. **ambivalentnost**. Bahtin izpostavlja v govoru o Teptelkinu povezavo načelno nezdružljivega, ki naj bi šele izgrajevala celoto oz. pričala o celovitosti v dojemanju (reflektiranju) sveta. Ta dvojnost je nazorno vidna v druženju smešno-tragičnega, resnobe/pomembnega in čudno-čudaškega.

In ko navajamo Bahtinove besede o *Kozlovski pesmi*, govorimo o romanu, za katerega sam Bahtin pravi, da najpopolneje zrcali dejanskost. Prav v tem se ponovno vidi preplet dejanskega in fiktivnega (romana) v novo, drugačno celoto. Vaginov je prototipe za svoje like našel v ljudeh, ki so živeli v tedanjem Leningradu:

Не автор, а совершенно реальное лицо, которое тогда жило в Петербурге и события жизни которого довольно – и привычки и так далее – переданы в романе. Это Лев Васильевич Пумпянский. Вы его знаете, конечно. /.../ Да, вот тут есть и автобиографическое лицо – это неизвестный поэт. Он фигурирует все время в романе, неизвестный поэт – это друг Тептелкина. Затем еще – Костя Ротиков. Это отчасти как раз... прототипом послужил Павел Николаевич Медведев /.../ (Duvakin: 196).¹²

Prav tako beremo o zvezi med dejanskostjo in romanom v razmišljanju o drugem romanu Vaginova *Dela in dnevi Svistonova* (*Труды и дни Свистоновова*). Iz nje izvemo, kakšna naj bi bila ta dejanskost oz. kako jo oseba/lik reflektira. Bahtin ugotavlja, da gre za avtobiografsko delo (Svistonov naj bi bil sam Vaginov – prim. Duvakin: 198), ki govori o predstavnikih tedanje dobe. Za razpravo so zanimiva Bahtinova opažanja o tipičnem predstavniku tedanje dobe z imenom Kuku. To je človek, ki nima ničesar svojega, kajti vse, kar je imel, je odnesel čas. Ostalo mu je le eno – da reproducira življenje drugih ljudi. Kuku sanjari, da bi prišel v literaturo, vendar ne more ničesar napisati, saj ničesar ni – refleksija sveta ni več mogoča. Preostane mu le, da stilizira prejšnje ljudi in prejšnja obdobja – Kuku se oblači kot človek iz puškinskih časov. Priča smo tisti vrsti **praznine**, ki je posrkala vase različne epohe, interese in ljudi, poudarja Bahtin v pogovoru z Duvakinom:¹³

¹¹ Nasplošno je to povsem svojevrstna, jaz bi rekel, tragedija v literaturi, tragedija – tako bi jo lahko poimenovali – tragedija smešnega človeka. Smešnega človeka. Tragedija čudaka, vendar ne v smislu Dostojevskega, temveč nekoliko drugačna. Vsekakor zelo zanimiva usoda, ki zbuja radovednost.

¹² »Ne avtor, ampak povsem realna oseba, ki je tedaj živela v Peterburgu, je predstavljena v romanu – dogodki iz njenega življenja, ki so podani z veliko točnostjo – njene navade in tako naprej. To je Lev Vasiljevič Pumpjanski. Vi ga poznate, seveda. /.../ Ja, tu je tudi avtobiografski lik – to je neznan pesnik. On se pojavlja vseskozi v romanu, neznan pesnik – to je prijatelj Teptelkina. Potem še Kostja Rotikov. Ta se včasih kaže... kot da je bil prototip zanj Pavel Nikolajevič Medvedev.« – M. Bahtin je v začetku dvajsetih let skupaj s filozofom M. I. Kaganom in filologom ter filozofom L. V. Pumpjanskim oblikoval t. i. neveljsko šolo, ki je predstavljala tudi filozofsko jedro kasnejšim Bahtinovým razmišljanjem. V romanu *Kozlovski pesem* nastopa tudi Bahtin sam v liku filozofa Andrijevskega, na kar opozarjata V. Kožinov in S. Konkin v tekstu Михаил Михайлович Бахтин, Кратки очерк жизни и творчества в knjigi *Проблемы поэтики и истории литературы*, 1973.

¹³ Tudi v *Kozlovski pesmi* beremo o občutju praznine, ki jo občuti neznan pesnik; v redakciji iz leta 1927 z naslovom Drugi epilog (Второе послесловие), ki ni vključen v končno verzijo, ima praznina

Ну, нужно сказать, что этот Куку – это такое своеобразное порождение эпохи – человек который, так сказать, ничего не имеет своего собственного. Что у него было отнято временем – не в смысле материальном. В конце концов, ему осталось только одно – воспроизводить жизнь других людей, разыгрывать их, быть чем-то. /.../ И вообще так это все у него сделанное. Это пустота, но пустота, которая в то же время притянула к себе различные силы, различные эпохи, различные интересы. Мечтает он о том, чтобы войти в литературу, но сам он ничего написать не может, потому что у него ничего нету. Он может только стилизовать (Duvakin: 198).¹⁴

*

Omenjeni deli Vaginova, o katerih se izrazi Bahtin več kot z naklonjenostjo, govorijo o značilnostih romana z oslABLJENO fabulo iz 20. let. Zanimivo pa je, da prav v teh romanih najdemo hkrati tudi tista vrednostna razmerja, ki jih Bahtin razvije v 30. letih v teorijo o karnevalskem odnosu do sveta. Povsem nedvoumno je, da je temeljno strukturno in posledično tudi aksiološko načelo v romanu *Kozlovska pesem*, ki mu pripisuje Bahtin toliko pozornosti v pogovoru z Duvakinom, prav dvojnost oz. ambivalenca. V tej ambivalentnosti pa se vse bolj nazorno oblikuje spoznanje, da je vsa dejanskost, kakor jo lahko reflektirajo avtor/pripovedovalec in literarni liki, le ena sama praznina. To praznino moramo razumevati kot specifično občutje posameznika, kot način refleksije, ki ima posebno vrednost, ta vrednost pa se oblikuje prav v karnevalskem odnosu do sveta.

Poglejmo osrednja motivno-idejna razmerja v romanu Vaginova, da s tem podrobneje argumentiramo zgoraj izrečeno. Prevladujoče ambivalentno razmerje v *Kozlovski pesmi* je misel o razpadu oz. smrti kulture,¹⁵ hkrati ko smo vseskozi pričrta poskusom, da bi avtorju/pripovedovalcu uspelo preprečiti ta razpad. Rešitev vidi v poskusu, da bi zbrali vsa *kulturna dejstva* na enem mestu, ustvarili nekakšen muzej-katalog ter tako kulturo rešili pred pogubo. To katalogiziranje torej govori o prihajajoči smrti kulture (praznini), hkrati ko s tem ponuja možnost za preobrazbo, za

posebno mesto: »Тогда я не был Тептелкиным, неизвестным поэтом, философом, Костей Ротиковым, Мишей Котиковым; тогда я был одним лицом, цельным и неделимым. Тогда я еще не распался на отдельных людей /.../ Но вышел ли я окончательно из книги, освободился ли я от моих героев, изгнал ли я их в мир /.../ что станет со мной, если я действительно их изгнать, может быть, появится пустота, огромное ничто« (Vaginov, 23, 509). – »Tedaj še nisem bil Teptelkin, neznani pesnik, filozof, Kostja Rotikov, Miša Kotikov; tedaj sem bil še ena oseba, cela in nedeljiva. Tedaj še nisem razpadel na posamezne ljudi. /.../ Ampak če sem dokončno odšel iz knjige, se osvobodil svojih junakov, jih izgnal v svet /.../ kaj bo z menoj, če jih dejansko izženem, mogoče se bo pojavila praznina, ogromni nič.«

¹⁴No, treba je povedati, da je ta Kuku – to je tako svojevrstna stvaritev epohe – človek, ki, da tako rečem, nima ničesar svojega. Vse mu je vzel čas – ne v materialnem smislu. Nazadnje mu je ostalo samo eno – reproducirati življenje drugih ljudi, jih igrati, biti nekdo. /.../ In tako je vse pri njem narejeno. To je praznina, vendar praznina, ki je pritegnila k sebi različne sile, različne epohe, različne interese. On sanjari o tem, da bi prišel v literaturo, ampak sam ne more nič napisati, zato ker ničesar nima. On lahko samo stilizira.

¹⁵Ni naključje, da ima izjemno pomembno vlogo v romanu prav vprašanje o krizi grško-rimske kulture pred nastopom krščanstva.

novo življenje kulturne dobrine. Gre torej za smrt nekega kulturnega dejstva, v kolikor se izgublja njegova prvotna funkcija, in gre za novo rojstvo, v kolikor bo ta katalogizirana kulturna dobrina zaživela novo življenje, ko jo bo nekdo vzel iz kataloga-muzeja ter jo postavil v drugačen, dejanski kontekst.

Omenjeno razmerje govori o posebni refleksiji sveta, ki pomeni za izgublajoči se individuum način, kako preseči razpad kulture in zagotoviti sebi mesto v zgodovini. Prav tovrstna ambivalentnost, vidna v romanu, je torej – podobno kot v Bahtinovem razumevanju karnevalskega odnosa do sveta – temelj za dojetje sveta in ga moramo razumeti kot možnost, ki se ponuja individuumu, da zapusti svojo sled v njem. Spomnimo se Bahtinove opredelitve karnevala in karnevalizacije, ko v kritiki Hugojevega razumevanja poudarja, da je prav F. Rabelais (s katerim se je Bahtin intenzivno ukvarjal) doumel pomen ambivalentnosti. Pri tem je posebej poudaril vrednost smeha, ki se sicer povezuje s smrtjo starega sveta, ampak ta smeh naj bi pomenil tudi začetek v rojevanju novega sveta (Bahtin, *Творчество*, 138, 139) – in literarni liki v *Kozlovski pesmi* so največkrat prikazani kot smešni v svojem življenju.¹⁶

Ravni materialnega/dejanskega, kulturnozgodovinskega in individualnega so tako v romanu Vaginova kot v Bahtinovem razumevanju karnevalskega odnosa do sveta povezane v krogu neustavljivih metamorfoz. Elementi oz. kategorije, ki sestavljajo te ravni, so po značaju dvojni: vsakič jih lahko predstavimo kot enotnost dveh vrednostno različnih predznakov (rojstvo/smrt, svetloba/tema, dobro/slabo ipd.). Vsaka kategorija nosi v sebi tudi zametek svojega nasprotja. Prav v *Kozlovski pesmi* beremo misli Neznane pesnika (literarne osebe v romanu) o kroženju, ponovljivem krogu – ciklu življenja in smrti. To vprašanje o smrti (praznini) in življenju pa se vseskozi povezuje z razmišljanjem o kulturi in o položaju individuuma-ustvarjalca v njej:

.../ он знает что никогда старое солнце не засветит, что дважды невозможно войти в один и тот же поток, что начинается новый круг над двухтысячлетним кругом, он бежит все глубже и глубже в старый, двухтысячлетний круг.

.../ для неизвестного поэта что гибель? – ровным счетом плюнуть, все снова повторится, круговорот-с.

.../ Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а в многих и может избрать любую гибель, он не грустит, а ему просто скучно, когда его гибель застает дома, он только промычит: еще раз тобой встретился, – и ему станет смешно. (Vaginov: 72, 47, 36–37)¹⁷

¹⁶ Prim. Bahtinovo mnenje o Teptelkinu, ki ga izreče v pogovoru z Duvakinom!

¹⁷ .../On ve, da ne bo nikoli več zasvetilo staro sonce, da dvakrat ni mogoče iti v isto strugo, ve, da se začena novi krog nad dvatisočletnim krogom, on pa beži vse dlje in dlje v stari, dvatisočletni krog.

.../Kaj je za neznanega pesnika poguba? – Pljuneš lahko na to, kajti vse se bo znova ponovilo, to je kroženje.

.../Inteligentni človek ne živi samo v eni deželi, ampak v mnogih, ne samo v eni epohi, ampak v mnogih in lahko izbira pogubo, kakršno se mu zahoče. On se ne žalosti, njemu je preprosto dolgčas, ko

Ideja, ki se razkriva v strukturi *Kozlovske pesmi*, se razvija v prepričanje, da kultura ni nekaj homogenega in samo v sebi sklenjenega. Avtor/pripovedovalec v Vaginovljevem delu jasno govori o tem, da je kultura nenehno spreminjajoči se tekst, ki temelji na montaži kot njenem konstrukcijskem načelu. Če po eni strani samo v sebi sklenjeno besedilo (npr. literarno delo kot tako) govori v bistvu o svojem koncu, napoveduje ta *smrt* že rojstvo novega teksta. Tovrstno razmišljanje lahko brez dvoma sopostavimo z Bahtinovo idejo o večjezičju oz. polifoniji kot o nikoli sklenjenem stikanju različnih glasov/tekstov, ki se dejansko prične že s t. i. notranjo dialogizacijo.¹⁸ O večjezičju je govor tudi v romanu Vaginova:

Собственно, разговор уже велся не на одном языке, а на всех языках одновременно: вдруг вспыхивало *χαί*, то вместо гимназии *ήπαλαίστρα*, то почему-то раздавалось – urbs /.../ то длились итальянские звуки, то произносились в нос французские (Vaginov: 131).¹⁹

V odnosu do *polifonično* razumljene in vedno odprte kulture, kjer smo vseskozi priča spremembam v načinu dojemanja sveta, moramo razumeti tudi konec romana. Ta konec namreč govori – če ga opazujemo z Bahtinovega gledišča – ponovno o karnevalskem odnosu do sveta. Pripovedovalec/avtor ob koncu svojega dokončanega romana iz njega izgine.²⁰ Vendar ta *fizična smrt* ne more preprečiti, da delo in s tem tudi avtor ne bi živela naprej v drugih tekstih. Smrt pomeni rojstvo nove funkcije, ki jo dobiva konkretno delo (kot tekst) v dialogu z drugimi teksti.²¹ Kot tako pa ima ta tekst tudi vpliv na realno življenje.²²

Ambivalentna razmerja, o katerih govorimo ves čas kot o bistvenih vrednostnih kategorijah tako pri Bahtinu kot pri Vaginovu, so torej tudi na koncu *Kozlovske*

ga poguba doleti doma, tedaj lahko samo zamomlja: še enkrat sem se s tabo srečal, – in postane mu smešno.

¹⁸ Ta se pojavi v vsakem komunikacijskem procesu zaradi različnih govornih (vrednostnih) stališč in govor razdeli na pravi avtorjev govor in nepravi tuji govor. Avtorjev govor vključi tuji govor v svoj okvir kot »govor o govoru« in tudi kot »govor o govoru«. Prim. A. Skaza, Mihail Mihajlovič Bahtin (Oris življenja in dela), M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana, 1982, 394.

¹⁹ Pravzaprav pogovor ni tekkel samo v enem jeziku, ampak v vseh jezikih istočasno: enkrat je bušknilo *χαί*, namesto gimnazija *ήπαλαίστρα*, zdaj se je, ne vem zakaj, razlegalo urbs /.../ zdaj so se slisali italijanski glasovi, zdaj je nekdo skozi nos govoril francoske.

²⁰ Prim. op. 12!

²¹ V zvezi s tem prim. misli A. Skaze o ustvarjalnosti M. Bahtina: »Vsak predmet, ki je označen, je vključen po eni strani v neko drugo stvarnost (ideološko, znakovno), po drugi strani pa se ne odpove svoji naravni identiteti (enkratni naravni danosti/prirodna edinična danost). Razlika med obema »stanjema« predmeta je v spremenjenem pomenu oziroma funkciji predmeta. Znakovni pomen spremeni stvarni pomen v skladu s funkcijo, ki je znotraj ideološkega sistema opredeljena kot specifična vrednost« (prav tam: 391).

²² Da je temu res tako, govori dejstvo, da že sam nastanek romana vpliva na usodo pripovedovalca/avtorja – o tem gl. razpravo O. Шиндина, К интерпретации романа Вагинова 'Козлиная песнь', *Russian Literature*, 1993 (34). Avtorici uspe z analitično prodornostjo sopostaviti *Kozlovsko pesem* kot obredno obliko v čast Dionizu (kot večno rojevajočega in umirajočega se boga) z Bahtinovim pojmom karnevalizacije. S tega vidika predstavlja njeno razmišljanje temelj za iskanje idejnih vzporednic med obema avtorjema tudi v tej razpravi.

pesmi zastavljena povsem očitno in to na več ravneh: posebej zanimivo je, da je konec romana nepričakovano predstavljen kot sklepni prizor gledališke uprizoritve.²³ Avtor romana (Vaginov?) prihaja na oder, da bi se, navdušen nad igro, rok-oval z igralci. To dejanje vnaša v tekst novo ambivalentno razmerje, saj avtor postaja sam gledališki protagonist, ko se znajde na odru, na ta način presega mejo med življenjem in romanom ter ju druží v celoto – v gledališko igro. To potrjujejo tudi dejanja igralcev – ko odložijo kostume in se demaskirajo, se ponovno vraščajo v dejanskost, a še vedno ostajajo na odru v vlogi odigranega lika. Umetnost se preobraža v življenje in iz življenja se rojeva umetnost, o čemer razmišljajo sami igralci in avtor, ko s pijačo nazdravljajo visoki umetnosti, a se pri tem ne bojijo svoje **duhovne smrti** – seveda, saj smrt (konec) nečesa ponuja možnost novega rojstva:

И автор со своими актерами едет в дешевый кабачок. Там они пируют. Среди бутылок и опустошаемых стаканов автор обсуждает со своими актерами план **новой пьесы** (подъѣтал М.И.) и они спорят и произносят тосты за высокое искусство, не боящееся позора, прегрешения и духовной смерти (Vaginov: 508).²⁴

Na podoben način kot Vaginov razmišlja o funkciji gledališča tudi Bahtin in predstavi razmerje med gledalcem in igralcem v *Estetiki besedne umetnosti*:

Зритель теряет свое место вне и против изображаемого события жизни действующих лиц драмы, в каждый данный момент он в одном из них и изнутри его переживает его жизнь, его глазами видит сцену, его ушами слышит других действующих лиц, сопереживает с ним все его поступки. Зрителя нет, /.../ он весь в героях, в сопереживаемом.²⁵

Tako pri Vaginu kot pri Bahtinu je tudi v tem primeru govor o karnevalskem sprejemanju sveta: gledalec (avtor, režiser) po eni strani *živi* osebe na odru (se v njih vživlja, postaja lik sam), hkrati ko te osebe sedečega v dvorani šele vzpostavljajo kot gledalca oz. kot režiserja/avtorja. O tej ambivalentni relaciji govori nedvoumno

²³ Gl. Prvi epilog (Первое послесловие) – Vaginov, 508–509.

²⁴ »In avtor gre s svojimi igralci v poceni krčmo. Tam ga pijejo. Sredi steklenic in izpraznjenih kozarcev avtor s svojimi igralci razpravlja o načrtu **nove gledališke igre** (podčrtal M. J.). Prepirajo se in razvnemajo in pijejo zdravice za visoko umetnost in ni jih strah sramote, prestopkov in duhovne smrti.« Gre za eno izmed verzij konca romana iz leta 1927 ali 1928, ki v končno redakcijo romana ni vključena. Avtor je strani, na katerih sta bila oba epiloga zapisana, zalepil. Navedki iz Drugega epiloga (Второе послесловие) so bili prvič natisnjeni v časopisu *Transponans* (Транспонанс) v letu 1984, št. 2.

²⁵ М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*. Москва, 1979, 66. »Gledalec izgublja svoje mesto *zunaj* in *nasproti* prikazovanega življenjskega dogodka nastopajočih oseb v dramí, sleherni dani trenutek doživlja v eni izmed nastopajočih oseb, z njenimi ušesi sliši druge nastopajoče osebe, z njo sodoživlja vsa njena ravnanja. Gledalca ni, /.../ ves je v junakih, v sodoživetem.« (Mihail M. Bahtin, *Estetika in humanistične vede*, Ljubljana, 1999, 89). Prim. sorodne misli o vzajemni sovisnosti ustvarjalca in gledalca v eni izmed zgodnjih redakcij *Kozlovske pesmi* z naslovom Predgovor (Предисловие) – Vaginov, 501.

tudi sam pripovedovalec/avtor v *Kozlovski pesmi*, kjer spet prepoznamo Bahtinove ideje o dialoškosti:

Я вижу своих героев стоящими вокруг меня в воздухе, /.../ сажусь у моря и, в то время как мои герои возносятся над морем, пронизанные солнцем, я начинаю перелистывать рукопись и беседовать с ними. /.../ »Я добр, – размышляю я, – я по-тептелкински прекрасодушен. Я обладаю тончайшим вкусом Кости Ротикова, концепцией неизвестного поэта, простоватостью Троицына. Я сделан из теста моих героев ...« (Vaginov: 149, 505).²⁶

*

Misel Bahtina in Vaginova o večnem rojevanju in umiranju se prepleta z razumevanjem kroga (kroženja, cikla) kot univerzalne oblike izraza, ki ga srečamo v koncepciji oberiutov, pa tudi pri drugih pomembnih umetnostnih teoretikih 20. let (npr. pri K. Maleviču).²⁷ V njihovem videnju prav krog najpopolneje predstavlja idejo ponavljanja. Vedeti pa moramo, da ta ciklizacija nikakor ne pomeni istega ponavljanja, temveč govori vsakič sproti o iskanju različnega (neskončnega in nedoumljivega) v istem. To misel jasno izrazi v razmišljanju z naslovom *O krogu D. Harms*, eden vodilnih ruskih oberiutov:

Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Безконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется **непостижимой и бесконечной** (подčrtal M.J.). Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеально замкнутая кривая будет КРУГ.²⁸

Tovrstno razumevanje kroga, o katerem je govor v navedku, je treba povezati z idejami Vaginova in Bahtina: elementi kulture se opomenjajo različno v različnem

²⁶ Jaz vidim svoje junake, kako stojijo okrog mene v zraku, /.../ sedim pri morju in v tistem času, ko se moji junaki dvigujejo nad morjem, osvetljeni v soncu, pričenjam prelistavati rokopis in se pogovarjati z njimi. /.../ »Dober sem, – razmišljam – prav po tepelkinko sem sentimental. Obvladam prefinjen okus Kostje Rotikova, koncepcijo neznanega pesnika, preprostost Troicina. Jaz sem narejen iz testa svojih junakov...«

²⁷ Gre za sopolstitev pojma krog in ničla (nič), ki ima tako kot pri oberiutih tudi v naziranju Maleviča soroden vrednostni predznak – krog/ničla = vse. Prim. Malevičevo razmišljanje o suprematističnem zrcalu (Д. Сарабьянов, А. Шатских, Казимир Малевич – живопись, теория, Москва, 1993).

²⁸ »Premica, ki se lomi v eni točki, tvori kot. Ampak tako premico, ki se hkrati lomi v vseh svojih točkah, imenujemo krivulja. Neskončna množica sprememb premice jo dela popolno. Ni nujno, da je krivulja neskončno velika, ona je lahko taka, da jo brez težav zaobjamemo s pogledom in tudi tedaj bo ostala **nedoumljiva in neskončna** (podčrtal M.J.). Govorim o zaprti krivulji, v kateri sta skrita začetek in konec. In najbolj ravna, nedoumljiva, neskončno in idealno zaprta krivulja bo KROG« (Д. Хармс, Полное собрание сочинений, том 2, Санкт-Петербург, 1997, 315; prim. tudi Jean-Philippe Jaccard, Возвышенное в творчестве Хармса, *Wiener Slavistischer Almanach* 34, 1994).

kontekstu, hkrati ko vseskozi obstajajo kot ista danost. Tisti, ki se potemtakem pojavlja kot avtor nekega teksta, postaja že v naslednjem trenutku oseba v nekem drugem tekstu. Prav to dejstvo pa ga pravzaprav šele vzpostavlja kot avtorja. Nikakor ne razumemo kot naključje, da je Vaginov v *Kozlovski pesmi* nenehno opozarjal na **zamenljivost** vlog, ki jih igra posameznik (avtor/literarni lik).²⁹

*

V razpravi smo navedli vrsto primerov oz. primerjav med strukturiranostjo Vaginovljevih tekstov in teorijo M. Bahtina. Vzporednice, na katere smo opozorili, zas-tavljajo vprašanja o možnih posplošitvah.

Med brezsižejskim romanom 20. let oz. romani z oslABLJENO fabulo, kamor umeščamo prozo oberiutov, in naziranjem Bahtina so vidne vzporednice. Te se kažejo v sorodnem, če ne že enakem dojemanju (reflektiranju) dejanskosti.

Na to sorodnost opozori tudi I. Smirnov, ko ugotavlja, da je bistvena karakteristika pozne ruske avantgarde (in posledično M. Bahtina) **boj z razumom**.³⁰ Tudi Bahtin pripisuje za razvoj evropskega romana poseben pomen likom tepca, burkeža in šaljivca.³¹ Ta apologija pomeni prav tako svojevrstno degradacijo *razumskega*. V besedi *razum/razumsko* pa moramo videti predvsem pojavnost kulture, do katere je v evoluciji zgodovine pripeljala človekova intelektualna refleksija. Ta pojavnost (torej: razum) napoveduje razpad oz. smrt same kulture (prim. Vaginov!). Boj s smrtjo pomeni boj z razumom. Tako prav nič ne preseneča, da je osrednje sredstvo v tem boju negacija vsega razumskega – torej apologija norosti, čudnosti oz. neumnosti, kar je v oči bijoča karakteristika oberiutovskih tekstov.³² Ta norost, ki jo moramo razumeti kot način reflektiranja dejanskosti, nikakor ne pomeni odsotnosti razuma, temveč njegovo **zamenjavo**, ki bi ji lahko potemtakem nadeli predznak *mi-*

²⁹ Prim. gornji citat iz Vaginovljevega dela o avtorju, ki je narejen iz testa svojih junakov. Strukturiranost romana opozarja na večravninske odnose, ki govorijo o tem, da imamo opraviti istočasno z več teksti (s teksti v tekstu, s teksti o tekstu; poseben pomen imajo t. i. intermedije oz. medgovori). Posledica tega je, da se brišejo ločnice med osebami – prihaja do zamenjave: če se v enem odlomku oseba pojavlja kot avtor, se v nekem drugem pojavi kot lik – in obratno.

Na tem mestu je potrebno opozoriti tudi na izjemen pomen, ki ga pripisuje zamenljivosti kot karakteristiki kulturne evolucije Smirnov v *Psihodiahronologiki* (Smirnov: 8). Smirnov v delu uporablja izraz *замещение*, ki ga sicer slovenimo kot nadomescanje oz. nadomestilo, vendar je iz konteksta razvidno, da gre za vprašanje zamenljivosti (*смещение*).

³⁰ Prim. misli Maleviča, ki jih naveda Smirnov: »Малевич заявлял в 1916 г.: 'Художнику разум нужен только для домашнего обихода /.../ 19 февр. в 1914 году я отказался на публичной лекции от разума'« (Smirnov: 300).

³¹ Prim. poglavje o vlogi potepuha, burkeža in tepca v romanu v razpravi *Облики чаша и хронотопа в романе* (Формы времени и хронотопа в романе). Gl. M. M. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, 308–316 ali M. Bahtin, *Teorija romana*, Ljubljana, 1982, 284–291.

³² V tej zvezi so zanimive misli neznanega pesnika iz *Kozlovske pesmi*: »'Я должен сойти с ума', размышлял неизвестный поэт /.../ 'Правда, в безумии для меня теперь уж нет того очарования, /.../ которое было в ранней юности, я не вижу в нем высшего бытия, но вся жизнь моя этого требует, и я спокойно сойду с ума'.« /»'Znoret moram', – je razmišljal neznan pesnik /.../ Res je, da v norosti zame že ni več tistega čara, /.../ ki je bil v zgodnji mladosti, v njej ne vidim višje realnosti, vendar vse moje življenje to zahteva in mirno bom znorel'.« /O pomenu norosti pri oberiutih gl. tudi Smirnov, 294–304.

nus razum. Gre torej za povsem normalno in pričakovano pojavnost, ki naj bi dejansko vlogo razuma (intelekta) prevrednotila in mu s tem dala – v novem kontekstu – drugačno vrednost. Razumljivo je, da apologija norosti vodi sprva v dehierarhizacijo vsakršnih racionalnih, že obstoječih odnosov, kar v končni fazi pripelje v **praznino**. Ta praznina (smrt) šele ustvarja občutje popolne svobode, kjer pa je potencialno možno vse (novo rojstvo). Če smo pozorni in povežemo različne ugotovitve, postane jasno, da spet govorimo o ambivalentnosti, o nesklenjenosti v sklenjenem, o krogu (kroženju), ki pomeni nič (praznino, smrt), a hkrati svobodo in s tem možnost vsega. Praznina (nič), o kateri je govor tako v *Kozlovski pesmi* kot v *Delih in dnevih Svistonova* in ki jo izpostavlja kot pomembno karakteristiko tudi Bahtin v pogovoru z Duvakinom, pomeni torej šele začetek (rojstvo) nečesa novega, ko nosi v sebi vse potencialne možnosti.

Vprašanje o psihotipskih karakteristikah kulture, ki jo uteleša roman z oslajeno fabulo (Vaginov) in govori o (po Smirnovu) ponavljajoči se depersonalizaciji, je mogoče zdaj postaviti še v nekoliko širši kulturno-zgodovinski kontekst, ob tem ugotovitve povzeti in jih sopostaviti. Introvertirani mazohizem, kot označi refleksijo oberiutov in M. Bahtina Smirnov, se pojavi kot način reflektiranja dejanskosti v času, ko se v sovjetski družbi oz. kulturi ob koncu 20. let zastavlja s posebno ostrino vprašanje o avtorstvu, subjektu in o avtorjevi ustvarjalni svobodi oz. individualnosti. Vladajoča ideologija vse bolj omejuje svobodo posameznika, kar doseže vrhunec med leti 1932–34, ko so razpuščene književne organizacije in govorimo o vse očitnejši ideologizaciji in dogmatizaciji literature, ko oblast na vse bolj agresiven način predpisuje estetsko normo – socialistični realizem. Predpisana refleksija človeka v novi dejanskosti temelji na načelu **kolektivnega** in poudarja, da se mora umetnik v svojem videnju sveta brezpogojno prilagoditi zahtevam skupnosti oz. ideologiji, ki naj bi zarisovala pot boljši, pravičnejši družbi. To prizadevanje v bistvu govori o tem, da je treba izbrisati vsakršno individualno gledišče, ki ogroža projekcijo *novega sveta*. Razumljivo je, da mora avtor/individuum v nastalem položaju **ponotranjiti** dejanskost, kar – rečeno drugače – pomeni, da mora hočeš nočeš reflektirati družbena pričakovanja oz. zahteve po vnaprej predpisanih, kolektivnih vzorcih. Logično je, da se v tem procesu izgublja avtorska beseda kot izraz vsevedne in vase prepričane avtoritete (kakršno pozna npr. tako simbolizem kot večina -izmov v času avantgarde). Avtor kot nosilec lastnih, avtoritativno postavljenih izjav izginja, novo vrednoto in novo refleksijo prične opravljati sam tekst oz. njegova strukturiranost. Da je temu res tako, jasno govori avtor/pripovedovalec v *Kozlovski pesmi* Vaginova: narejen sem iz testa **svojih junakov**. Vlogo in pomen avtorja, ki ne pomeni avtoritete v klasičnem smislu besede, je mogoče razbrati le iz govora drugih – literarnih likov/realnih oseb, ki šele v prevezavi dejanskosti in literature izgrajujejo refleksijo. Avtor, ki ne more uveljaviti svojega individualnega gledišča v dejanskosti, torej ponotranji to dejanskost in ustvari svoj model sveta, v katerem ugotavlja, da njega samega lahko vzpostavljajo kot avtorja individuuma pravzaprav samo lastni literarni liki. Osmišljanje poteka v neskončnem dialogu drugega z drugim. Njihov dialog je razumljivo izraz karnevalskega odnosa do sveta, ko se v nenehno spremenljivih, a hkrati ponovljivih kroženjih,

ciklih spreminja funkcija človeka (avtorja ali pa literarnih likov). Vsaka konkretna refleksija je vedno izraz spremembe, hkrati ko priča o istem – ko vsako novo rojstvo nosi že zametke svojega konca. In obratno – v vsakem koncu so primesi istega, a hkrati tudi drugačnega začetka.

Tako v delih oberiutov kot pri M. Bahtinu se kažejo značilnosti t. i. mitskega mišljenja. Na to nedvoumno opozori tudi sam Bahtin v delu *Ustvarjalnost François Rabelaisa*, ko poudari, da je karneval pomembna sinkretična oblika gledališča, ki združuje v sebi različne praznične oblike, obredje, ki imajo globoke korenine v prvobitnem (mitskem – op.p.) načinu človekovega mišljenja (Bahtin, *Творчество*, 15, 206). Zanj pa je značilno, da se individualnost še ni razvila, da se posameznik še ni identificiral kot nosilec različnega v svetu, kjer še vedno obstaja le ena – kolektivna resnica in zavest. Po Bahtinu so vsi udeleženci karnevala aktivni udeleženci kolektivnega obredja (Bahtin, *Проблемы поэтики*, 207). Pri tem poudarja, da je karnevalski, univerzalni smeh tisti, ki v obredni igri vključuje vanjo tako adresanta kot adresata, avtorja in bralca – predstava o tem, kaj je kdo ob tem izginja (Bahtin, *Творчество*, 57). Smeh pomeni profanacijo, prenos vsega visokega, idealnega, abstraktnega na raven zemlje in telesnosti, kar kaže na stihijsko povezovanje duhovnega in materialnega v nerazdružljivo enotnost (Bahtin, *Творчество*, 21).³³ Tovrstno refleksijo interpretiramo kot hotenje vrniti se v predrefleksivno fazo zavesti (z vidika individuuma je to praznina/smrt), ko ta v kolektivnih oblikah zavesti ponuja možnost preroditve, pomeni zametek v rojstvu novega individuuma.

Rečeno drugače: apologija karnevalskega odnosa do sveta pomeni vračati se h koreninam mitskega, kolektivnega in prvobitnega ter dobiva toliko večji pomen v času, ko se vse bolj boleče v sovjetski družbi zastavlja vprašanje o osebni svobodi, kreativnosti in individualnosti. To je razumljivo, saj vse pogosteje individualna refleksija govori le o odsotnosti jasno prepoznavnega *jaz-a*, govori o tem, da ni mogoče zaupati lastnemu razumu, saj ta vsakič sproti vodi le v ponavljajočo se depersonalizacijo. Ustvarjalec se torej hote staplja v mitskih oblikah zavesti, kjer individualnega še ni – se torej kot individuum samoukinja, ko se hote skuša razvrednotiti in v tem občutju zaznava vse bolj nazorno, da je zanj vse naokrog sama praznina, da je *nič*. Vendar ta *nič* v karnevalski igri z izjemno svobodo obnašanja, ki sama za nekaj časa postaja življenje – kakor bi rekel Bahtin (Bahtin, *Творчество*, 15) – odpira neslutene možnosti za vzpostavljanje novih povezav, iz katerih se bo rodil nov tekst in pričal o drugačnem individuumu.

O tej preroditvi govori M. Bahtin in opazimo jo v delih oberiutov. Oberiuti (Olejnikov, Zabolocki, Harms) se približujejo ideji o mitskem že v tem, ko z vso vnemo zagovarjajo *primitivno* in *prvobitno* ter pozivajo k dekonstrukciji vseh dogovorjenih oblik komunikacije oz. kulture.³⁴ Za večino oberiutov je značilno, da so brisali iz

³³ Poudarimo naj in spomnimo naj se na to, kako pomembno funkcijo ima smeh/smešnost tudi v delih Vaginova.

³⁴ Pri tem pogosto opazimo idejo, ki govori o tem, da je živo več vredno, kolikor nižja je raven intelekta – prim. dela Harmsa (*Столкновенение дуба с мудрецом*), Olejnikova, Zabolockega (*Школа жуков*). Gl. tudi Smirnov, 307.

zavesti vse obstoječe kulturne modele oz. konvencionalne stereotipe, da bi jim uspelo ustvariti popolno praznino. Kajti ta praznina – kot že rečeno – pomeni vse, celoto vseh možnosti, ki se udejanjajo v vsakem konkretnem slučaju različno.³⁵

Ko Bahtin govori o praznini v romanu Vaginova, govori o tem, da je praznina vase posrkala različne stile, epohe, interese. Ta praznina je torej tudi v perspektivi Bahtina vse – je torej tisto *kolektivno*, ki se po njegovem mnenju tako izrazito kaže že v ljudski kulturi smeha...

*

Kultura 20. let v Leningradu reflektira proces, ki pomeni zamenjavo avantgardne kulturnozgodovinske faze s socrealizmom. Avtorja/individuum pri zamenjavi lastne kulturno-umetnostne refleksije navdaja občutje o svoji lastni minljivosti. Strah kot pričakovana posledica tega občutja vodi v poskus, ki bi pomenil upravičilo za to in prinesel zadoščenje. Odgovor na vprašanje, kako razrešiti strah, je videti v poskusu umestiti svojo ustvarjalnost **zunaj** zgodovine³⁶ in najti upravičilo zanjo v nečem, kar je realno, objektivno in nadčasovno.³⁷ Krog kot idealna forma večno obnavljajočih in prepletajočih se principov (nič/vse) se kaže torej kot poskus najdevati sebe v kolektivni, mitski (zunajhistorični) zavesti. Bahtinovo razumevanje oberiutov (Vaginova) potrjuje povedano. Tisto, kar Bahtin izpostavlja v pogovoru z Duvakinom kot temeljno karakteristiko Vaginovljevih romanov, govori o sorodni, če ne enaki refleksiji *jaza* in govori o specifičnem kulturnem psihotipu. Bahtinova teorija karnevalizacije pomeni tako logično posledico v dojemanju kulture in človeka individuum v njej. V tem kontekstu je razumljivo, da se posledično – kot dominantna – izgrajuje koncept dialoščnosti. Individuum se na novo rojeva v spletu različnih diskurzov (*tujih govorov*), kot nastajajo v konkretnem položaju, a v nedrjih kolektivne zavesti, v kateri je vse/nič – potencialno gledano – tudi realno. Govor individuum ne more biti nikoli dokončno sklenjen kot jasno prepoznavno vrednostno gledišče, saj se opomenja vsakokrat v odnosu do nespremenljive kolektivne zavesti kot nekaj istega, a hkrati različnega.

Ali lahko temu rečemo tudi drugače? Vsakič, ko si prizadevam biti *Jaz*, ugotavljam, da me ni. In takrat, ko imam občutek, da me ni, sem tu, skupaj z vsemi drugimi.

LITERATURA

БАХТИН, М., 1929: *Проблемы творчества Достоевского*. Москва.
– – 1963: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва.

³⁵ Prim. Jean-Philippe Jaccard, Возвышенное в творчестве Хармса, *Wiener Slawistischer Almanach* 34 (1994), 69.

³⁶ Gre pri tem za kakšno zvezo z Bahtinovem pojmom *внезаходимость* (zunajbivanje)? O tem gl. tudi razpravo A. Skaze z naslovom Estetski humanizem Mihaila Bahtina v delu M. Bahtin, *Estetika in humanistične vede*, Ljubljana, 1999 ter opombo 18 k Bahtinovi razpravi Avtor in junak v estetski dejavnosti iz te knjige.

³⁷ O tem tudi jasno govori manifest Oberiu – gl. Barański/Litwinow, *Rosyjskie kierunki literackie*, Warszawa, 1982, 582–587.

- 1965: *Творчество Франсуа Рабле*. Москва.
-- 1975: Эпос и роман. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва.
-- 1979: *Эстетика словесного творчества*. Москва.
BAHTIN, M., 1974: *Teorija romana*. Ljubljana.
-- 1999: *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana.
BARAŃSKI Z., LITWINOW J., 1982: *Rosyjskie kierunki literackie*. Warszawa.
FLAKER, A., 1990: *Konstruktivni roman dvadesete godine. Pojmovnik ruske avangarde 7*. Zagreb.
ХАРМС, Д., 1997: *Полное собрание сочинений*. том 2. Санкт-Петербург.
JACCARD, Jean-Ph., 1994: Возвышенное в творчестве Хармса. *Wiener Slavistischer Almanach* 34.
КОЖИНОВ, В., КОНКИН, С., 1973: Михаил Михайлович Бахтин. Кратки очерк жизни и творчества. М.Бахтин: *Проблемы поэтики и истории литературы*. Саранск.
МАНДЕЛЬШТАМ, О., 1971: *Собрание сочинений в трех томах*. Международное Литературное Содружество.
МГУ (редколегий), 1996: *Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным*. Москва.
РЫКЛИН, М., 1990: Тела террора (тезисы к логике насилия). *Бахтинский сборник* 1. Москва.
SKAZA A., 1974: Mihail Mihajlovič Bahtin (Oris življenja in dela). M. Bahtin: *Teorija romana*. Ljubljana.
-- 1999: *Estetski humanizem Mihaila Bahtina*. M. Bahtin: *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana.
САРАБЬЯНОВ, Д., ШАТСКИХ, А., 1993: *Казимир Малевич – живопись, теория*. Москва.
СМИРНОВ, И., 1994: *Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней*. Москва.
ШИНДИНА, О., 1993: К интерпретации романа Вагинова 'Козлиная песнь'. *Russian Literature* 34.
ВАГИНОВ, К., 1991: *Козлиная песнь (Романы)*. Москва.

SUMMARY

The paper »Mikhail Bakhtin and ОБЕРИУ« shows that there are numerous similarities between M. Bakhtin's theory and the late Avantgarde Russian group that named itself ОБЭРИУ. These parallels are not only the result of Bakhtin's enthusiasm about the Oberiuites' work (among them particularly about the novels of K. Vaginov), but they also attest to the similar reflection of the world, as it developed at the time of the increasingly pronounced ideologization and dogmatization of Soviet cultural-historic life in the beginning of the 1930's. This reflection of the world was presented by I. Smirnov as psychism and characterized as introverted masochism. Among its principal characteristics is the feeling which could be presented as perseverance in being powerless. An introverted masochist despite constantly repeated attempts to solve the conflict between the subject and the object (reality) cannot find himself, his reflection is entirely formal and without a purpose. It is interesting that Bakhtin's opinions about Oberiuites (about Vaginov's novels) discuss precisely this kind of reception of the world. The author/subject, who cannot realize his own individual point of view in reality, internalizes reality and creates his own model of the world. In this process of *internalization* more and more attention is devoted to the



questions of what the dialogue is and how it is formulated. The author/artist states that he can be established as an individual only by his own literary characters – a discourse about a discourse. The search for the meaning of the world takes place in a continuous dialogue between the author and the literary characters – in a **circle** of endless dialogues between them. The comparison between the structure of Oberiuites' novels (Vaginov) and M. Bakhtin's theory shows that this *endless dialogue* is the expression of the carnival attitude towards the world, which speaks of the constantly repeated cycle of eternal birth and death – when in every birth there is a beginning of death and vice versa. In the evolution of Russian literature the consequence of the aforementioned contemplation is the so-called novel with a weakened story, which indicates the destruction of a great prose form.

The paper shows that Oberiuites' as well as M. Bakhtin's works display characteristics of so-called mythical thinking. The apology of the carnivalesque attitude towards the world, found in the works of Oberiuites and later developed by Bakhtin into a theory, basically means the return to the roots of the mythical, collective, and primordial. In the 1920's this should be understood in the Soviet Union as an attempt to find justification for one's own existence. In this returns the author attempts to find the prime cause of individuality. Because of increasingly pointed questions about human freedom and creativity in the Soviet everyday reality, the author's contemplation is more and more often capable of speaking only about the absence of a clearly distinctive ego. Every attempt to build individuality always leads to repeated depersonalization.

The Leningrad culture of the 1920's (Oberiuites as well as Bakhtin) reflects the process indicating the change in cultural-historical period – the Avantgarde is replaced by Socialist Realism. In changing his own cultural-artistic contemplation the author/individual has the feeling of his own transitory nature. Fear as a predictable consequence of this feeling leads to an attempt that would justify this and bring satisfaction. The answer to the question of how to resolve this fear seems to lie in the attempt to place one's creativity outside history and find the justification for one's own work in something that is real, objective, which, in turn, can only be reached outside of time. Bakhtin's theory of carnivalization thus only means a logical consequence in comprehension of culture and a human/individual in it. In this context it is understandable that as a consequence – as a dominant feature – the concept of dialiogism is constructed. The individual is born anew in the interaction of various discourses (*alien discourses*) as they are created in a concrete situation, though within collective consciousness, in which everything/nothing – potentially speaking – is real as well. A circle as an ideal shape of the principles that are eternally regenerated and interwoven (nothing/everything) is thus shown as an attempt to find one's own Ego in the collective, mythical (extra-historical) consciousness.