



UDK 821.161.1.09"1960–"

Miha Javornik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

UREJANJE KAOSA ALI KAKO SE JE KALIL RUSKI POSTMODERNIZEM (Teoretični vidiki)

V razpravi se ukvarjamo z evlucijskimi zakonitostmi v razvoju ruske kulture in v njej odkrivamo karakteristike, primerljive s pojavi v zahodnoevropski in ameriški literaturi zadnjih trideset let. Pri tem velja pozornost genezi ruskega postmodernizma, ki ga obravnavamo kot pričakovano razvojno etapo ob zatonu modernistične estetike oz. po razpadu sovjetskega modela sveta. Logiko kulturnega procesa, ki se kaže v postmodernističnem naziranju, razkrivamo kot svojevrsten dialog s kaosom.

The paper discusses the principles in the development of Russian culture, in which characteristics comparable to the phenomena in West-European and American literature of the last thirty years are revealed. The focus is on the genesis of Russian postmodernism, which is treated as an expected developmental stage after the decline of modernistic aesthetics or, rather, after the disintegration of the Soviet model of the world. The logic of the cultural process shown in a postmodern view is revealed as a peculiar dialogue with chaos.

Ključne besede: ruski postmodernizem, nevrosemiotika, tipologija kulture, metaproza, teorija kaosa, soc-art, konceptualizem, rizom

Key words: Russian postmodernism, neurosemiotics, typology of culture, meta-prose, theory of chaos, social art, conceptualism, rhizome

Za začetek razmišljanja o ruskem postmodernizmu so primerno izhodišče tri misli.

Prva govori o zakonu in »redu«, ki ju ne moremo nikoli obravnavati kot večno danost. I. Prigožin, kemik ruskega porekla in Nobelov nagrajenec v razpravi na mednarodnem simpoziju v Stanfordu 1981 o vprašanih kaosa in reda v sferah kulture in znanosti, pravi, da je naloga sodobne znanosti odkrivati zakonitosti, po katerih nastajajo zakonitosti reda iz nereda oz. kaosa. V iskanju odgovorov, poudarja znanstvenik, smo priča mnogim različnim interpretacijam, ki imajo skupno težnjo: odkriti novo enotnost med nasprotujočimi si vidiki, ki jih poraja človekova izkušnja.

Ideja o redu v neredu, ki jo razvija v knjigi o ruskem postmodernizmu tudi Mark Lipovecki, eden najbolj prodornih ruskih literarnih zgodovinarjev in kulturologov mlajšega rodu (Lipovecki 1997), pomeni prav tako izhodišče tej razpravi. Ruski postmodernizem obravnavamo kot »dialog s kaosom«, ki ponudi pot za razkrivanje zakonitosti ruskega kulturnega razvoja.

Druga misel se porodi ob branju razprave *Asimetrija i dialog* Ju. M. Lotmana (Lotman 2000). Pod vplivom nevrosemiotskih empiričnih raziskav, ki jih je moskovskotartujska šola opravila v 80. in 90. letih¹ Lotman ponudi razmišljanje o dinamiki kulturnega razvoja. Sicer opozarjajoč na nevarnost neposredne presaditve nevrosemiotskih raziskav človekove zavesti na kulturo, opaža v njenem razvoju pojave, podobne procesom v levi in desni polobli (hemisferi) človekovih možganov.

¹ Gl. zbornike *Trudy po znakovym sistemam*.

N. N. Nikolaenko v razpravi *Funkcionalna asimetrija mozga i izobrazitel'nye sposobnosti* ugotavlja (Nikolaenko 1983), da desna polovica možganov zaznava prostor in skrbi, da bi se v zavesti ohranil karseda celovit posnetek, ki na najbolj neposreden način zrcali predmetni svet. Leva za razliko od desne analizira objektivni prostor, pri tem pa izgublja perceptivni stik z 'zunanjimi' pojavi. V težnji najti nove načine razumevanja za »objektivno« predstava o celovitosti razpada na fragmente, celoto pričenjajo nadomeščati simbolni deli (Nikolaenko 1983: 92).

Temu, nekoliko shematsko predstavljenemu binarizmu, najde Lotman vzporednici v razumevanju kulture. Prva, ki jo spremljamo od Aristotelovega naziranja do Artaudove koncepcije gledališča krutosti, ima po Lotmanu psihoterapevtsko vlogo. Umetnost (tragedija) mora preko sočutja in strahu vzbuditi občutje o splošnem in pripeljati do očiščenja (katarze) – za Artauda sta krutost in strah sredstvi, s katerima je mogoče razrušiti človekovo samozadovoljstvo, obnoviti človekov duh (Artaud 1994). Za drugo vzporednico, spremljamo jo od Platona preko Rousseauja do socrealizma, je značilna misel o umetnosti kot nevarni igri, ki je na meji amoralnega in kot taka lahko škodljiva za človeka in družbo. Umetnost naj bi imela racionalno postavljena pravila, ki narakujejo za družbo sprejemljivi konstrukt realnega.²

Na prvi pogled predstavljeni vzporednici nimata neposredne zveze niti z nevrosemiotskimi raziskavami niti s postmodernizmom, za razpravo je pomemben njihov skupni imenovallec: prva govori o pomenu percepcije, občutja, iracionalno kaotičnega, ki korenini v mitološki predstavi o celovitosti sveta. Druga je racionalna, logično-analitična, ki razgrajuje celovitost in vodi preko eksperimentov k novemu, drugačnemu modelu reda.

Predstavljeni dualizem vodi k tretji misli. V dosedanjih tipologijah so se utrdile predstave o dinamiki kulture kot zamenjavi dominant, ki rišejo sinusoidno krivuljo.³ Že F. Schlegel, Schelling in kasneje Nietzsche ločujejo dve vrsti kulture in dve načeli bivanja: apoliničnega in dionizičnega. Prvo se povezuje s pojmom »svetlega«, urejenega in racionalnega (razsvetljenstvo, klasicizem, realizem). Drugo, ki ga označuje »temno«, iracionalno in kaotično, je značilnost gotike, baroka, romantizma in modernizma.⁴ Tej dualistični predstavi sledi tudi sodobni literarni teoretik Ihab Hassan (Kerimov 1996), ko primerja modernizem in postmodernizem. Po njegovem mnenju je za

² V tej zvezi je zanimivo navesti Lotmanov citat iz Tolstoja. Veliki ruski pisatelj v članku *O Shakespearu in njegovi dramih* pravi: »Ljudje morajo razumeti, da drama, ki ne nosi v svoji osnovi religioznega načela, ni samo nepomembna, /.../ temveč tudi najbolj profana stvar, vredna vsega prezira.« (Lotman 2000: 595; če v razpravi ni drugače navedeno, je prevod moj).

³ Pri tem ločujemo dve možnosti – sistemskost lahko nastaja v približevanju, posnemanju že obstoječega modela (prim. klasicistično posnemanje antičnih vzorcev) ali pa kot nasprotovanje temu (npr. romantizma klasicizmu). V mislih imamo razumevanje kulturnega razvoja, kot ga je razvil D. Čiževskij z idejo o sinusoidni kulturni dinamiki (Tschizevskij 1968). Prim. tudi razmišljanja D. Lihačeva o t. i. primarnih in sekundarnih stilih (Lihačev 1973: 176 in naprej).

⁴ Tipologij, ki se z manjšimi odkloni vežejo na omenjeno koncepcijo, je veliko, po svojem bistvu pa vse oživljajo idejo sinusoidne krivulje: F. Strich ločuje »klasiko« in »romantiko«, G. Lukács realistično in protirealistično literaturo, E. R. Curtius je vpeljal nasprotje med klasiko in manierizmom, Ju. M. Lotman razlikuje t. i. estetiko istovetnosti in estetiko nasprotnosti ipd.

modernizem značilno stremljenje k totalnosti, sintezi, transcendenci, naravnost k predmetu kot sklenjenemu umetniškemu dejanju, kjer ima posebno vlogo Ustvarjalec kot posrednik in tvorec *logosa*. V postmodernizmu najdemo nasprotno karakteristike: dekonstrukcijo in t. i. antisintezo, v kateri ima poseben pomen igra kot antipod modernistični težnji doseči določen »cilj«, v tekstu naj bi bil pomemben le proces njegovega »naključnega« nastajanja, kategorija avtorstva izginja, v tekstu naj ne bi bilo nobene transcendence ali teleološkosti.⁵ Igra, neopredeljenost, fragmentarnost, hibridizacija, konstruiranje realnosti, poskusi, da bi z novimi tehničnimi sredstvi razvili človekovo čustvo in ga »prevedli« v jezik znakov, spremenili naravo v kulturo, v immanenten semiotičen sistem so karakteristike, s katerimi teoretiki najpogosteje opredeljujejo postmodernizem (Kerimov 1996: 381–382, Skoropanova 2001: 8–72). V njih prepoznamo podobnosti s karakteristikami »levohemisfernih« teženj v razvoju kulture in bližino značilnostim apoliničnega principa v razvoju kulture. Upošteva sinusoidno dinamiko je mogoče sklepati, da bomo v modernizmu našli zvezo z »desnohemisfernimi težnjami« oz. z dionizičnim principom (prim. tudi Skoropanova 2001: 61).

Če lahko »zahodni« postmodernizem vsaj delno obravnavamo kot reakcijo na modernizem (Mankovskaja 2000: 131–150),⁶ se ruski pojavi kot odgovor na socrealizem. Na prvi pogled nezdružljiva *-izma* nosita v sebi določene sorodnosti.

Zahodni raziskovalci so si večkrat edini, da se postmodernizem rojeva iz razočaranja nad evropskim novim vekom (Mankovskaja 2000: 133),⁷ nad razumom in napredkom, ki vse od razcveta razsvetljenske miselnosti botrujeta temeljnim vrednotam, na katerih se ob vse hitrejšem razvoju naravoslovno-matematičnih znanosti izgrajuje moderna zahodnoevropska družba – demokraciji, industriji in tehniki. V 20. stoletju dveh svetovnih vojn z ogromno žrtvami se pričanja porajata vse večji dvom v vrednost modernističnega logocentrizma, skepso poglobljajo nova znanstvena odkritja – Einsteinova relativnostna teorija in kvantna mehanika (če omenjamo le dve) terjata prevrednotenje »absolutnih« predstav in porajata zahtevo po drugačnem, holističnem razumevanju sveta.

Tako kot v zahodnih družbah se tudi v Sovjetski zvezi rojeva postmodernizem kot reakcija na monolitnost in absolut. Če je ta na Zahodu tehnološkega izvora in tesno vezan s kapitalom, ga v Rusiji zaznamuje ideološko totalitaren konstrukt (Grojs 1990). Razlika poraja njuno specifiko: če je zahodni postmodernizem po eni strani tesno vezan s postindustrijsko družbo, poststrukturalistično in dekonstruktivistično teorijo, po drugi pa s paradigmo masovne kulture, je ruski nastajal kot protest na ideološki totalitarizem in postal prepoznavna značilnost postsocrealističnega oz. postsovjetskega ob-

⁵ Za razliko od zahodnoevropskega in ameriškega postmodernizma ruskega (vsaj v zgodnjem obdobju) zaznamuje poudarjena tendencioznost.

⁶ Ta primerjava ni naključna, saj se je zahodni postmodernizem razvil iz modernizma, kar poudarja tudi večina raziskovalcev. V zvezi s tem je zanimivo opozoriti, da npr. J. F. Lyotard obravnava postmodernizem kot del modernizma (Lyotard 1986).

⁷ V teoretskih delih se pogosto pojem Novega veka enači z modernostjo.

dobja.⁸ Od tod tudi njegova močna politična angažiranost, ki se kaže v prvi avtohtono ruski umetnostni smeri po socrealizmu – v soc-artu. Po mnenju slikarja B. Orlova pomeni soc-art za umetnika strategijo osebne rešitve pred utopičnimi, dogmatsko ideološkimi konstrukti, ki jih je vsiljevala socrealistična sovjetska doktrina. Umetnik si natakne masko provokatorja, norčavega cinika, ki na vse mogoče načine stilizira, parodira in travestira vsiljene ideologeme. V destruiranju kanoniziranih elementov in postopkov ponovno oživlja v zavesti sprejemnika nekdanji pomen, ta pa izgublja v nepričakovanih sopostavitvah nekdanjo funkcijo in dobiva novo vrednost. Gre za proces, v katerem vidimo danes splošno sprejete postmodernistične karakteristike: karnevalizacijo, igro in dekonstrukcijo kot način, s katerim skuša umetnik preseči državno ideologijo in se osvoboditi spon totalitarizma.⁹

Soc-art, ki se najprej pojavi v upodabljalno umetnosti,¹⁰ preide v druga področja kulture kot pojavnost ruskega konceptualizma. Tudi konceptualist se pogosto sprašuje o lastni, avtorski podobi v tekstu, o svoji vlogi pri njegovem nastanku – se na »igriv« način reflektira v jeziku sovjetske kulture in v dekonstrukciji odkriva poti svoji umetniški individualnosti. V igri, v nenehno novih kontekstualnih sopostavitvah,¹¹ prihaja do spoznanja, da je njegova podoba – kot podoba avtorja – vedno drugačna. Rojeva se prepričanje, da se v vsakem tekstu kažejo vedno drugačne maske avtorja, ki jih oblikuje jezik/diskurz in meglji predstavo o enkratnem in neponovljivem avtorju. Napoveduje se za postmodernizem tako značilno občutje o »smrti avtorja«.¹²

Igra v igri, ki ne dopušča, da bi nastala trdna, *monolitna* predstava, postopoma pripelje v ruskem konceptualizmu do transformacije socrealističnih ideologemov v klišeje, stereotipe, ki postajajo del množične kulture (массовая культура) in se spreminjajo v postsovjetski kič.¹³ Nekoč znak z jasno prepoznavno vrednostjo – kot simbol realnosti – dobiva značilnosti simulakra: pomensko osiromašen element s svojo pojavnostjo v potrošniškem svetu sicer evocira nekdanjo realnost, vendar jo zdaj maskira in spreminja v blago široke potrošnje (Mankovskaja 1995: 100). Ko se izgublja vrednost sovjetskih simbolov, prihaja vzporedno tudi do razvrednotenja »sovjetskega jezika«, to pa posledično privede do občutja o izgubljenosti lastne identitete. Ta proces pomeni odločilni udarec »avtorju«, konceptualist se pričinja zavestno odrekati indivi-

⁸ Verjetno je v kontekstu omenjene specifikke potrebno obravnavati predloge ruskih kritikov, da bi za novo (postmodernistično) naziranje uporabili tudi oznako postsocrealizem oz. postsodobnost (Kuricyn 2001: 8, 9). Danes vse pogosteje beseda postmodernizem zamenjuje tudi nekdanji izraz izraz postmoderna (постмодерн), s katerim so ruski teoretiki želeli poudariti specifikko novega postsovjetskega kulturnega pojava.

⁹ Več o soc-artu gl. Javornik 1994.

¹⁰ Za začetek soc-arta veljajo slike V. Komarja in A. Melamida.

¹¹ Od tod se v ruski kritiki in kulturni zgodovini pojavlja za konceptualizem tudi oznaka kontekstualizem (Skoropanov 2001: 192).

¹² Seveda se v razumevanju navezujemo na R. Barthesa in njegovo razpravo z naslovom *Smrt avtorja* (Barthes 1994).

¹³ Nazoren primer so industrijski izdelki s socrealističnimi podobami, ki se pojavijo ob razpadu Sovjetske zveze. Pojavijo se ročne ure s podobo Lenina na številčnici, majice, potiskane z logotipi KGB, figurice voditeljev Sovjetske zveze v obliki matrhoške, ki po izrazni strani spominjajo na škrate z domačega vrta.

dualnemu avtorskemu kodu, poskuša ustvariti tekst brez jezika, spreminjajoč ga v »gotovi« – *ready-made* objekt (Ajzenberg 1995: 95). Ob tem nenehno analizira svojo vlogo v ustvarjanju teksta ter skuša vse pogosteje k analizi pritegniti sprejemnika. Performansi, hepeningi, t. i. kolektivne akcije – te navidez naključne, v resnici pa načrtno zrežirane igre – so način, s katerim je mogoče preverjati odzive na avtorske maske, »imidže« avtorja, ki se skriva v ozadju teksta.

Naj povedano na kratko ponazorimo z ustvarjalnostjo dveh pomembnih predstavnikov literarnega konceptualizma – Leva Rubinštejna in Dmitrija Prigova:¹⁴

– Rubinštejn piše – skladno s konceptualistično naravnostjo na kontekstualizem – verze na kartotečnih listih. Vsak »list« vsebuje določeno enoto pesmi (kitico, sintagma, stopico), ki jih avtor na posebej za to prirejenem *showu* nato poljubno sklada med seboj, upoštevajoč odzive udeležencev.¹⁵

– Prigov se zavzeto posveča proučevanju mehanizmov, ki izgrajujejo avtorski imidž: za leto 2000 si postavi načrt napisati 20.000 verzov, kar pomeni določeno količino stihov na dan. Ker je odločitev sprejel kasno v letu, je bilo treba »normo« povišati. Prigov pravi: »Zame je pesem, tako kot tona premoga, le mali prispevek k celotni proizvodnji v planskem gospodarstvu.« (Kuricyn 2001: 282). V ideji, da bi sama količina pesmi pomenila estetsko dejanje, gre za svojevrstno transplantacijo sovjetske ekonomske politike v sfero umetnosti. Tako kot so nekdaj v gigantskih tovarnah ustvarjali z udarniškim delom nepopisne količine proizvodov, ki jih zaradi slabe logistike kasneje niso mogli izkoristiti, Prigov proizvaja verze, ki niso nikomur v korist. Važen je sam proces: tako kot je bil nekoč udarnik odlikovan, ker je presegel normo, njegovi rezultati pa niso imeli nobene konkretne vrednosti, želi biti nagrajen tudi Prigov, ustvarja imidž velikega državnega poeta, laureata v intenzivnem pisanju pesmi, ki so dejansko brez vrednosti. Gre za projekt, ki dekonstruira sorealistično intenco – zdaj je pisanje samo po sebi cilj vnaprejšnjega racionalnega načrta: ni važno, kako pisati, važno je ugotoviti, kako postati pisatelj. Z dekonstruiranjem sovjetskega mehanizma Prigov seveda opozarja na vrednost ideološkega simulakra, ki se pojavlja kot nekaj veliko bolj realnega od same realnosti.

Ob povedanem se poraja še ena vzporednica postmodernistični predstavi o umetnosti: s tem, ko Prigov remitologizira v (post)sovjetskem času idejo velikega dela in ustvarja v tekstih podobo, ki bi jo institucija države sprejela za svojo realnost, aktualizira misel o umetnosti kot stremljenju k totalni oblasti – oblasti diskurza.¹⁶

Razkroj sovjetske in sorealistične doktrine, ki ga napoveduje in subtilno zaznava soc-art, porodi v ruski kulturi občutje kaosa.¹⁷ Karnevalizacijski postopki omajajo vero

¹⁴ Posebej ne omenjamo konceptualističnih del Vladimirja Sorokina, ker bomo o njegovi ustvarjalnosti govorili kasneje.

¹⁵ Rubinštejn pravi: »Meni niso potrebni novi teksti /.../ Mene zanima, kako se nova poimenovanja vpisujejo v kulturo, ne zanima pa me, kakšni teksti bodo nastali.« (cit. po Kuricyn 2001: 119).

¹⁶ Ta prevezava je otipljiva. V pesmi *Pesnik in miličnik* se Prigov poigrava z diskurzom. V ontološkem centru vesoljnega gospostva je Miličnikova izjava kot sinonim za realnost – za razliko od pesnikovih izjav, kjer se kažejo le maske realnosti in ustvarjajo dvomljiv svet simulakov (prim. Kuricyn 2001: 105).

¹⁷ V ruskem kulturopisju se uveljavi izraz *смутное время* (čas zmede) po analogiji z oznako za obdobje brezpravja po smrti carja Ivana Groznega.

v absolut ideološkega in estetskega sistema vrednot, dekonstrukcija razkriva mehanizem delovanja doktrine, nekdanjo normo zamenjuje poljubna igra z znaki, ki ukinja mejo med tem, kaj je možno oz. kaj dopuščeno. Kontekstualizmi »praznijo« označevalce ustaljenih jezikovnih pomenov, rušijo kulturno paradigmo in vodijo v praznino.

Nastajajoči Nič, ki v svobodi kontekstualnih povezav dopušča vse, vodi k novemu ciklu kulturne dinamike – k uzaveščanju kaosa, ki predstavlja novo enačico ruskega kozmosa.¹⁸ Proces je mogoče ponazoriti z Joyceovo sintagmo *kaozmos*, ki jo italijanski semiotik U. Eco v interpretaciji *Finneganovega prebujenja* razume kot paradoksalen spoj reda in neurejenosti.¹⁹ Ta preplet je treba po Ecovem mnenju obravnavati kot poskus, da bi presegli na binarnih opozicijah temelječo predstavo sveta, relativizirali miteme kulture, kjer ima kaos vedno negativen aksiološki predznak. Človekovo življenje naj ne bi več usodno zaznamovalo iskanje poti iz kaosa v kozmos, iz zmedenosti lastne eksistence v konstrukt idealnega sistema (idealne države ali kulture), namesto tega naj bi iskali kompromis med obema univerzalijama. Eco poudarja, da ima v tem iskanju poseben pomen dekonstrukcija obstoječih kulturnih form, ki razvrednoti ustaljene in utopične kulturne konstrukte, ter opozori na dinamične, nenehno se spreminjajoče se odnose med njimi. Prav to po Ecovem mnenju počne postmodernizem. V novem ustvarjalnem impulzu avtor ne stremi k novi objektivizaciji *poti*, niti ne išče v tekstu odrešitve, ki bi prinesla umetniku-ustvarjalcu pomirjenost in občutje harmonije (kar je počel modernizem). Postmodernizem »aktivira« kaos in ga ne prepozna le kot način bivanja, temveč tudi kot način osmišljanja sveta. Umetnik in znanstvenik se morata naučiti razumevati njegove zakonitosti, zato pa morata znati analizirati pojavnosti *kaotičnega*. Ker je kaos dinamična konstanta, ta analiza nima končnega cilja, ni usmerjena niti k iskanju objektivne niti subjektivne resnice: analiza je cilj sam po sebi (Lipovecki 1997: 38).

Poglejmo, ali je mogoče Ecovo razumevanje preveriti v kontekstu ruske kulturne zgodovine zadnjih dvajsetih let.

Kot že omenjeno, pomeni soc-artistično rušenje sovjetske monolitnosti v kulturi čas, ko prihaja do uzaveščanja njene dinamike. Dinamizem pa vase vključuje idejo o nujnosti vedno drugačnih, kontekstualnih vrednotenj lastne, avtorske pozicije v svetu. V tej dinamiki se odločilno preoblikuje pomen kulturnih simbolov oz. ideja same kulture. Če je v dosedanjem razvoju kulture *podoba* stremela k preseganju kaosa (prim. Lipovecki 1997: 39), zdaj dobiva v kontekstualnem spletu predstav dialoški značaj.

¹⁸ Gl. Kuricyn 1992.

¹⁹ V opisu semantične strukture *Finneganovega prebujenja* Eco pravi – potem, ko analizira procese relativizacije in dezorganizacije v Joyceovih romanih: »Kot da Joyce s svojim romanom govori: oblika izgradnje sveta se je nepojemljivo spremenila in jaz čutim, da naši tisočletni kriteriji interpretacije niso več uporabni. Zato predlagam, da postane nadomestek našega sveta drug neskončen svet, ki obstaja v nesmiselnem kroženju. Vsekakor je ta svet produkt človeka, ki ni dan sam po sebi, temveč je skonstruiran. Njegovo osnovo je – za razliko od naravnega reda – najti v kulturni normiranosti jezika. /.../ *Finneganovo prebujenje* je velika epifanija kozmične strukture, predstavljene v jeziku.« Ne glede na zunanjo kaotično kulturno-lingvistično formo Joyceovega romana, je ta kaos »prežet s srednjeveškim ritmom, ki neopazno zaznamuje ves diskurz knjige. /.../ Pred nami je posebne vrste 'kantata', enotni ritem, peklenski posnetek usklajenosti v samem jedru nereda.« (Cit. po Lipovecki 1997: 40).

Na prvi pogled malce blasfemična se zdi ideja, da je proces dialogizacije tisti, ki porodi občutje neurejene dinamike, vendar kulturna situacija potrjuje prav to. V posledici se spreminja umetnikova optika – zdaj ne gre več za težnjo pobegniti pred kaosom v konstrukt, ki bi zagotavljal kolikor toliko uresničljivo vizijo harmonije, temveč gre za poskus, da bi kaos razumeli in ubesedili – ga modelirali in sistemizirali.²⁰ V tekstu, ki se rojeva v kaosu in iz njega se ruši binarno zasnovana urejenost teksta, nadomeščati jo pričanja t. i. rizomatska sistemskost.²¹ Poststrukturalistični teoretiki ugotavljajo, da je za rizomatski tekst tipično druženje različnih semiotskih kodov, prvin in postopkov na temelju igre. Pri tem ne prihaja do rušenja notranje celovitosti teksta, hkrati pa se v njej ne kaže nobena končna resnica, metafizičnost ali transcendenca, ki bi jih bilo mogoče razkriti v analizi mehanizmov igre. V tekstu ni mogoče izpostaviti nobene sistemske dominante. Vendar se – navidez paradoksalno – za heterogenostjo in dialoškostjo, ki ustvarjata občutje neurejenosti in nesistemskosti, kaže sistemsko funkcioniranje. Deleuze/Guattari pravita, da lahko notranje celovit rizom porušimo na poljubnem mestu, a se v naslednjem hipu regenerira v svoji sistemskosti na novo. Rizom nima nobene globinske, časovne ali prostorske strukture (ves je tukaj in zdaj), nesklepljen sistem brez Sredice, brez organizirajočega spomina. Konstruktivski princip, ki ustvarja celovitost postmodernističnega teksta, se kaže torej v nikoli sklenjenem sistemiziranju neurejenosti.

Zarisana specifika, ki jo v teoriji razvija zahodnoevropski poststrukturalizem, se v ruskem kontekstu poraja brez kakršnihkoli vzporednih teoretskih osmislicev – kot izraz imanentnih zakonitosti ruskega kulturnega razvoja. Rečeno na kratko: predstavljeno soc-artistično strategijo, ta *dialog* s socrealizmom, pričanja ob destrukciji sovjetskega modela zamenjevati **dialog s kaosom**. Zanimivo pa je, da se ta dialog ne poraja le kot posledica destrukcije sovjetskega mita, temveč korenini v tradiciji ruske metafizijske literature – metaproze.

Metaprozo je treba razumeti kot zametek tiste paradigme, okoli katere se razvija ruska enačica postmodernizma, zato se je treba pri njej podrobneje ustaviti.²² Za metafizijsko literaturo nasploh je značilno, da se načrtno posveča vprašanjem ustvarjal-

²⁰ Ne preseneča, da spremenjeni pogled na kulturo – kot izraz krize logocentrizma in izgube vrednot modernistične evropske kulture označuje predpona post-, kot opozorilo, da gre za poskus preseči doseženo logiko kulture in znanosti: poststrukturalizem, postkultura, postimperializem, postkolonializem ipd. (Prim. Mankovskaja 2000: 134).

²¹ Termin rizom sta vpeljala francoska znanstvenika G. Deleuze in F. Guattari kot protitež pojmu struktura – kot sistematiziranemu in hierarhično urejenemu principu organizacije. Gre za predstavo o nikoli sklenjenem vzajemnem odnosu razlik, za pojem sistema, v katerem ima vsak del sposobnost, da izgradi lastno celovitost, ki se od prejšnje celote razlikuje, a vendar z njo ohranja sorodnosti. Rizom poraja nesistemske in nepričakovane razlike, ki jih ni mogoče nazorno klasificirati po določenih skupnih imenovalcih ali na temelju binarnih opozicij. Konceptcija »razlike« izgublja ontološki pomen, ki ga je imela v strukturalizmu – »drugačnost« se kaže kot »istost«. U. Eco je rizom predstavil kot podobo simbolnega labirinta, ki je bistvena značilnost postmodernistične mentalitete. (Deleuze, Guattari 1990, IIⁿ in 2001: 254–55).

²² V razvoju ruske kulture vidimo torej dva vira, ki sta narekovala smernice ruskemu postmodernizmu. Prva smer (soc-art in konceptualizem) nastaja kot opozicija socrealizmu, druga se rojeva v nedrjih modernizma kot logična evolucijska etapa ruske metafizicije.

nega procesa in se pogosto ukvarja z odnosom med avtorjem, tekstom in realnostjo – to pa je nenazadnje tudi ena pomembnih značilnosti postmodernizma. V 30. letih 20. stoletja najdemo v ruski literaturi že veliko metafizijskih tekstov: pisanje kot del realnega življenja, zamenjava zanj, pot, ki daje smisel človeku, kot prepreka, ki povzroči avtorjevo smrt, so le nekatera vprašanja, s katerimi se ukvarjajo ruski metaprozaiki – V. Rozanov (*Osamelo*), O. Mandelštam (*Egiptovska znamka*), K. Vaginov (*Dela in življenje Svistonova*), M. Bulgakov (*Mojster in Margareta*), B. Pasternak (*Doktor Živago*), V. Nabokov (*Dar*) ipd.²³

Že v ruski metaprozi je – podobno kot kasneje v soc-artu – avtorjevo zanimanje osredotočeno na ustvarjalni proces, v katerem si avtor prizadeva najti smisel lastnemu obstoju.²⁴ Odkriva ga v dialogu z lastnim diskurzom, v njem pa že ima nezanemarljivo vlogo igra avtorja s podobami realnosti, s samim sabo in z liki, ki so najpogosteje očitne ali prikrite podobe lastnega jaza. Ta igra ni naključna, sestavljena je po določenih, sčasoma vse težje prepoznavnih pravilih, ki jih mora bralec razvozlavati, pri tem pa se vse bolj izgublja v prepričanju, da so zakonitosti teksta vse bolj stvar slučajja. Že v metaprozi skuša avtor pritegniti v svojo igro bralca, z njim ustvarja notranji dialog, ki bi razkril smisel njune eksistence.

Igra kot manifestacija dialoških sopostavitev, v kateri se vse bolj izgublja avtorska beseda,²⁵ zdaj ni le enakovreden ekvivalent fizični dejanskosti, temveč postaja edino sprejemljiva realnost, od katere je odvisen obstoj avtorja in bralca. Nikoli sklenjen ustvarjalni proces pomeni zvezo z »večnim«, absolutnim smislom v človekovem bivanju, mogoče ga je prekiniti na poljubnem mestu, vedno na novo in drugače začeti, pri tem pa nikoli ne izgubi značilnosti systemskega – igre. Po svojem značaju je metafizijski prikaz ustvarjalnega procesa blizu rizomatski systemskosti.²⁶

²³ Vprašanje o ruski metaprozi je prvi sistematično obravnaval D. M. Segal in oblikoval pomembne principe tega, kar imenujemo metapoetika. Med drugim raziskovalec pride do spoznanja, da ruska metafizijska praviloma obravnava teme, vezane na ustvarjanje literarnih del, da se posveča vprašanju ustvarjalnega procesa, ki ga razume kot organski del življenja. (Segal 1981; gl. tudi Lipovecki 1997: 45).

²⁴ Pogosto se to iskanje vidi v pripovedovalčevi samorefleksiji. Lipovecki opozarja, da je v metaprozi najti naslednje stalne karakteristike:

- tematizacijo ustvarjalnega procesa, visoko stopnjo reprezentativnosti »zunajbivanja« avtorja-ustvarjalca, ki išče svojega »dvojnika v tekstu« v podobi lika-pisatelja,
- zrcalnost pripovedovanja, ki omogoča nenehno sopostavljanje avtorja-ustvarjalca z likom-pisateljem,
- tekst v tekstu, ki ga pogosto spremlja lasten komentar, ta pa povezuje znotrajtekstovno in zunajtekstovno realnost v eno.

Pogosto je opaziti tudi »razgaljevanje postopka«, ki preusmeri pozornost na sam proces konstruiranja, ter časovno-prostorsko svobodo, ki nastaja kot posledica slabljenja mimetičnih motivacij. (Lipovecki 1997: 6–47).

²⁵ David Shepherd v razpravi o ruski literaturi 20.-30. let opozarja na vzporednice med konceptijami metaproze in idejami postmodernistične estetike, čeprav hkrati opozarja, da je metaproza prvih 30. let v SZ kronološko preveč navezana na modernizem, da bi bilo mogoče v njej odkrivati sopostavitve s postmodernizmom brez temeljitejšega razmisleka. Ne glede na opozorilo pa se zdi, da se v delih V. Kaverina, K. Vaginova, L. Leonova *...* že kaže zveza s konceptijo R. Barthesa o »smrti avtorja«, z razmišljanji M. Foucaulta o problemih avtorja v sodobni literaturi. (Shepherd 1992).

²⁶ S tega vidika bi lahko obravnavali številna ruska dela, v katerih bi našli vzporednice s kasnejšo postmodernistično konceptijo: F. Sologub, *Ustvarjajoča legenda*, B. Pasternak, *Doktor Živago*, M. Bulgakov, *Mojster in Margareta*, V. Nabokov, *Lužinova obramba*.

Eden najpomembnejših predstavnikov ruske metaproze je Vladimir Nabokov, ki je emigriral v ZDA, nadaljeval s pisanjem v angleščini in pomembno vplival na ameriške postmoderniste.²⁷ Ne glede na njegovo fizično *deteritorializacijo*²⁸ je potrebno dela Nabokova obravnavati kot ustvarjalnost ruskega pisatelja, ki pomeni vezni člen od metaproze k pojavnostim ruskega postmodernizma. Njegov prehod k postmodernistični estetiki sovпада z drugo svetovno vojno, ki ni povzročila v literaturi le razpada starih vrednot in realnosti, temveč je ustvarila – kot pravi ameriški teoretik Couturier – univerzalno liturgijo poslednje realnosti – smrti (Couturier 1993: 257).

Omenjena misel je pomembna, saj se dotika vprašanja smrti, ki ne zaznamuje le ruske metaproze, temveč dobiva izjemno vrednost v postmodernističnem modeliranju kaosa.

Pri Nabokovu se strah pred smrtjo tesno povezuje – kar ni naključje – z vprašanji jezika oz. diskurza. V njegovi literaturi se rojeva proces, ki ga Couturier imenuje »odkrievanje nerealnosti realnega ter samovoljnosti jezika«. Literarni junaki romanov *Dar*, *Ada* in *Bledi ogenj* se vsi po vrsti obračajo k umetnosti, da bi zapolnili praznine lastnega življenja sredi banalnega in kaotičnega sveta.²⁹ V fizični dejanskosti ne morejo zadovoljiti svoje želje, to pa jih vodi v norost ali smrt. Edina zamenjava za njihove neuspešne poskuse v realnosti predstavlja brezumno prizadevanje napisati umetniški tekst in ga narediti za nekaj brezpogojno realnega.³⁰

V razpravi *Vladimir Nabokov i roman XX stoletija* M. Medarić ugotavlja, da Nabokov tematizira v svojih romanih proces lastnega ustvarjanja, ga predstavlja kot igro, analizira zakonitosti svoje pisave ter na vsak način skuša vanjo zaplesti bralca. Razgaljevanje postopkov v strukturiranju tekstov pripelje celo tako daleč, da nekateri literarni junaki občutijo lastno »izmišljenost« in sami problematizirajo svoj status (Medarić 1991: 90–95). Kot da iz programskih zagotovil o »strukturiranju« teksta veje misel, da si človek z lastno konstrukcijo sam postavlja meje realnosti. Za avtorja in lik pomeni ustvarjanje možnost, da se rešita iz sveta kaosa – sama poljubno prestavljata ločnico, ki loči fizično dejanskost od fikcije, ustvarjata realnost, ki ji podelita svoj, edino sprejemljivi smisel.

²⁷ Nabokov se je v tridesetih letih sprva preselil v Berlin, nato pa se je pred nacizmom umaknil v Ameriko, kjer je vse življenje delal in pisal v angleščini. To dejstvo ne preprečuje, da ga ne bi mogli prištevati med najpomembnejše ruske metaprozaike, saj so njegova zgodnja dela nastala v Rusiji, kasnejše, nastale v Ameriki, pa je sam vzporedno *prevajal* v ruščino. Na ta način je nastajala sopostavitve dveh jezikovnih kodov, ki je Nabokovu ponudila enkratno možnost za razmišljanje o tem, kako se določen jezik *polašča* gradiva. O vplivu Nabokova na ameriške postmoderniste gl. J. Barth, *The Friday book: Essays and Other Nonfiction*, New York, Putnam, 1984.

²⁸ Termin uporabljamo namensko, da poudarimo pomen, ki ga ima v postmodernistični *shizoanalizi* kategorija premeščanja oz. dislokacije. Pri tem se navezujemo na razpravo G. Deleuza in F. Guattarija o F. Kafki. Avtorja povezujeta termin z »obujeno, vzkipelo željo, odprto za nove povezave«. Vsaka sprememba (ne le spacialna dislokacija) odpira pot iskanju lastne identitete. (Deleuze, Guattari 1995).

²⁹ Podrobnejši vpogled v ustvarjalnost Nabokova ponuja več literarnih zgodovinarjev. Našemu vidiku je še najbližje razprava M. Medarić z Zagrebškega simpozija, posvečenega ruski avantgardi (Medarić 1991).

³⁰ Semantiko nerealne realnosti opažamo tudi v delih drugih ruskih ustvarjalcev, predhodnikov Nabokova: npr. v *Delih in življenju Svistonova* K. Vaginova ali v *Mojstru in Margareti* M. Bulgakova.

Za Nabokova, ki je še vedno vpet v modernistični svet dualizmov, ni dejanski anti-pod avtorjevi kreativnosti svet kaosa. Ustvarjanje preprečuje smrt oz. konec eksistence. Vendar ta rodi tudi nujno po pisanju. V romanu *Dar* prične Fedor Godunov-Čerdynce ob smrti očeta nemudoma pisati njegovo biografijo – besede o življenju (ustvarjanje) pomenijo edini način, kako ohraniti eksistenco, očeta obdržati pri življenju. Življenje tako postaja knjiga, knjiga pomeni življenje. V tem kontekstu moramo brati eno osrednjih sporočil, ki se oblikujejo ob koncu romana: vse življenje sem razmišljal o smrti, in če sem živel, sem na straneh te knjige, ki je ne morem prebrati (Nabokov 1999).

Razmerje kaos – smrt – ustvarjanje je stalnica v ustvarjanju Nabokova. Če se v zgodnejših delih podoba kaosa veže s svetom vsakdana in njegovih banalnosti, se v zrelem obdobju pričinja ta podoba povezovati s svetom kulture. V romanu *Lolita*, v tem prostoru zavesti osrednjega lika Humberta Humberta, se razvije pripoved v dialog s kaosom. Sveta ne izgrajuje več hierarhično zgrajena predstava, v tekstu dobivajo različni kulturni sistemi enak vrednostni status, ko jih postavimo v razmerje do smrti. Eno osrednjih sporočil romana je, da je ustvarjanje le uzaveščanje kaosa, vsakršen dialog z njim pa v vsakem primeru vodi k eksistencialnemu (samo)razrušenju – torej ponovno v kaos.³¹

Roman *Lolita* govori sicer o poskusu preseči bivanjski kaos, ko skuša zgraditi neskončno sedanost, ki obstaja le v tekstu. Vendar pa se ta poskus pričinja rušiti ob spoznanju, da je svoboda ustvarjanja duhovno odvisna od številnih kulturnih in jezikovnih determinant, ki se kažejo kot kaos kulture. Izkaže se, da pisanje ne preprečuje smrti, temveč pomeni le novo ujetost. Humbert izgublja še zadnjo oporo – tla kulture. Proces ustvarjanja je lahko le nikoli sklenjena igra sredi mnogoglasja kulturnih jezikov, umetniško delo ne predstavlja več odreditve, ta »edina realnost« prav tako vodi v smrt.

Shematičen oris Nabokovovega ustvarjanja je treba obravnavati kot poskus, da bi predstavili zakonitosti v ruski literarni evoluciji, ki nakazujejo pot od modernistične in poznoavantgardne (oberiutovske) metaproze k pojavom ruskega postmodernizma.³²

³¹ Pred nami je tekst, ki ga je v ječi napisal na smrt obsojeni Humbert, prvoosebna izpoved »bledoličnega vdovca« o ljubezni do dvanajstletne Dolly.

Zdi se, da pomeni Humbertova pisava beg pred oblastjo kaosa, ki je zamenjava za njegovo fizično življenje. Šele v njej občuti svobodo, ki je ni mogel nikoli v fizični realnosti udejantiti. To je pripoved Humberta-pisatelja o tem, kako je poskušal svoj »umetniški projekt« oživiti v dejanskosti, pa se je poskus spremenil v edino svobodno realnost – realnost teksta. Gre torej za pripovedovanje o procesu ustvarjanja, kjer sta avtor-pisatelj in lik-pisatelj neločljivo prepletena.

Lipovecki ugotavlja, da je prav Humbertova zavest tisti prostor, kjer se odvija dialog s kaosom. Ta dialogičnost ima kulturološki značaj – v dialogu se ruši hierarhičen model kulture, ki je značilen za modernizem. Subjekt tega dialoga pa ne more postati Humbert, saj ga poskus, da bi zgradil svoje življenje kot modernističen tekst, pripelje v katastrofo, k občutju kaosa, ki se konča s smrtjo (Lipovecki 1997: 102). Navkljub povedanemu pa Humbertov dialog ni brezploden, saj v njem obstaja ljubezen, ki vsaj za hip ponudi možnost odmika od smrti. A v tem nabokovskem razumevanju ljubezni ni harmonije, v njej sta bolečina in obup. Ljubezen ne pomeni (več) rešitve pred smrtjo, temveč poraja spoznanje, da ni mogoče povezati »neskončnosti čustev in misli« s »končnostjo eksistence«.

³² Ob koncu 20. let 20. stoletja se v ruski literaturi pojavi gibanje OBERIU. Dela D. Harmsa, K. Vaginova, A. Vedenskega zagotovo predstavljajo pomembno osnovo, ki vodi k oblikovanju postmodernistične paradigme. Prim. Javornik 1999.

Če se po eni strani novo naziranje rojeva *ekstrovertirano* – kot programsko dekanoniziranje sovjetskega mita v soc-artističnem izrazu, se po drugi – *introvertirano* – pojavlja v metaprozi kot beg od dejanskosti v kulturo, ki naj bi edina zagotavljala preživetje avtorju-individuumu. Ruska metaproza skuša popolnoma zamenjati realnost s kulturo – z ustvarjalnim procesom. Živeti v lastnem tekstu pomeni dvoje: način, kako se osvoboditi monološke sovjetske kulturne paradigme, ter ponudi možnost, da povežemo občutje bivanjskega kaosa s kozmosom. Iskanje lastnega življenja pomeni najti dialog s kulturo, se vključiti v *igro* in presojati lasten, avtorski položaj znotraj nje – dialogičnost postaja ena osrednjih konstant v novi refleksiji sveta.

Dialog avtorja z lastnim alter-egom, ki živi kot literarni lik (ob raznih heteronimnih izpeljavah) v realnosti literature kot dejanski individuum, se podobno kot v soc-artu pričinja tudi v metaprozi uzaveščati kot dialog med različnimi kulturnimi diskurzji, kjer je vloga avtorja kot demiurga sveta razvrednotena. Avtorjeva nemoč, da bi ustvaril v procesu pisanja vsaj iluzijo totalitete se kaže v načrtno zgrajenih fragmentarnih okružkih, ki ne samo da upovedujejo občutje kaosa, temveč se sami spreminjajo vanj. Kakšno vlogo ima potemtakem pisanje, če je avtor sredi preobilja jezikovnih znakov in kulturnih simbolov v svoji enkratni neponovljivosti obsojen že apriori na lastno nemoč in posledično na »smrt«? Gre pri tem za hoteno, mazohistično pristajanje na (samo)razvrednotenje lastnega dela, ki vodi k smrti literature in posledično kulture, ali pa gre za načrtno, dobro organizirano strategijo avtoterapije, ki vodi ob kontekstualnih sopostavitvah k »prečiščevanju« kaosa kulture in torej namensko v praznino? Je ta praznina le simptomčasne smrti kulture, predvidljiva etapa na poti k novemu rojstvu v ponovljivem ciklu večne menjave rojstva in smrti?

Dialogičnost, karnevalizacija, igra, fragmentarnost, simulacija, smrt (avtorja), kaos, občutje praznine so kategorije, ki zaznamujejo večino tekstov ruskega postmodernizma. Med njimi obstajajo navkljub neulovljivosti systemskega stičišča. Ruska kritika jih vidi najpogosteje v pripadnosti določenemu časovnemu obdobju. Tako I. S. Skoropanova (Skoropanova 2001)³³ predlaga kronološko delitev na tri obdobja: k »prvemu valu« ruskega postmodernizma (1960–80) prišteva predvsem tekste soc-artistov oz. tistih konceptualistov, ki gradijo izraz na »ozadju« sorealističnega kulturnega modela (Prigov, Rubinštejn, Nekrasov). Ne da bi iskala globljo idejno-tematsko povezavo z rusko literarno tradicijo, v isti »val« vključi posamezna dela ruskih metaprozaikov – *Sprehode s Puškinom* Abrama Terca, *Puškinski dom* Andreja Bitova, k tej skupini prišteje tudi *Dvajset sonetov Mariji Stuart*, delo Nobelovega nagrajenca Josifa Brodskega, ter poemu/roman Venedikta Jerofejeva *Moskva-Petuški*.

Na tem mestu se ne bomo podrobneje ukvarjali z razlogi, ki so avtorico vodile k omenjenemu seznamu, niti ne moremo podrobneje analizirati tekstov. Sledeč začrtanim

³³ Knjiga je zgrajena kot priročnik in neukemu bralcu ponuja eno najpopolnejših predstavitev ruskega postmodernizma. V zajetni knjigi ponudi delitev na prvi (1960–1980), drugi (1980–1990) in tretji val (1990 in naprej) postmodernizma. Mi jih podrobneje ne predstavljamo, se pa k pojavnostim postmodernizma z idejno-tematskega vidika vračamo ob koncu razprave.

okvirom z začetka razprave se bomo ustavili le pri delu *Moskva-Petuški*, danes že paradigmatiskem tekstu ruskega postmodernizma, in se navezali na idejne komponente drugega pomembnega postmodernista – Saše Sokolova.

Tisto, kar pade pri pozornem branju poeme *Moskva-Petuški* v oči, je dialogičnost teksta. Ta se kaže po eni strani kot karnevalski in pogosto paradoksalen spoj resnega, tragičnega in smešnega, po drugi pa kot stilistična ambivalentnost. V družanju različnih kulturnih kodov (gre za številne citate iz Biblije, »visoke« literature, polno je parafraz sorealističnega kanona) prihaja do prepleta metaprozne tradicije in soc-artističnih postopkov (v tekstu je vse polno parodičnih stilizacij sorealističnih leksemov in sintakse – gl. Levin 1996).

Verjetno ni slučaj, da ima »junak« poeme enako ime kot avtor teksta. Tako se že na zunanje-formalni ravni nakazuje preplet, značilen za metaprozno tradicijo, ki briše meje med fikcijo in dejanskostjo: avtor se individualizira v pripovedi lika, ta pa postaja avtor poeme. Tema pesnitve je preprosta – pot z vlakom od Moskve do 100 km oddaljenega zaselka Petuški. Tudi Jerofejev ustvarja na tej poti v svoji zavesti lastno »realnost«, v katero se spajajo skrbno izbrani fragmenti banalnega vsakdana, predstavljeni v različnih diskurzivnih formah, ki ponujajo možnost za kontemplacijo o smislu življenja. Ta »meditativna realnost«, ki se navzven kaže kot zabavno blebetanje alkoholiziranega norčka, ima svojo logiko – *logiko kaosa*.

»Junak« poeme ni le tepček, ki s smešnimi domislicami razveseljuje bralstvo, v njih se skriva tragično spoznanje o nemoči in ujetosti lastne eksistence, kjer se vsak smisel razblinja v nič. Kot da to spoznanje prihaja prepozno, ob koncu poti, ko se Venička Jerofejev, namesto v Petuških, znajde ponovno v Moskvi, kjer ga čaka smrt. Zaradi načrtno izpostavljene avtobiografičnosti se zdi, kot da se je zaveda avtor sam, vendar z »druge« strani življenja – saj je že mrtev – ki je zdaj lahko le življenje teksta.

Več razlagalcev Jerofejeve poeme je opazilo v osrednjem literarnem liku sorodnosti z *jurodivim*, pametnim tepčkom, izvoljenim od Boga (Gajser - Šnitman 1984, Sedakova 1991, Epštejn 1993).³⁴ Še več – v njem naj bi se družila podoba ruskega alkoholika in Jezusa Kristusa, Veničkovo potovanje od Moskve do Petuškov naj bi bila svojevrstna travestija križevega potu. Zagotovo je eno: v Veničkovi predstavi se Moskva veže s podobo kaosa, Petuški dobivajo karakteristiko raja.³⁵ Kot rečeno, to pot iz kaosa v kozmos zaznamuje dialog s svetom kulture, kjer so vse »visoke« kulturne vrednote predmet posmeha in parodije, vsakršno norčevanje pa pri Jerofejevu neizbežno vodi k

³⁴ V Sloveniji se je z vprašanjem poeme *Moskva-Petuški* podrobneje ukvarjal A. Skaza v razpravi »Pesnitev« Moskva-Petuški Venedikta Jerofejeva in tradicija Gogolja in Dostojevskega, *Slavistična revija* 29 (1981).

³⁵ Občutje kaosa je nazorno vidno v uvodnih poglavjih poeme (*Moskva. Na poti h Kurskemu kolodvoru, Moskva. Kurski kolodvor, Moskva. Restavracija na kurskem kolodvoru, Moskva. – Skoz bife na vlak*) ter v sklepnih poglavjih, ko avtor spoznava, da se je namesto v Petuških znašel ponovno v Moskvi.

Na predstavo Petuškov kot raja spominja avtorjev govor tipa: »V Petuških jasmnin ne odveti in ptičje petje ne utihne. /.../ On (Bog – op. p.) je milostljiv. On me vodi od trpljenja – k luči. Iz Moskve v Petuške. Skozi pekel na Kurskem kolodvoru, skozi vice v Kučinu, skozi raj v Kupavni – k luči in Petuškom.« (Jerofejev 1980: 46, 59).

tragični resnobnosti. Vse v kulturi je relativno, brez trdnega vrednostnega smisla in v zavesti Veničke predmet poljubnega preigravanja, kar posledično ustvarja podobo kaotičnega sveta v zavesti lika, ki pripelje v smrt. Na prvi pogled se zdi, da je to kazen za pijanost, za »norost«, ki peha človeka brez trdnih vrednostnih konstant v absurd in zmedenost. A odgovor je treba iskati v sami realnosti: modernega Jezusa – Veničko Jerofejeva ne izda Judež, temveč Bog in angeli.³⁶ Tudi tisto, kar je bilo nekoč nosilec smisla (evangelij) in ponujalo pot odrešitve, je zdaj le sestavni del kaosa, v katerem je prostor le za igrivo (karnevalsko) ambivalentnost. A ta ambivalentnost ubija, v kaosu obstaja le smrt kot edina nevpitljiva kategorija.

Gornja opozorila posredno ponujajo ponovno vpogled v osrednje problemsko vozlišče, okrog katerega se razvija ruski postmodernizem: avtor – ustvarjalni proces – tekst. Če skuša pisatelj zavestno izpostaviti problem avtorstva – kot to dela Nabokov – ustvari tekst v tekstu: osrednji literarni lik je pisatelj sam, tekst, ki ga piše lik, pa je seveda ustvaril avtor. Podobno opozarja tudi Jerofejev na vzporednico med lastnim življenjem in tragično usodo literarnega lika, ki je tako kot avtor ujetnik bivanjskega kaosa. Proces ustvarjanja, za katerega se vsaj za hip zdi, da prinaša odrešitev, se izkaže za manifestacijo kaosa kulture, pred katerim niti lik niti avtor ne moreta pobegniti – čaka ju smrt. V spoznavanju lastne nemoči pred kaosom se lik in avtor spreminjata v »blaženega norčaka«, ki poskuša v lastnem brezumju konstruirati umetnino sveta.

Če je v poemi *Moskva-Petuški* ta ideja še prikrita, je v romanu Saše Sokolova *Šola za norce* (1976) povsem razvidna.³⁷ Vendar je med likoma Jerofejeva in Sokolova bistvena razlika: če si prizadeva Venička ohraniti avtonomnost sredi bivanjskega kaosa in socialnega absurda (kar plača z življenjem), pa roman Sokolova sestavljajo brez posebnega reda urejene epizode iz življenja mladega učenca. Te nastajajo – po mnenju B. Johnsona (Lipovecki 1997: 177) – kot izraz shizoidne zavesti, ki na noben način ne more najti dialoga z zunanjim svetom. Rečeno drugače: če v tekstu Jerofejeva lik ogroža kaos od zunaj, v *Šoli za norce* obstaja v njegovi notranjosti – dialog nastaja v sopostavitvi različnih Jazov. Izkaže se, da shizoidnost ni nič manj prepričljiva motivacija za dialogičnost kot stilistična ambivalentnost Jerofejevega tipa. Preplet realnega in izmišljivega porajajo pri Sokolovu glasovi znotraj lastne zavesti in brišejo ločnice med njima: junak-pripovedovalec piše sicer po načinu pisanja med seboj različne novele, v njih pa se kažejo motivno-tematske vzporednice. Gre za ponavljanja istega na drugačen način, za pisanje o tem, kar se je v prejšnjih poglavjih že dogodilo.³⁸ Še več: te novele, pisane v prvi osebi, je mogoče sopostaviti z idejnimi in karakternimi značilnostmi več literarnih likov, ki se pojavijo v prvem poglavju. Glasovi pripovedovalca se osamosvajajo, postajajo literarni liki, dobivajo karakteristike objektivnega, a

³⁶ »'Zakaj si me zapustil, Gospod?' Gospod je molčal. Angeli nebeški, vi se dvigate! Kaj naj storim? Kaj naj storim, da bom živel? Angeli! ... Angeli pa so se smejali. /.../ To so nesramna bitja, zdaj šele vem. /.../ Prav tako so se zdaj posmehovali nebeški angeli meni. Smejali so se, Bog pa je molčal.« (Jerofejev 1980: 151).

³⁷ Zanimivo je, da Skoropanova v literarno-zgodovinskem pregledu ruskega postmodernizma obravnava le roman Sokolova *Palisandrija*.

³⁸ Tipičen primer je najti v drugem poglavju romana z naslovom *Zdaj. Novele, napisane na verandi*.

se hkrati utelešajo le kot izraz ene, shizoidne zavesti – subjektivne izmišljije.³⁹ V tem je spet videti proces, ki ga imenujemo uzaveščanje kaosa: subjektivni kaos se materializira, nastaja več realnosti, kolikor prihaja do diferenciacije med »jeziki« ustvarjenih likov, hkrati pa prav polifonija priča o nemožnosti, da bi se pripovedovalec/avtor rešil lastne kaotičnosti – vseskozi gre za pripoved o istih temah, za patološko vrtenje v krogu, ki ga determinira shizoidna zavest. Kot da je uzaveščanje kaosa temeljni pogoj avtorjeve eksistence, nekakšen »božji dar« – navdih, ta pa se v trenutku materializacije spreminja v neznosno breme, ki ga poraja spoznanje, da rešitve iz kroga ni.

Med temami, okrog katerih se »vrti« pripoved, ima spet posebno mesto smrt, ki kot večna konstanta zaznamuje druge motive. Ima pozitiven predznak, je skupni imenovalec različnih kaosov, tragična, vendar stabilna kategorija, ki omogoči avtorju na retrospektiven način iz »onostranstva«⁴⁰ osvetliti lasten kaos in kaos kulture, prikazati simulacije socialnih in jezikovnih konstruktov.

Ta smrt, vezana s tolikokrat v ruski literaturi 20. stoletja ubesedovanim občutjem praznine, ima simbolno funkcijo in se veže z ritualno-mitološkimi koncepcijami (Lotman 1994). V njih je smrt najpogosteje razumljena kot mejnik, kot začetek nove faze v večni ponovljivosti. Kot da je ciklično razumevanje časa nujen pogoj za regeneracijo življenja, uzaveščanje kaosa in sprijaznjenje s svojo (začasno) smrtjo pa njen nujen pogoj. M. Eliade v delu *The Myth of Eternal Return* (prim. Lipovecki 1997: 184) pravi, da človek vidi samega sebe kot realno obstoječega, ko preneha posnemati in ponavljati drugega, vendar pričinja svojo realnost uzaveščati šele tedaj, ko se odreče predstavam o ustreznosti svojih podob. Če je seveda mogoče misel parafrazirati in jo postaviti v razvojni kontekst kulture, potemtako tudi smrt enoznačne (»ustrezne«) podobe ne vodi le k »smrti avtorja«, istočasno pomeni prav tako možnost njegove regeneracije. Možnosti izbora med dokončno smrtjo in novim življenjem se nakazujejo v dialoški, polifoniji, s fragmentarizacijo – v strukturiranju igre med kaosi, kjer neskončnost metamorfoz pomeni način preseganja smrti. Ni naključje, da se pri Sokolovu te metamorfoze dogajajo prav v jeziku: na osnovi ritmičnih in fonemskih podobnosti med besedami nastajajo v glasovih literarnih likov novi pomeni, ki vsak na svoj način govorijo o istem – o smrti avtorja, a se hkrati v »praznini« kaže tudi zametek drugačnega avtorstva.⁴¹ Podobno kot v Nabokovovi *Loliti* so tudi v *Šoli za norce* v smrti vse »stvari« vrednostno izenačene, v njej ni mej med avtorjem in literarnim likom, med tekstem in realnostjo, tekstem in kontekstom. Med njimi obstaja le načelo medsebojnega približevanja in oddaljevanja po principu naključnih sopostavitev. Tekst je tako vedno nesklenjen, dialog kot sistemska konstanta prerašča v rizom, ki izgrajuje logiko kaosa – v uzaveščanju tega se kaže tista karakteristika, ki jo U. Eco označi kot kaozmos.

³⁹ Povedna je misel proti koncu romana: »Znanstvenik piše: če želite zvedeti resnico, jo imate: t u k a j ni nič – ni družine, ni dela, ni časa, ni prostora, ni niti vas samih, vi ste si vse to izmislili.« (Sokolov 1976: 148–149).

⁴⁰ Prim. misli iz razprave o avtorjevem govoru iz »onostranstva« v poemi/romanu *Moskva-Petuški*.

⁴¹ Ta drugačnost nastaja po principu asociativnih sopostavitev, ki dopušča skorajda nadrealistično svobodo. Tako se v petem poglavju romana *Oporoka* ponovijo vsi bistveni motivi in teme, vendar izgubljajo prepoznavno semantiko in se spletajo v nepredvidljive semantično-sintaktične sklope. Ali se tudi v tem kaže logika kaosa, je seveda vprašanje, ki bi zahtevalo podrobnejšo obravnavo.

Ni naključje, da v svetu praznine, očiščene vsakršnih (jezikovnih) konstrukcij oz. simulakrov, dobiva na podoben način kot v mitoloških koncepcijah izjemen pomen krik – spontan izraz človekovega občutja, ki pomeni konec nečesa in začetek drugega. Tudi Sokolov pripiše krik izjemen pomen:

O, s kakšno opojno naslado in bolečino bi kričal, če bi mi bilo dano kričati samo s polovico vašega krika! Vendar mi ni dano, ni dano, šibak sem, vaš učitelj, ob vašem talentu. Torej kričite vi – najspodobnejši med sposobnimi, kričite zase in zame in za vse nas, osleparjene, nalagane, onečaščene in poneumljene, za nas, idiote in blažene norčke, defektne in shizoidne, za vzgojitelje in gojence, za vse, ki jim ni dano kričati – ki jim bodo ali pa so jim že zamašili slinava usta, za vse, ki so brez vsake krivde onemeli ali nemijo, ostali brez jezika (Sokolov 1976: 100).

Rizomatski model kulture že po svoji definiciji ne more biti stabilen, saj je vseskozi na meji z entropijo. Potemtakem tudi postmodernistične poetike ne moremo definirati enoznačno, izpostavimo lahko le posamezne konstante, ki pričajo o sistemskosti: izmuzljivost, protejskost, ambivalentnost, nenehni konflikt z vsem, tudi s samim sabo. Postmodernistični avtor tako sprejema kaos na dva načina: je izvor eksistenčne groze in hkrati nujen pogoj za svobodo in ustvarjanje. V iskanju individualnosti oz. avtorstva, ki je v vsakem primeru *sine qua non* ustvarjanja, odkriva konfliktne, pogosto paradoksalne poti za sobivanje življenja in literature, fizične dejanskosti in simulakrov, razvzroča zakone kaosa zunaj in znotraj samega sebe tudi za ceno lastne destrukcije.

Kot je videti, v razvoju ruskega postmodernizma ne moremo izpostaviti enega, programskega razvidnega načina modeliranja kaosa, temveč le ločujemo številne pojavnosti, za katere se prav zaradi »neulovljivosti«⁴² poetik v ruski kritiki še vedno uporabljajo metaforična poimenovanja: »druga literatura«, »novi val«, »druga proza« ipd. Vendar metaforična oznaka, ki se je ohranila še od časov, ko literarna kritika, temelječa na stališčih (soc)realistične estetike, še ni našla načina za obravnavo t. i. »ruskega undergrounda«, danes ne zadošča več. Tako so literarni kritiki, ki so izšli iz vrst postmodernističnih avtorjev, pričeli v začetku 90. let sami označevati smeri novega literarnega izraza.⁴² Za literate, ki iz materiala kulture v intertekstualnih sopostavitvah izgrajujejo lastno duhovno realnost kot način preseganja smrti med simulakri drugih realnosti, se je utrdilo poimenovanje metarealizem (Epštejn) ali metametaforizem (Kedrov).⁴³ Bili so pozorni na značilnosti, ki povezujejo posamezne avtorje in našli skupne imenoval-

⁴² V. V. Kuricyn, M. Epštejn, V. Jerofejev, M. Ajzenberg, M. Lipovecki, M. Berg. L. Rubinštejn, D. Prigov, P. Vajl, A. Genis ipd. Teoretski teksti, ki so prinašali teoretske osmislitve postmodernizma, so najpogosteje izhajali v danes eni najpomembnejših kulturoloških revij – v Novi literarni reviji (Новое литературное обозрение). Prim. tudi revije ali zbornike *Teater (Teamp)*, *Vestnik nove literature (Вестник новой литературы)*, *Oktober (Октябрь)*, *Novi svet (Новый мир)*, *Vprašanja literature (Вопросы литературы)*. To je tudi čas, ko se pojavljajo prevodi najpomembnejših zahodnih postmodernističnih in poststrukturalističnih teoretikov: R. Barthesa, J. Baudrillarda, F. Guattarija, J. Deleuza, J. Derridaja, J. Kristeve, J. Lacana, J. F. Lyotarda, M. Foucaulta, U. Eca.

⁴³ Sem je šteti Alekseja Parščikova, Viktorja Jerofejeva, Mihaila Berga, Sašo Sokolova, Jevgenija Popova ipd.

ce: razkrinkovanje sovjetskega mita (J. Popov, V. Korkija),⁴⁴ dekonstrukcija vsakršnih socialnih norm (*Devete sanje* Vere Pavlovne in *Omon-Ra* V. Pelevina),⁴⁵ dekonstrukcija religije (*Kačježer* E. Radova), kategorije nacionalnega (*Ruska lepotica* Viktorja Jerofejeva), zgodovine (novele V. Pjecuha in Viktorja Jerofejeva) ipd. Te dekonstrukcije je treba v prvi vrsti razumeti kot poskus, da bi literarni izraz širše, kulturološko osmislili, našli poti za preosmišljanje duha, na katerih se razkrivajo mnogoznačne in variabilne resnice, ki vodijo k predstavi o mnogoplastnosti kulturno-filozofskega mišljenja in izrisujejo vpogled v pojavnosti in zakonitosti kaosa kulture. V sicer še vedno premajhni distanci od živega literarnega procesa nastajajo tako previdne klasifikacije postmodernističnih iskanj:

- narativni postmodernizem, kamor je šteti pisatelje starejše generacije, ki so v evoluciji pisanja spremenili estetiko in se približali postmodernističnim glediščem (*Aleksandriji* V. Sosnora, *Nova moskovska filozofija* V. Pjecuha);
- lirični in lirično post-filozofski postmodernizem z značilno masko avtorja/klovna/norčka – *jurodivega* v delih I. Jarkeviča, A. Dobrinina, V. Druka, D. Galkovskega;
- melanholični postmodernizem (*Čapajev in praznina* V. Pelevina);
- shizoanalitični postmodernizem, ki odkriva pojavnosti še neizživete ideološkega fanatizma, analizira kolektivno nezavedno in v njem značilnosti, ki vodijo k afirmaciji npravstvenega barbarstva, vandalizma, antikulture (*Kačježer* E. Radova, bolj ali manj vsa proza V. Sorokina, *Strašno sodišče* Viktorja Jerofejeva ipd.);
- ekološki postmodernizem kot svojevrsten ekumenizem, ki naj bi povezoval religije sveta v skupnem prizadevanju rešiti naravo (*Kot ponoreli* A. Bitova);
- feministični postmodernizem z dekonstrukcijo tradicionalne opozicije »moško/žensko«, ki se pojavi predvsem v dramatik (npr. *Moška cona* L. Petruševske, *Dismorfomanija* V. Sorokina).

V tej razpravi ne moremo podrobneje predstavljati naštetih smeri. Ko pa obravnavamo ruski postmodernizem kot strategijo v uzaveščanju kaosa, se moramo ustaviti pri Vladimirju Sorokinu, ki danes velja že za enega najpopularnejših ruskih prozaikov. V njegovi ustvarjalnosti se namreč kaže morda najbolj nazorno premik v razumevanju logike kaosa. Sorokin, ki se je v literaturi pričel uveljavljati sprva kot soc-artist v krogu ruskih konceptualistov, najpogosteje šokira bralca z naturalističnimi prizori spolnega občevanja, sadizma in ubojev. Čeprav so proti avtorju nedavno vložili obtožnico zaradi kršenja javne morale v romanu *Modro salo*, mu ne moremo pripisovati le karakteristik opolzkega pornografskega avtorja.⁴⁶ Njegovo literaturo lahko na podoben način

⁴⁴ Npr. *Prekrasnost življenja* Popova ali *Jaz – ubogi Soso Džugašvili* Korkije.

⁴⁵ *Omon-Ra* je leta 2000 izšel tudi v slovenščini.

⁴⁶ Očitno so se prizori spolnega občevanja med Stalinom in Hruščovim v romanu zdeli moskovskemu tožilcu tisto neprimerno, kar ogroža moralo postsovjetskega človeka, medtem ko številni drugi prizori nasilja in deviantnega seksa med »običajnimi državljani«, ki jih mrgoli v zgodnejših Sorokinovih delih, pri sodnih organih, ki se imajo za zaščitnika kdo ve kakšne morale, ne zbuja pomislekov, kaj šele zgražanja. Očitno deluje med današnjo sodno nomenklaturo ehoeft, ki obuja v zavesti zgodovinski spomin, cepljen na stalinistični represivni vzorec.

kot dela nekaterih drugih ruskih postmodernistov označimo za svojevrsten dialog kaosa s kaosom. Tudi pri Sorokinu ima pomembno vlogo dialogičnost, ki nastaja v prehajanju od (soc)realističnih narativnih strategij (Sorokinov priljubljen protovzorec je sorealistični kliše),⁴⁷ preko prizorov človekove »živalskosti« v semantično praznino, v pogosto brezsmiseln, kaotičen nabor besed, izpraznjenih glasov, ki so brez vsakršne kulturne semantične vrednosti – podobno kot pri Sokolovu – še najbolj podobni zapisom človekovega krika (npr. v tekstu *Očered'*). Je to res samo naključje?

Dekonstrukcije stilističnih vzorcev, ki praviloma pripeljejo k praznini, je potrebno postaviti v kontekst razmišljanj o totalitarnosti vsakršnega diskurza: M. Foucault pravi, da vsaka realizacija jezika skuša že s strukturiranostjo samo vzpostavljati oblast nad človekom (Foucault 1991). Tudi pri Sorokinu je jasno videti, da poljuben diskurz vedno modelira predstavo o redu, ki se pokaže kot način, kako se manifestira oblast. Tako najbrž tudi ni naključje, da pri njem tako pogosto zasledimo arhetipski par »učitelj – učenec«,⁴⁸ ki omogoča pisatelju, da razkrije mehanizem, po katerem deluje diskurz oblasti (učitelj). Sorokin opozarja na nevarnost mitologizacije diskurza, kajti to je tisto, kar dejansko pripelje v absurd, gnus in k nasilju: tako npr. v noveli *Sergej Andrejevič* vidimo, kako mladi učenec zavzeto sledi besedam svojega učitelja na zaključnem izletu v naravo. Njegovo občudovanje pripelje v skrajnost, ko slučajno opazi učitelja, ki v gozdu ob srebrni lunini svetlobi opravlja veliko potrebo – učenec se nato približa kupčku blata, ga poljubi, vtakne v usta ter si ga razmaže po obrazu.⁴⁹ Sorokinovo razgaljevanje diskurzivnih mehanizmov, ki ga je razumeti kot način njihove demitologizacije, vodi k težko predstavljamim nasprotjem: sredi miru v naravi razkosavajo človeka (*Začetek sezone*),⁵⁰ ob klasični glasbi opravljajo seciranje (*Led*), ljubezenska občutja spremljajo prizori mučenja (*Mesec v Dahavu*)⁵¹ ipd.

Dekonstrukcija diskurzov in posledično demitologizacija vodita seveda k rušenju vrednot kulture, kar spet porodi občutje kaosa in pripelje v smrt. Vendar ju zdaj ne porajajo več zunanje okoliščine (Jerofejev) niti shizoidna zavest (Sokolov), temveč sama pisava oz. diskurz. Razgradnja diskurzivnih struktur vodi k spoznanju o nemoči vsakršne artikulacije – ostaja le belina papirja oz nemost, edina simptoma absolutne

⁴⁷ Najpogosteje opazimo pri Sorokinu poleg dekonstrukcije sorealističnih vzorcev poigravanje s stilom Turgenjeva (*Konec sezone*), z »ljudskim jezikom« vaške proze, s simbolistično metaforizacijo (*Tekmovanje*), pogosto je zaslediti posnemanje Buninovega stila.

⁴⁸ Ta par ima pomembno vrednost že v romanu Sokolova *Šola za norce*.

⁴⁹ Mehanizem diskurza lahko opazujemo tudi v slovenskem prevodu ene od Sorokinovih novel, vključene v zbirko sodobne ruske kratke proze, ki je izšla 2002 pri Cankarjevi založbi (*Pogovor gluho-nemih*).

⁵⁰ Novela je izšla v slovenščini leta 1990 v 9. številki revije *Literatura*.

⁵¹ *Mesec v Dahavu* je naslov Sorokinove povesti, v kateri pisatelj potuje v nekdanje koncentracijsko taborišče in odkriva »veličastje naslade«, ki ga prikaže v 25 slikah/kamerah. V zavesti pripovedovalca se prepleta prikaz nasilja z razmišljanjem o etiki, o vrednotah človekove kulture (pomembno vlogo v pripovedi ima podoba Faustove Marjetke). V posledici prihaja do demistificiranja kulturnih arhetipov, kar vodi v rušenje semantičnih funkcij jezika in ustvari občutje jezikovnega kaosa. Zanimivo je, da v pripovedi Sorokin omenja utemeljitelja dekonstruktivizma J. Derridaja in skupaj z njim ugotavlja, da je vsak tekst totalitaren, da smo »vsi le v tekstu«, od koder je izhod samo v smrt (Sorokin 1998: 810).

svobode.⁵² Poglobljanje v kaos po Sorokinu porodi samo kaos – v umetnosti ni ničesar, kar ne bi bilo izraženo kot forma diskurza, ta pa obstaja kot forma kolektivnega nezavednega brez bralca, brez avtorja – ali po besedah M. Lipoveckega – kot pastiš sam po sebi (Lipovecki 1997: 273). Razumljivo, da se mora – kot posledica omenjenega nazarja – avtor raztopiti v kaosu. V tem kontekstu postane jasna misel Lipoveckega (1997: 274), ki pravi, da logika postmodernistične evolucije združuje v sebi razumevanje svobode kot osnovnega patosa kulture današnjega časa (Prigov), »smrt avtorja« (Barthes) in decentralizacijo subjekta (Foucault).

V sklepnem delu razmišljanja se vračamo k vprašanju kulturne dinamike in naredimo povzetek. B. Grojs v razpravi *The Total Art of Stalinism* (Groys 1992) razmišlja, da je ruski postmodernizem nastal kot posledica dveh kulturnih šokov: za prvega je značilno spoznanje, da sovjetski model sveta, ta »totalnost ideološkega horizonta« ni le maskiral realnosti kot take, temveč jo je vase vsrkal – postal sam realnost. Sovjetska utopija je tako postala imanentna zgodovini in ko je prišlo do rušenja sovjetskega mita, je nastopil »konec zgodovine« – to pa je povzročilo drugi šok. Prva reakcija na šok je bila infantilna, spontana in pričakovana: negirati in porušiti vse, kar spominja na »nekdanjo« realnost, jo spreminjati v igro. To se nazorno kaže v soc-artističnih politično angažiranih in tendencioznih karnevalizacijah s stremljenjem čimpopolneje destruirati sovjetski model *reda*.⁵³ Občutje kulturne razbitosti in marginalnosti, ki se pojavlja ob izgubi »referenčnega ozadja«, se še okrepi v obdobju desovjetizacije in vodi k vse opaznejši fragmentarizaciji literarnega izraza. Poraja se občutje kaosa, to se pogloblja ob spoznanju, da nikoli končana igra, stilizacije, parodije, travestije vodijo le v vse večji absurd.

Afektirano občutje zamenjuje konceptualna analiza, ki skuša razumeti obstoječo »neurejenost«. Pri tem se pričjenja hote ali nehote navezovati na tradicijo ruske pozne avantgarde (absurd) in metaproze (občutje kaosa, izgubljenost avtorja). To obdobje je t. i. vmesni čas, ko se en kanon pričjenja umikati drugemu. Zdi se, da se v tem prehodu kaže logika v menjavi kulturnih dominant – dionizičnega in apoliničnega principa – ko gre za zamenjavo kulturne tendence, ki jo ponazorimo (sledječ Lotmanu) kot prehod od karakteristik desne hemisfere k levi. Postmodernizem kot vmesno obdobje ima v tem prehodu predvsem analitično, psihoterapevtsko vlogo – da oživi izgubljeno kul-

⁵² V intervjuju v maju leta 1993 v *Literarni reviji* (*Литературная газета*) D. Prigov ugotavlja, da je osnovna naloga umetnosti, da izrazi absolutno svobodo. Ob tem ugotavlja, da je vsaka ideologija, vsak jezik v stremljenju zaobjeti svet totalitaren. Jezik je samo jezik, ne pa absolutna resnica. Ko to doumemo, postanemo svobodni.

⁵³ Ni se mogoče strinjati na tem mestu z B. Grojsem, ki pravi, da je posledica kulturnega šoka blažena indiferentnost do vsega preteklega. Prim. tudi Mankovskaja 2000: 296.

turno identiteto, da preseže občutje kulturne izolacije⁵⁴ in utrdi zavest o vrednosti lastne – ruske literature.⁵⁵

Postmodernistična analiza pomeni dialog s kaosom, v katerem pisatelj pride do spoznanja, da je njegova edina realnost (jezik) prav tako iluzija, v kateri ni prostora za individualnost. Avtorju ostaja poigravanje z različnimi diskurzi, različne forme deterritorializacije pa postopoma vodijo do tiste točke, v kateri simulakri prenehajo biti nekaj umetnega in postanejo znaki neke nove realnosti. Po Lipoveckem je deterritorializacija nekakšen obreden način dialoga s kaosom, ki vodi v osvobajanje od vseh možnih oblik strukturne urejenosti, katerega posledica je začasna smrt kulture.

Opustošenje, praznenje pomenov kulture v preigravanju diskurzov pa ne pomeni le »smrti kulture«, pomeni tudi njeno formalizacijo, kanoniziranje samega procesa, v katerem postopoma ugaša vrednost, ki jo ima v razvoju kulture postmodernizem. Da je temu tako, je videti tudi v sodobnih teoretskih zapisih samih avtorjev oz. teoretikov postmodernizma (M. Lipovecki, D. Galkovski, V. Jerofejev, M. Epštejn), ki opažajo »utrujenost« postmodernistične paradigme ob koncu 90. let. M. Epštejn, eden vodilnih ruskih teoretikov, ki deluje v ZDA, pravi, da se igra s preteklostjo, v kateri je bila prihodnost razumljena kot nekaj opredeljenega, določnega in dejansko možnega, končuje z Ničem. Ta naj bi nastal kot posledica postmodernističnih iger s podobami neopredeljene, nedosegljive in mnogoznačne prihodnosti. Epštejn napoveduje radikalni premik v načinu mišljenja, ki ga zaznamuje vračanje k prafenomenalnemu pojavu, k iskanju bodočnosti v nedrju same kulture – v mitu.⁵⁶ Ni čudno, da več zgoraj omenjenih teoretikov kulture napoveduje, da naj bi novo literaturo karakterizirala »nova iskrenost«, »nova sentimentalnost«,⁵⁷ »nova utopičnost« – to pa so ponovno oznake, ki

⁵⁴ Ta izolacija je bila v času socrealizma dejstvo, saj je oblast na vse mogoče načine preprečevala ali vsaj skrbno selekcionirala stike z drugimi kulturami, še posebej tistimi, ki so jih spoznali za »kapitalistične«.

V tem kontekstu je zanimiva misel M. Lipoveckega, ki pravi, da gre v ruskem postmodernizmu za vprašanje o aдекватnosti ruske kulture sami sebi (Lipovecki 1997: 298).

⁵⁵ Za vsako vmesno obdobje v razvoju kultur so značilni dialogičnost, hibridizacija, fragmentarizacija, eksperimentiranje, intertekstualnost, igra – vsakič s podobno funkcijo: reflektirati sedanost s prevrednotenjem preteklosti. V porajanju novega naziranja imajo ambivalenten značaj: so simptom »smrti avtorja« in »smrti kulture« – ki se v ruskem kontekstu dejansko dogodi že v socrealizmu – in hkrati ponujajo možnost, kako se izviti iz kompleksov *outsajderstva* ter izgraditi novo individualnost.

⁵⁶ Upošteva značilnosti ustvarjalnosti Sokolova in Sorokina ni odveč še enkrat omeniti, da ima krik (kulturno neartikuliran zvok) v mitu zelo pomembno vlogo.

Pomemben premik od postmodernističnega naziranja v iskanje novih možnosti predstavlja Epštejnova knjiga *Filosofija možnosti* (Epštejn 2001).

⁵⁷ Naj še enkrat poudarimo, da se smernice napovedujejo že v prozi Sokolova in razvijejo v najnovejših delih V. Sorokina. Tako se npr. v njegovem romanu *Led kaže težnja*, da bi človek našel v človeku ponovno nekaj človeškega. Gre za pripoved o skupini ljudi, ki iščejo med sebi sorodnimi svetlolasimi in modrookimi ljudmi »odziv srca«. Iskanje nove iskrenosti seveda poteka tipično sorokinovsko: človeka ugrabijo in mu z ledenim kladivom tolčejo v prsi, da bi se iz njih izvil »pravi zvok«. Kot da se iz postmodernističnega poskusa razumeti/razložiti kaos rojeva nova »odgovornost«, ki raste iz spoznanja, da je vsaka druga alternativa razen humanizma prežeta z nasiljem in krvjo. Po Sorokinovo lahko seveda ta odgovornost vznikne le sredi krvi in bolečine ter v »artaudovskem krik« porodi novo intonacijo – iskreno čutenje.



napovedujejo dionizičen princip v dinamiki kulture, v svoji iracionalnosti primerljiv s karakteristikami delovanja desne hemisfere.⁵⁸

LITERATURA

- M. AJZENBERG, 1995: *Vokrug konceptualizma*. Arion.
A. ARTAUD, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana.
R. BART, 1994: *S/Z*. Moskva.
M. COUTURIER, 1993: Nabokov in Postmodernist Land. *Critique 4* (XXXIV).
G. DELEUZE, F. GUATTARI, 1995: Kafka [Za manjšinsko književnost]. Ljubljana.
– – 1990: Rizom. *Književna kritika* 21/1.
M. ĀPŠTEJN, 1993: Posle karnavala ili Večnyj Venička?. *Zolotoj vek 4*.
– – 2001: *Filosofija vzmožnogo*. Sankt-Peterburg.
M. FOUCAULT, 1991: *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana.
S. GAJSER - ŠNITMAN, 1984: *Venedikt Erofeev »Moskva-Petuški« ili »The Rest in Silence«*. Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris.
B. GROYS, 1990: Soc-art. *Iskusstvo* 11.
B. GROYS, 1992: *The total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton University Press.
I. IL'IN, 2001: *Postmodernizm – slovar' terminov*. Intrada.
M. JAVORNIK, 1999: Mihail Bahtin in OBERIU / ОБЭРИУ (Psihotipologija nekega obdobja). *Slavistična revija* 47/2.
– – 1993/1994: Socart – znanilec praznine. *Jezik in slovstvo* 6.
V. JEROFEJEV, 1980: *Moskva-Petuški*. Ljubljana.
T. H. KERIMOV, 1996: *Postmodernizm. Sovremennyj filosofskij slovar'*. Moskva, Jekaterinburg.
B. KRAŠEVEC (ur.), 2002: *Pogovor gluhomemih: iz sodobne ruske kratke proze*. Ljubljana.
V. KURICYN, 1992: Novaja pervobitnaja kultura. *Novyj mir* 2.
– – 2001: *Russkij literaturnyj postmodernizm*. Moskva.
J. LEVIN, 1996: *Komentarij k poeme Moskva-Petuški Venedikta Jerofeeva*. Graz.
M. LIPOVECKI, 1997: *Russkij postmodernizm*. Jekaterinburg.
Ju. M. LOTMAN, 1994: Smert' kak problema sjužeta. *Ju.M.Lotman i tartusko-moskovskaja škola*. Moskva.
– – 2000: *Semiosfera*. Sankt-Peterburg.
J. F. LYOTARD, 1986: *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982–1985*. Paris.
D. S. LIHAČEV, 1973: *Razvitie ruskoj literatury X–XVII vekov*. Leningrad.
N. B. MAN'KOVSKAJA, 2000: *Ėstetika postmodernizma*. Sankt-Peterburg.
– – 1995: *Pariž so zmejami*. Moskva.
M. MEDARIĆ, 1991: Vladimir Nabokov i roman XX stoletija. *Russian Literature* 29/1.

⁵⁸ M. Lipovecki opozarja na sorodne procese samorazrušenja postmodernistične poetike in estetike v Rusiji in Ameriki ob koncu 80. let. Tako ameriška literarna kritika (S. Strehle, A. Wilde, R. Begibing) opaža, da veliko anglojezičnih avtorjev prehaja k novi sintezi postmodernizma in realizma (midfiction). Sorodne težnje opažamo tudi v ruski prozi: npr. v delu M. Haritonova, nagrajenim s prestižno »Bukerovsko nagrado« za leto 1992 *Črte usode ali skrinjica Milaševiča*, v novelistiki 90. let ene najpomembnejših sodobnih ruskih novelistk in dramatičark L. Petruševske ter v delih mlajših ruskih avtorjev in avtoric: M. Palej, A. Ivančenka, O. Jermakova, M. Šiškin.



- V. NABOKOV, 1999: *Dar. Rasskazy*. Moskva.
N. N. NIKOLAENKO, 1983: Funkcional'naja assimetrija mozga i izobrazitel'nye sposobnosti. *Trudy po znakovym sistemam* 16.
D. M. SEGAL, 1981: Literatura kak ohrannaja gramota. *Slavica Hierosolymitana* 5–6.
S. SOKOLOV, 1976: *Škola dlja durakov*. Ann Ardis.
D. SHEPHERD, 1992: *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford.
I. S. SKOROPANOVA, 2001: *Russkaja postmodernistskaja literatura*. Moskva.
V. SOROKIN, 1998: *Sobranie sočinenij v dvuh tomah. Tom 1*. Ad Marginem.
D. TSCHIZEVSKIJ, 1968: *Verlgleichende Geschichte der slavischen Literaturen I, II*. Berlin.

SUMMARY

The paper discusses the laws in the development of Russian culture and examines the causes giving rise to the so-called second prose, new wave, underground – the literary phenomena in the last decade known as »Russian postmodernism.« In his consideration of these issues the author follows the previously tested findings about the sinusoid development of cultural phenomena, which he, analogically to Yu. M. Lotman, compares to the findings of neurosemiotics about the functional characteristics of the left and right brain hemispheres and places in the context of the Apollonian and Dionysian principles in the dynamics of culture. Hence he treats postmodernism as a predictable and intermediate phase in cultural development. The analysis particularly focuses on the characteristics of meta-fiction of the 1930's and on manifestations of social art – the first autonomous Russian artistic trend after social realism – which are precursors or, rather, the first manifestations of Russian postmodernism. The author finds that postmodernism developed as a logical evolutionary phase of Russian meta-prose (Nabokov) and established itself as an opposition to the Soviet model of the world (social art, conceptualism). The consequence was a combination of both phenomena, which is clearly demonstrated in the already paradigmatic text of Russian postmodernism – the novel/epic poem *Moskva-Petuški* by Ven. Yerofeev. The de-hierarchization of socio-realistic ideologemes is here intertwined with the reflection – so typical of metaprose – on one's own position among the values of culture, which seem to be ever more notably losing meaning, and, concomitantly, the author's role is diminished. The author's inability to reflect his individuality is ever more frequently displayed in the never-ending game of random juxtapositions, which, as a consequence, leads to the feeling of chaos. The author attempts to commit this chaos to consciousness, but his attempts are unsuccessful – in the feeling of endless freedom in the midst of chaos a yawning void opens up, indicating the proximity of death. If at some point the author felt the chaos of culture (Yerofeev), now the chaos is moving inside of him, in disconnected »dialogism« the author's consciousness is becoming schizoid, i.e., literary characters are attaining independence – as sounds of their self, creating their own reality (Sokolov). This textual reality, which is becoming the only imaginable reality – along with the realization that in it, as well, there is only a new artificial construction, i.e., of language – eludes any kind of individual values and even deepens the feeling of chaos. Language is totalitarian, its steadfast power over man limits the author's freedom and individuality, he is only left with repeated playing of the discourse elements, which unveils the mechanism of the authority (Sorokin). Committing the chaos in chaos (oneself in culture) to consciousness, which leads to the realization about the totalitarianism of the discourse, fatally limits the author, brings about new helplessness, which leads to silence. The only possible way out seems to be the return to the cradle of culture – the myth, in which a scream has a special value as an expression of spontaneous feeling. This scream heralds the shift from postmodern analyticness to new sincerity – its value being discussed increasingly often in the last wave of



Russian postmodernism. It seems that this shift has brought about a switch in the dynamics of culture – the Appolonian principle is being replaced by the Dionysian ones, there are signs of phenomena recognized by the neurosemiotic research as characteristics of the function of the right-side brain hemisphere.