UDK 821.161.3.09 Aleksievič S.
Blaž Podlesnik
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

DOKUMENT IN PROZA V DELIH SVETLANE ALEKSIJEVIČ

Ob polemikah, ki jih je izzvala podelitev letošnje Nobelove nagrade beloruski pisateljici Svetlani Aleksijevič, poskušamo na vprašanja o dokumentarni naravi njene proze in o pomenu tovrstnih del za sodobno književnost odgovoriti z analizo podobe avtorja v pisateljičinem ciklu *Glasovi utopije*. Analiza razkriva, da se prisotnost avtorice v besedilu vse bolj deli na izrazito notranjo, pričevanjsko perspektivo, s katero se približuje ostalim pričevalcem v delu, ter na zunanji, manj očiten kompozicijski in metabesedilni avtorski glas, ki organizira in jasno formulira idejo dela kot celote.

Ključne besede: Svetlana Aleksijevič, dokument, pričevanje, proza, podoba avtorja

In the midst of the controversy provoked by the award of this year's Nobel Prize to the Belarusian writer Svetlana Alexievich, the author tries to illuminate the documentary nature of her prose and the importance of such works for contemporary literature by analyzing the image of the author in *The Voices of Utopia* documentary cycle. The analysis reveals that the presence of the author in the text is increasingly divided into a distinct inner, testimonial perspective, close to the other voices of the book's heroes, and into an external, less obvious compositional and metadiscourse author's voice, which organizes and clearly formulates the idea of the work as a whole.

Keywords: Svetlana Alexievich, document, testimonial literature, prose, author's image

0 S podmornicami ali brez?

Ob novici, da je Nobelova nagrajenka za literaturo 2015 beloruska pisateljica Svetlana Aleksijevič, je Zahar Prilepin, eno vidnejših imen sodobne ruske proze, v članku na portalu znane medijske hiše *izvestia.ru* zelo neposredno izrazil dva glavna pomisleka, ki ju je omenjena nagrada vzbudila med ruskimi literati. Prvi in v Prilepinovem članku najbolj izpostavljen je večni očitek o *političnih* motivih Švedske akademije. Ta naj bi se na rusko književnost spomnila le takrat, ko se ob obalah Evrope pojavijo ruske podmornice. Avtor se v članku spominja, da je pred leti v Parizu v šali pozival, naj Rusom dajo enkrat nagrado brez podmornic, ob nagradi Svetlane Aleksijevič pa ugotavlja, da so podeljevalci nagrade znova počakali na podmornice. Nobelova nagrada za književnost naj bi bila sredstvo za diskreditacijo Rusije v času, ko ta svetu pokaže svojo moč, politični motivi naj bi vodili izbor Bunina, Pasternaka, Šolohova, Solženicina in Brodskega, a ker so se v preteklosti številni izbranci za zahod po podelitvi nagrade izkazali kot ideološko problematični (Prilepin posebej izpostavlja Solženicina in Brodskega), naj tokrat ne bi tvegali z *nezanesljivimi* Rusi. Raje so iz-

brali belorusko-ukrajinsko avtorico, katere sovražna nastrojenost do Rusije in Rusov je preverjena.

Druga dva očitka, ki sta se prav tako pojavila takoj po objavi nagrajenke, sta v članku nekoliko bolj v ozadju. Prvi se nanaša na *neliterarnost* nagrajenkine proze, saj naj bi šlo v njenih delih v najboljšem primeru za *dobro novinarstvo*, in ne za pravo literaturo, drugi pa na pozitivno diskriminacijo, ki naj bi je bila nagrajenka deležna zato, ker je ženska.[1] Prilepinova ugotovitev, da gre pri nagradi za zvit izbor *pisateljice, ki ni pisateljica,* in *ruske avtorice*, *ki ni Rusinja*, se torej implicitno nadaljuje v očitek, da gre za *nagrajenko, ki ni nagrajenec*, vse skupaj pa naj bi dokončno potrjevalo, da je Zahod znova opazil Rusijo in da je poskus njene diskreditacije z zadnjo Nobelovo nagrado pravzaprav priznanje ruskega geopolitičnega preporoda.

Takšna *domoljubna* interpretacija izbora nagrajenke seveda ni ostala brez odziva. V esejistični kolumni, ki jo v imenu jazbečarke Jožefine Taurovne objavlja spletna literarno umetniška revija *Nadstropja* (*Этажи*),[2] se »pasji babi« vse, kar Prilepin očita nagradi, kaže kot izraz njegovih lastnih militantnih teženj in seksizma, očitek o *neliterarnosti* nagrajenkine proze pa esejist(ka) zavrača kot diletantizem, ki kaže na očitno nepoznavanje vloge, ki jo ima v sodobni književnosti t. i. *non-fiction*.

Iz literarnih krogov se je polemika kmalu preselila v politiko, s spleta in časopisov pa na televizijo. 20. oktobra 2015 so tako gledalci na TVC (ТВЦ) v redni enourni politični pogovorni oddaji *Pravica do glasu* spremljali mnenja številnih politikov in kulturnikov, ki so v običajnem TV-formatu soočenja predstavnikov obeh strani sicer nekoliko manj nazorno kot Prilepin in »jazbečarka Jožefina« ponavljali večinoma enake očitke ali jih poskušali zavrniti s podobnimi argumenti (Право голоса 2015). Glede na jasno ideološko profiliranost kanala v oddaji ne preseneča pristranskost voditelja, ki agresivno promovira glasove, ki v nagradi vidijo politični napad in žalitev Rusije, in napada tiste, ki so o nagrajenkinih delih vendarle pripravljeni razmišljati kot o nečem, kar si zasluži pozornost bralstva. Bolj presenetljivi so nekateri argumenti nagrajenkinih zagovornikov, ki nazorno kažejo, v kakšnem kontekstu je potekala celotna razprava.

1 Ruska literatura?

Če je za Prilepinovo interpretacijo bistvena hibridna rusko-neruska narava nagrajenkine proze, ki zahodu zagotavlja želeno rusofobno ideološko pozicijo, je argument tistih, ki v nagrajeni prozi Svetlane Aleksijevič vidijo tudi nagrado ruski književnosti, običajno jezik. Dela, za katera je bila avtorica nagrajena, so napisana in v izvirnikih objavljena v ruščini in kot taka torej zanje del ruske književnosti. Tej logiki vsaj delno pritrjuje tudi statistika Kraljeve akademije, ki nagrade razvršča po žanrih in jezikih, v katerih pišejo, celo po spolu, ne pa tudi po državljanstvu ali celo nacionalni pripadnosti. Argument seveda ne zdrži, če ga uporabimo za razmišljanje o številnih različnih anglojezičnih literaturah, a dejstvo, da se pojavlja v navezavi na vzhodnoslovansko

[1] »Mimogrede, želite napoved? Naslednje leto bo nagrajenec kakega tretjega ali petega spola.« (Прилепин 2015)

[2] Po vsem sodeč eseje v imenu svoje psice piše pesnik Dmitrij Vodennikov.

literaturo, ki danes več kot očitno obstaja v dveh jezikovnih različicah (podobno kot pri ukrajinski literaturi lahko tudi pri beloruski govorimo o ruskojezični beloruski literaturi kot njenem pomembnem delu), kaže, da ima v vzhodnoslovanskem kontekstu ta argument še danes svojo težo.[3]

Še dlje je šel v svoji argumentaciji v omenjeni oddaji TVC režiser Aleksandr Gnezdilov. V oddaji je sicer nastopil kot zagovornik pisateljičinih del in ob tem ugotovil, da ta v rusko književnost nedvomno sodijo ne zgolj zaradi jezika, temveč ker v celoti nadaljujejo »visoko tradicijo humanizma ruske književnosti«, o kateri je govoril že Puškin. V naslednjem stavku, ki naj bi dodatno potrdil njegovo tezo, je še dodal, da so v pisateljičinih delih v ospredju teme vojne, človeškega žrtvovanja in trpljenja žensk, ki pismenost v vzhodnoslovanskem prostoru določajo od njenih začetkov – od znamenite *Pesnitve o Igorjevem pohodu* s konca 12. stoletja –, kar naj bi dodatno potrjevalo njen pomen. Logika obeh argumentov je kljub avtorjevim najboljšim namenom več kot problematična. Dejstvo, da je bilo vzhodnoslovansko ozemlje do mongolskih vpadov v 13. stoletju enoten kulturni prostor in da je bil ta prostor izhodišče, iz katerega so se precej kasneje razvile vse vzhodnoslovanske nacionalne kulture, bi bilo mogoče uporabiti tudi kot argument za avtoričino suvereno *beloruskost*, medtem ko ideja o »visoki tradiciji humanizma« kot kriteriju za pripadnost ruski književnosti implicira, da imajo vse ostale književnosti (med drugimi tudi beloruska) na tem področju težave. In to z najboljšimi nameni!

2 Sploh književnost?

Drugi očitek – o avtoričini *neliterarnosti* – je za ruske kritike letošnje odločitve Kraljeve akademije nesporen. To ni književnost, to je publicistika ali v najboljšem primeru »dobro novinarstvo«. Dejstvo, da gre za »dokumentalistko«, za tekste, ki združujejo dejanske izpovedi posameznikov, ki jih avtorica poveže v celoto z jasno idejno poanto, naj bi bil razlog, da ta dela ne bi smela nikoli dobiti Nobelove nagrade za književnost, in hkrati je to očiten dokaz politične agende izbora. Z oceno, da gre za publicistiko, se povečini strinjajo tudi ruski zagovorniki izbora, a v tem ne vidijo nič spornega: Nobelova nagrada za književnost naj tudi v preteklosti ne bi strogo ločevala med umetniško literaturo (*fikcijo?*) in publicistiko, sploh pa naj bi bil tak izbor upravičen v času, ko opazujemo vedno večji pomen dokumentaristike in konkretne politične agende v vseh tradicionalnih umetniških oblikah (gledališče, film), in v tem pogledu tudi književnost ne more biti izjema.

O argumentih prve skupine pravzaprav nima smisla razpravljati, doseg tovrstnega razumevanja lepo ponazarja medklic enega od udeležencev polemike, ki je ob ugotovitvah sogovornikov, da avtorica zgolj zapisuje izpovedi, pripomnil, da bi morali v tem primeru nagrado dobiti intervjuvanci, in ne avtorica. Znova so precej bolj zani-

[3] Zanimivo je, da logike hegemonije jezika pri osmišljanju nacionalne literature ne uporabljajo le Rusi, kadar si poskušajo »prisvojiti« pomembne rusko pišoče beloruske avtorje, temveč tudi zagovorniki beloruske književnosti v beloruščini, ki svojim rusko pišočim rojakom odrekajo mesto v nacionalni književnosti (gl. videopolemiko med rusko in belorusko pišočimi avtorji na beloruskem portalu *tut.by* – Белорусская литература 2012).

mivi argumenti avtoričinih zagovornikov, ki izpostavljajo pomen obravnavanih tem, humanizem in umetniško moč nagrajene dokumentarne proze, jih povezujejo s trendi v sodobni kulturi ter tako širijo polje literarnega, ki naj bi v sodobnosti obsegalo tudi dokumentaristiko oz. *non-fiction*. Za nasprotnike torej dokumentaristika ni književnost, za zagovornike to nedvomno je, oboji pa – kljub nenehnemu poudarjanju ideologije in umetniške moči – v celoti ignorirajo bistveno vprašanje o naravi sodobnih dokumentarističnih diskurzov.

3 Dokumentarna proza Svetlane Aleksijevič

O nagradah, sploh o takšnih, podeljenih za umetniške dosežke, ni smiselno razpravljati, zagotovo pa so – sploh če gre za tako pomembno nagrado, kot je Nobelova – povod za razmislek o vlogi in pomenu nagrajenih del. Ob tem je polemika, ki smo jo na kratko predstavili v uvodu, ne glede na očitno problematičen nivo razprave, lahko zanimivo izhodišče za obravnavo tovrstne sodobne proze. Prepričani smo namreč, da tako avtoričina proza kot buren odziv na izbor nagrajenke v ruskih medijih izvirata iz podobnih izhodišč pri razumevanju književnosti in kulture.

Kot lahko sklepamo iz obrazložitve, je bila beloruska pisateljica nagrajena predvsem za serijo dokumentarnih monografij o sovjetski in postsovjetski stvarnosti v obdobju od druge svetovne vojne do danes, ki jih avtorica povezuje v enoten cikel z naslovom *Glasovi utopije* (*Голоса утопии*). Obe prvi dve knjigi cikla sta tematsko vezani na travmatično zgodovinsko izkušnjo druge svetovne vojne – v knjigi *Vojna nima ženskega obraza* (*У войны не женское лицо*, 1983) je v ospredju ženski pogled na dogodke druge svetovne vojne, v *Poslednjih pričevalcih* (*Последние свидетели*, 1985) pa so to zgodbe ljudi, otroštvo katerih so ključno zaznamovale strahote druge svetovne vojne. Vojna ima osrednje mesto tudi v tretji knjigi cikla – v delu *Kositrni dečki* (*Цинковые мальчики*, 1989), ki prinaša izpovedi sovjetskih mladeničev, ki so se vojskovali v Afganistanu, in njihovih bližnjih, četrta knjiga cikla, posvečena spominom na Černobilsko katastrofo, ki je zaenkrat tudi edino avtoričino delo, prevedeno v slovenščino (*Černobilska molitev*, izv. 1997, slov. prev. 2009), pa sovjetsko vojno izkušnjo ter njen idejni kontekst sooča z največjo sovjetsko ekološko katastrofo – nesrečo v Černobilski jedrski elektrarni sredi osemdesetih let prejšnjega stoletja.

Zadnja knjiga, ki jo avtorica vidi kot sklepno dejanje svoje »rdeče« enciklopedije, je delo z naslovom *Čas iz druge roke* (*Время секонд хэнд*, 2013). V njej sogovorniki predstavljajo svoje poglede na sovjetsko obdobje, razmišljajo o t. i. *Homo Sovieticusu* kot o rezultatu sovjetskega zgodovinskega eksperimenta in z vidika kaotičnih devetdesetih let ter iz perspektive Putinovega desetletja osmišljajo vlogo sovjetske preteklosti predvsem v kontekstu osebnih biografij.

Šesto delo, ki žanrsko in tematsko nedvomno sodi v isti cikel, vendar ga avtorica v intervjuju iz leta 2013, ko govori o *Glasovih utopije,* ne omenja, pa je knjiga *Začarani s smrtjo* (*Зачарованные смертью*, 1993 oz. 1994).[4] Delo se posveča temi samomora v postsovjetskem prostoru ter z izpovedmi samomorilcev in njihovih svojcev osve-

[4] Delo je najprej izšlo v Minsku v beloruskem prevodu (*Зачараваныя смерцю,* prev. Mikola Gilj), šele naslednje leto pa tudi v ruskem izvirniku v Moskvi.

tljuje tragedijo nenadne izgube idejnega in družbenega konteksta, v katerem so ljudje osmišljali svoje biografije.

4 Dokument in proza

Za vsa omenjena dela je značilno, da prinašajo pričevanja posameznikov, ki jih avtorica zbira z intervjuji. Sama večkrat poudarja, da je žanrski okvir svojih del našla v beloruski dokumentarni vojni prozi – v delih beloruskega pisatelja in literarnega zgodovinarja Alejsa Adamoviča, ki je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja v soavtorstvu z drugimi avtorji grozote druge svetovne vojne predstavljal s pomočjo pričevanj udeležencev tragičnih dogodkov.[5] Ta oblika pričevanj naj bi pisateljici omogočila, da piše, »kot vidi njeno oko, kot sliši njeno uho,« ter tako predstavi resnico (*правда*), ki »je danes ni mogoče več spraviti v eno srce, v en razum. Nekako je razdrobljena, veliko je je in razpršena je v svetu. Kako jo zbrati? In tu sem videla, da jo je mogoče zbrati« (2013: 213). Resnica v takšnem pojmovanju seveda ni resničnost. V odlomkih iz neidentificiranega intervjuja, ki je del avtoričine biografije na predstavitveni spletni strani, pojasnjuje, da gre za žanr »človeških glasov, izpovedi, pričevanj in dokumentov človekove duše«, iz katerih ne sestavlja »realnosti (realnost je nedosegljiva), temveč podobo … Podobo svojega časa …« (Биография). Ta »podoba« je za avtorico očitno nekaj, kar se umešča na mejo med resničnost in umetnost. V predgovoru k *Začaranim s smrtjo* umetnost namreč označi kot nekaj, kar priča o Bogu, družinski albumi pa pripovedujejo o malem neskončnem človeškem življenju. Slednji jo vznemirjajo, ker je prek njih mogoče ponovno vstajenje živega časa, ko preprosto postane nekaj velikega.

Ob razmisleku o vlogi dokumenta v sodobni literaturi avtorica opozarja, da živimo v svetu, ki je mnogo preveč kompleksen, da bi ga bilo mogoče osmisliti v tradicionalnih umetniških oblikah, zato danes »dokument v umetnost vstopa z drugačnimi pravicami,« saj zmore vse, kar zmore literatura (Алексиевич 2000: 41–42). Obenem izpostavlja njegovo nezanesljivost: »Vsa vrednost dokumenta je v njegovi subjektivnosti, v individualnosti. Prav to pa ga v določeni meri tudi ruši. Zame je izhod v posredovanju številnih usod-dvojnikov [torej soočenih različnih, a podobnih usod posameznikov – *op. B. P.*], ki krog za krogom brusijo, ostrijo in polirajo ena drugo. Ostane podoba časa« (41). Avtorica torej svoje dokumentarne proze ne vidi kot tradicionalno umetnost, temveč kot hibridno obliko med tradicionalno umetnostjo in dokumentom, ki se v je kaotični sodobnosti edina sposobna približati kompleksni realnosti ter tako tudi (delno?) prevzeti tradicionalno vlogo umetnosti.

Dvojnost je vidna tudi v žanrskih oznakah, ki jih avtorica uporablja za svoje pisanje. Dela opredeljuje bodisi z oznakami, ki jih je za svojo prozo uporabljal njen vzornik Adamovič (»roman-oratorij«, »roman-pričevanje«, »epsko-zborovska proza« – gl. Биография), ali pa jih označuje s terminom »konstruirana dokumentarna proza«.

[5] Gre za deli o nemških zločinih nad civilnim prebivalstvom v Belorusiji z naslovom *Sem iz goreče vasi* (*Я з вогненай вёскі*, 1975, v soavtorstvu z J. Briljem in U. Kalesnikom) ter dokumentarno knjigo o življenju v obleganem Leningradu *Knjiga o blokadi* (*Блокадная книга*, 1977 [1981], v soavtorstvu z D. Graninom).

Ta žanrska opredelitev, avtorica katere naj bi bila Lidija Ginzburg (gl. Алексиевич 1996: 219), izpostavlja obe pomembni značilnosti obravnavanih besedil – avtorsko (literarno, umetniško) strukturo (konstrukcijo), ki se udejanja s selekcijo in organizacijo dokumentov oziroma pričevanj, in dokumentarnost, maksimalno bližino realnosti oziroma dokumentarno pričevanje kot skrajno točko, do katere se lahko po avtoričinem mnenju beseda približa realnosti.

5 Pričevanje kot dokument

Glavnino dokumentarnega gradiva, ki ga avtorica v svojih knjigah povezuje v »podobo časa«, predstavljajo spomini posameznikov, življenjsko pot katerih so ključno zaznamovali različni dogodki v drugi polovici dvajsetega stoletja. Osebne izpovedi, zbrane z intervjuji, opredeljuje izrazita dvojnost časovnega in ideološkega okvira, za katero sta po eni strani ključna čas in ideološki kontekst samega dogodka, še pomembnejša za samo izpoved pa sta čas in ideološki kontekst, v katerem se rojevata refleksija dogodka in sama izpoved, ki nato dobi status dokumenta.

Na dejstvo, da so izpovedi iz osemdesetih let, ki so gradivo prvih avtoričinih knjig o vojni, precej drugačne od izpovedi, na katerih temeljijo dela devetdesetih letih ali celo zadnja knjiga iz leta 2013, v enem od intervjujev opozarja tudi sama avtorica, ki razliko pojasnjuje z dejstvom, da je v sovjetski kulturi obstajal strog kanon pisanja spominov o drugi svetovni vojni, ki je vplival tudi na izpovedi njenih pričevalk in pričevalcev o vojnih dogodkih, medtem ko naj v poznejših knjigah tovrstnega kanoničnega okvira za pričevanje o temi ne bi bilo oziroma naj ne bi bil tako močan (gl. Алексиевич 2013: 216). A dvojna okvirna determiniranost pričevanj oziroma izpovedi v različnih delih je veliko kompleksnejša in je ne določa le en konkreten žanrski kanon. Ob ideološkem kontekstu vse bolj »glasnih« sovjetskih osemdesetih let je za pričevanja v *Vojna nima ženskega obraza* določujoča tudi opozicija *ženska – moški* (številna pričevanja soočajo vojno z uveljavljeno sovjetsko javno in zasebno predstavo o ženski), v *Poslednjih pričevalcih* pa ima podobno vlogo žanr spominov na otroštvo. Gre za žanr, ki otroštvo retrospektivno osmišlja v luči kasnejše posameznikove biografije, obenem pa je imela tema otrok v drugi svetovni vojni tudi v sovjetskem kanonu posebno mesto.[6] V obeh primerih je vojna izkušnja v praktično vseh dokumentarnih pričevanjih predstavljena kot ključna prelomnica, ki neizbrisljivo zaznamuje biografijo, teža teh dogodkov pa se pričevalcem – ne glede na relativno mirno preživeta povojna leta – razkrije ob poskusih, da bi ob koncu življenjske poti osmislili ključne silnice lastne življenjske usode.

V *Kositrnih dečkih* in *Černobilski molitvi* je časovna distanca med izpovedjo in dogodkom manjša, poleg tega pa je tako za sam dogodek kot tudi za kontekst njegovega osmišljanja značilna precej večja razdrobljenost. Vseeno se tudi v teh delih jasno zarisuje okvirni kontekst vseh pričevanj, ki bi ga na kratko lahko označili kot stanje posttravmatske izključenosti. V *Kositrnih dečkih* je to izkušnja sovjetskega vojaka, ki se je po vojnih grozotah v Afganistanu vrnil v domače okolje, ki njegove vojne

[6] Za razliko od zaukazane tipske heroizacije odraslih prav ob temi otrok dopuščalo kompleksnejšo obravnavo vojnih tem (gl. Ушакин 2008: 240).

izkušnje ni razumelo niti je ni enoznačno vrednotilo, v *Černobilski molitvi* pa izkušnja ljudi, ki so pogledali v brezno jedrske apokalipse in o njej govorijo v svetu, ki bi se najraje pretvarjal, da se njihova strašna izkušnja ni nikoli zgodila.

V zadnji knjigi *Čas iz druge roke*, v kateri sogovorniki razmišljajo v pomenu, ki ga je imela v njihovih biografijah osebna izkušnja s sovjetskim sistemom, pa sta časovna okvira, v katerih poteka refleksija, dva. V prvem delu so to kaotična devetdeseta leta, ko ljudje, ki so v začetku devetdesetih podpirali ali zavirali procese demokratizacije, razmišljajo o tem, zakaj so namesto demokracije in pravične družbe dobili razpadel imperij, medetnično nasilje, korupcijo in kriminal ter razpad socialne države, v drugem delu pa je ta okvir bistveno drugačen, saj gre za začetek novega 21. stoletja, v katerem se je Rusija pod Putinom v marsičem vrnila k preverjenim vzorcem sovjetskega modela.

6 Konstrukcija »romana«

Očitna časovna, ideološka in žanrska zaznamovanost dokumentarnega gradiva in dejstvo, da bi bilo verjetno o isti temi mogoče zbrati tudi bistveno drugačna pričevanja, kritiki izpostavljajo kot dokaz za očitno subjektivno obravnavo teme (prim. Ушакин 2008: 240–241). Izbor izpovedi naj bi se podrejal specifičnemu avtorskemu razumevanju človeka (»antropologija trpljenja, izgube, katastrofe […] – antropologija žrtve« – Балла 2014: 200), hkrati pa naj bi prav avtoričino videnje *podobe časa* v celoti določalo, kako se izbrano dokumentarno gradivo povezuje v celoto.

Kako se torej v obravnavanih dokumentarnih izpovednih portretih časa udejanja *podobe avtorice* (v Bahtinovem razumevanju)? Vprašanje, ki so ga raziskovalci in kritiki že zastavili v povezavi s posameznimi deli cikla, poskušali pa so ga osvetliti tudi v širšem kontekstu dokumentarne proze (gl. Сивакова 2006, Крылов 2014), je bistveno za razumevanje vloge, ki jo imajo dela obravnavanega cikla v sodobni literarni situaciji. Različni avtorji tako opozarjajo, da celota v avtoričinem ustvarjanju nastane s pomočjo tradicionalnih literarnih postopkov (*montaža* – Сивакова 2005: 118–119, *razgaljenje postopka* – Крылов 2014: 251, *polifonija* – Sorokin 2009: 322), hkrati pa večina izpostavlja odsotnost, zadržanost ali izločenost avtorice, ki naj bi v delu nastopala zgolj kot posrednica dokumentarnih pričevanj.[7]

Če cikel *Glasovi utopije* pogledamo v celoti, se hitro razkrije, da je način, kako se v posameznih delih udejanja podoba avtorice, pravzaprav precej različen, lahko bi celo dejali, da je v ciklu mogoče opaziti jasen razvoj podobe avtorice, saj ta iz dela v delo postaja vedno bolj kompleksna, ob tem pa se udejanja z vedno manj opaznimi literarnimi sredstvi oziroma se iz samega besedila vedno bolj pomika na njegovo obrobje. V prvi knjigi cikla *Vojna nima ženskega obraza* je avtorica še delno prisotna tudi v tradicionalni vlogi pripovedovalke oziroma opisovalke ene od ravni ubesedene stvarnosti, saj s pripovednimi zarisi, ki osvetljujejo nastanek intervjujev, ter z opisi svo-

[7] »Pisateljica v sam tok govora ne poseže, ga ne komentira, temveč ostane v vlogi nevidne izpraševalke, terapevtke, ki, tako kot bralec, posluša mnoštvo človeških zgodb. Njen glas slišimo le v začetnem in končnem eseju ter na zelo redkih mestih sredi številnih izpovedi, kjer ostane malodane neopazen oziroma je večinoma bolj tehnične narave, ko prevzame vlogo napovedovalke« (Sorokin 2009: 323–24).

jih sogovornic ustvarja besedno podobo dejanskega konteksta, v katerega se umeščajo posredovana pričevanja. V tem pogledu bi lahko v prvi knjigi še našli ostanke tradicionalne prozne pripovedne perspektive, ki jo v dokumentarnih žanrih navadno povezujemo z avtorsko perspektivo, a kot ugotavlja beloruska raziskovalka dokumentarne literature, tovrstna prisotnost avtorice v naslednjih njenih delih izgine, saj so v ostalih delih pričevanja označena le z imeni in priimki, starostjo in poklicem (Сивакова 2006: 81). Ob tem Sivakova spregleda dejstvo, da se vzporedno z umikom avtorske perspektive z ravni ubesedene stvarnosti povečuje avtoričina prisotnost na obrobju besedila ter na metabesedilni ravni, na kar v svoji analizi izrecno opozarja Ušakin.[8]

7 Avtorica na obrobju besedila ali »jaz kot oni«

Prostor, ki v pisateljičini dokumentarni prozi ves čas ostaja namenjen avtorskemu odnosu do obravnavane teme in je potemtakem ključen za razvijajočo se podobo avtorice, je semantično najbolj obremenjen prostor besedilnega okvira (gl. Lotman 2009: 264–269) in obrobja besedila, ki je okviru najbližje. V uvodnih in sklepnih zapisih se izoblikuje jasen avtorski pogled na obravnavano temo, razkriva pa tudi razmerja, ki naj zagotavljajo avtoričino kredibilnost v odnosu do posredovanih pričevanj. Tako v uvodu kot v kratkem patetičnem sklepnem zapisu v knjigi *Vojna nima ženskega obraza* je avtoričina perspektiva v veliki meri zunanja. To ni bila njena vojna, zato svojo vlogo v dokumentarnem pričevanju utemeljuje s prikazovanjem dejanskega konteksta, stikov in situacij, ki so prepeljale do pogovorov s pričevalci, ter z metaforo »njene« vojne, štiriletnega nastajanje knjige, v katerem je sama podoživela usode svojih intervjuvank. V *Poslednjih pričevalcih* je v zgodnji različici knjige, ki je s podnaslovom *Knjiga neotroških pripovedi* izšla v osemdesetih letih, predgovor zasnovan podobno. V ospredju je tema otroškega trpljenja v drugi svetovni vojni, v predgovor so vključeni kratki navedki otroških pričevanj in statistični podatki, pomembna tema predgovora pa je tudi vprašanje otroških spominov in retrospektive (»Verjetno bi takrat, štirideset let nazaj, pripovedovali drugače«). Avtorica definira tudi junaka knjige (»požgano, ustreljeno, umorjeno otroštvo, ki so ga uničevali s kroglo, bombo, lakoto ...«), sebe pa označi kot posrednico *zbora* glasov »otrok svoje Belorusije«.[9]

V naslednjih delih cikla se ta opazna zunanja perspektiva vedno bolj umika notranji. V predgovoru h *Kositrnim dečkom* je dejstvo, da je to *tudi* avtoričina vojna, predstavljeno s fragmenti iz avtoričinih osebnih spominov in dnevniških zapisov, ki okvirjajo pričevanja intervjuvancev. Ob predgovoru s pomenljivim naslovom *Večni človek s puško*, v katerem je tema vojne predstavljena z izrazito zunanje perspektive večnosti, prinašata obe okvirni poglavji avtoričinih osebnih spominov in pričevanj

[8] »Prisotnost avtorja v *Poslednjih pričevalcih* – podobno kot v prejšnjih njenih delih – ni očitna in je strukturne narave« (Ушакин 2008: 237).

[9] V verziji knjige, ki je z nekaj dopolnitvami v pričevanjih in z drugačnim podnaslovom *Solo za otroški glas* izšla leta 2007, je obravnavani predgovor izpuščen (gl. Ушакин 2008: 236–37). Zamenjata ga navedek iz revije *Prijateljstvo narodov* (*Дружба народов*), ki leta 1985 govori o milijonih umrlih sovjetskih otrok med drugo svetovno vojno, in parafraza znane misli Dostojevskega o tem, da nič na svetu ne more upravičiti ene same otroške solze.

o vojni (*Iz dnevniških zapisov za knjigo* in *Iz dnevniških zapisov po knjigi*) v odnosu do osrednjega (dokumentarno-izpovednega) dela knjige, v katerem o afganistanski izkušnji govorijo bivši vojaki in njihovi svojci, izrazito notranjo perspektivo. To razslojevanje avtoričine podobe je še nekoliko bolj poudarjeno v naslednji izdaji knjige (1996), v katero je pisateljica vključila dokumentarni material in medijska poročila o sodnem postopku, ki sta ga sprožili izdaja leta 1989 in kasnejša gledališka uprizoritev dela. Tožba nekaterih sogovornikov, ki so v knjigi videli potvarjanje svojih izpovedi, manipulacijo dejstev in žaljivo prikazovanje in ki so od avtorice zahtevali odškodnino, opravičilo in umik spornih zapisov (tožniki so bili v procesu delno uspešni), tako postane del avtoričinega pričevanja o afganistanski vojni in njeni izkrivljeni družbeni percepciji, v tej *zadnji* bitki te vojne, ki je predvsem bitka za njeno medijsko sliko, pa avtorica podobno kot večina njenih pričevalcev brani tragično osebno resnico o vojni.

Podobna bližina avtoričine perspektive je značilna tudi za *Černobilsko molitev*. V kratkem uvodnem in sklepnem eseju so v ospredju statistični podatki in medijska poročila o černobilski jedrski katastrofi. Avtoričin glas povsem na obrobju besedila zveni tako rekoč *v vrzeli* med strahotno težo statističnih številk o posledicah, ki jih je imela katastrofa v Ukrajini in predvsem v Belorusiji, in odsotnostjo kakršnih koli resničnih posledic, ki bi jih imela ta tragedija za človekov odnos do jedrske energije.[10] Vendar pa avtorica ob tem objektivnem, zunanjem pogledu v delu nastopi tudi kot pričevalka – torej kot priča černobilske katastrofe. V poglavju z naslovom *Avtoričin intervju s samo seboj o prezrti zgodovini in o tem, zakaj nam Černobil zamaje našo podobo sveta*, se namreč deklarativno postavi v dvojno vlogo avtorice in pričevalke.

V *Času iz druge roke*, ki v središče postavlja temo sovjetskega človeka v postsovjetskem prostoru in času, je podoba avtorice na obrobju besedila podobna. Avtorica v uvodnem poglavju z naslovom *Zapiski soudeleženca*, kot je v uvodih njenih del tudi sicer v navadi, osvetljuje temo in idejni koncept knjige, obenem pa so *Zapiski soudeleženca* tudi prva izpoved človeka s sovjetsko biografijo, izpoved prvega junaka knjige. Avtorice je torej tudi ena izmed mnogih, glas med številnimi drugimi glasovi, ki v knjigi pričajo o času, v katerem so »vse ideje, vse besede kot s tujih ramen«, o času, v katerem je »vse je nekako včerajšnje, ponošeno« in v katerem vsi »uporabljajo to, kar so poznali, kar je nekdo že doživel […]« (Алексиевич 2013: 216). Ob kolažu citatov ruskih klasikov, sovjetskih oporečnikov in drobcev vsakdanjih opazk preprostih ljudi ima – kot izpovedi ostalih pričevalcev – tudi avtoričin poskus refleksije »časa iz druge roke« svoje korenine v osebni izkušnji otroštva in mladosti, ki ju je avtorica preživela v Sovjetski zvezi (v *Zapiskih* je ta raven najbolj očitna ob temi odnosa do očeta).

8 Avtorica kot duša besedila ali »jaz zanje«

Druga raven, na kateri se podoba avtorice v dokumentarnem ciklu *Glasovi utopije* več kot očitno razvija, je raven kompozicije, na katero bralca opozarjajo metabesedilni elementi. Predvsem na ravni kompleksne hierarhije naslovov, ki usmerja bralčevo

[10] Na primer zapis v uvodnih *Zgodovinskih podatkih* o tem, da je direktor elektrarne odslužil desetletno kazen in danes v Kijevu dela kot pisarniški uslužbenec, ali podatek v *Namesto epiloga*, da je mogoče danes na območje elektrarne oditi na avanturistični turistični izlet.

umeščanje posameznih izpovedi v avtorsko celoto, dobiva avtorski glas iz dela v delo vse pomembnejšo vlogo. Če so naslovi posameznih knjig cikla opozarjali na osrednjo avtorsko idejo dela že od prve knjige cikla, pa sta kompozicija del in naslovje v prvih dveh knjigah relativno enostavna. Ob avtoričinem uvodu in kratkem zaključku si izpovedi avtoričinih sogovornikov sledijo v nediferenciranem nizu, za naslove posameznih izpovedi pa so izbrani najbolj vsebinsko povedni navedki iz samih pričevanj. V drugi izdaji *Kositrnih dečkov* je osrednji izpovedni oziroma dokumentarni del besedila razdeljen na tri dele, ki z naslovi (*Prvi dan*, *Drugi dan*, *Tretji dan*) ter s svetopisemskimi epigrafi dodatno osmišljajo niz telefonskih pogovorov, v katerih se v treh dneh postopno izpove eden od pričevalcev (avtorica ga v kratkem uvodnem zapisu k poglavju *Drugi dan* označi kot »svojega glavnega junaka«). Gre za pogovore, v katerih se bivši vojak odziva na že objavljeno različico dela, tak kompozicijski okvir pa s svetopisemskimi aluzijami proces izpovedi povezuje s težavnim procesom rojevanja resnice.[11]

Še dosledneje so posamezna pričevanja urejena ter z naslovi kontekstualno osmišljena v *Černobilski molitvi* in v *Življenju iz druge roke*. V *Černobilski molitvi* osrednji del knjige začne in sklene pričevanje z istim naslovom *Osamljen človeški glas,* znotraj tega okvira pa so pričevanja združena v tri večje sklope z naslovi *Dežela mrtvih, Krona stvarstva*[12] in *Prevzeti od žalosti*. Vsako osebno pričevanje znotraj treh sklopov je posebej naslovljeno s tipskim naslovom *Monolog o …*,[13] vsak sklop pa se zaključi s poglavjem združenih krajših izpovedi z naslovi *Vojaški zbor*, *Ljudski zbor* in *Otroški zbor*.[14]

Podobno jasno je avtorska pisava dosledno prepoznavna v kompoziciji in naslovju *Časa iz druge roke*. Tu je zgradba dvodelna in namesto vsebinske delitve *Černobilske molitve* (stvarstvo po jedrski katastrofi – nemoč človeka ob katastrofi – človeškost po izkušnji katastrofe) sta kompozicijsko soočena dva časovna okvira refleksije sovjetskega časa. V prvem delu so pod naslovom *Tolažba apokalipse* združena pričevanja, ki sovjetsko obdobje osmišljajo s perspektive kaotičnih devetdesetih let prejšnjega stoletja, ko se je postsovjetski prostor znašel v ekonomskem in družbenem kaosu nebrzdane privatizacije, nereguliranega kapitalizma, korupcije in skoraj popolnega razpada socialne države, ki so ga na periferiji bivšega sovjetskega prostranstva spremljali še medetnični spopadi. Devetdesetim je v drugem delu knjige zoperstavljen pogled iz prvega desetletja zadnjega stoletja – pričevanja tega sklopa je avtorica združila pod naslovom *Očarljivost praznine.* V obeh sklopih pa bralec najde dva dela, v prvem, krajšem, delu, ki je po zasnovi podoben *zborom* v *Černobilski molitvi*, je bralec priča »kolektivni« izpovedi,[15] drugi del pa je namenjen individualnim pričevanjem, ki so

[11] To aluzijo dodatno utrdi tudi že omenjena vključitev gradiv o sodnem procesu, na katerem so preganjali avtorico knjige, ki glas (večne?) resnice slika kot žrtev preganjanja.

[12] V slovenskem prevodu je naslov drugega dela neposrečeno preveden kot *Krona avtorskega dela* (Aleksijevič 2009: 107).

[13] Na tipskost in zunanjo avtorsko perspektivo naslovov, ki jih pričevanjem pripiše avtorica, bralca opozarja denimo naslov *Monolog brez naslova – krik*.

[14] V slovenskem prevodu so *zbori* prevedeni kot *orkestri* (Aleksijevič 2009: 87, 196, 294).

[15] Ta dva dela sta naslovljena *Iz uličnega hrupa in kuhinjskih pogovorov (1991–2001)* in *Iz uličnega hrupa in kuhinjskih pogovorov (2002–2012)*.

podobno kot prejšnji avtoričini knjigi vsi naslovljeni tipsko.[16] Na tej ravni besedila avtorica v svojih delih čedalje očitneje »dopisuje« izpovedi svojih pričevalcev z umeščanjem v kompleksno sliko obravnavane teme, z naslovom jim naknadno določi relevantno mesto v celoviti »podobi časa« ter tako sklene, določi in dopiše pričevanje v kontekstu avtorske celote.

Zanimivo je, da se jasna avtorska slika obravnavane problematike na tej ravni besedila kaže vse očitneje, medtem ko je na deklarativni ravni vzpostavljanja odnosa do pričevanj, v katerih naj bi se kazala realnost, vse bolj nejasna. Bolj ko so teme biografsko blizu in bolj ko avtorica postaja tudi pričevalka, očitneje se ideja dela izrisuje na ravni kompleksno strukturirane celote. Avtorica pa na obrobju besedila – v svojih uvodih in sklepih – vedno izraziteje izraža skepso v izpoved in njeno objektivno dokumentarno vrednost: v uvodu k zadnji knjigi tako jasno zapiše, da »išče jezik«, s katerim bi bilo mogoče z natančnostjo dnevnega človeka spregovoriti o nočni temi – o človeku na meji med življenjem in smrtjo. To seveda zahteva poseben tip pričevanj, iz katerih nov jezik nastane, ko avtorica osmisli pričevanja v strukturirani celoti, v kateri »glasovi« dokončno zazvenijo v jasnih časovnih kontekstih ali zborih. Zunanja podoba pričevalca, ki je bila prisotna v prvi knjigi, se zato umakne glasu, ki ga identificirajo ime, poklic in starost, ta glas pa »pravi jezik« oz. resnično vrednost pričevanja dobi šele kot delček v avtorskem mozaiku.

9 Namesto sodbe ali teža dokumenta

Kritiki, ki pisateljičino dokumentarno prozo ocenjujejo pozitivno, navadno izpostavljajo moč tovrstne literature v razkrivanju skrite (ali skrivane) resničnosti. Njena proza je tako izpostavljena kot redek primer na Zahodu popularnega žanra *ustne zgodovine* in »zadnje upanje« za »preseganje nezaupanja do ideoloških in fikcijskih besedil« (Вейл 2008), kot delo pisateljice, »ki v skladu s svojim poslanstvom »opozarja na kruto realnost današnjega sveta« (Soban 2015: 32). Kritiki, ki avtoričina dela sprejemajo nekoliko bolj zadržano, opozarjajo, da je izbor dokumentarnega gradiva v delih podrejen izhodiščni avtorski ideji in da odnos med avtoričino dokumentarno prozo in realnostjo ni tako premočrten, kot se morda zdi na prvi pogled. Na specifično naravo tega odnosa sicer v predgovorih k svojim delom in v intervjujih pogosto opozarja tudi avtorica sama. V intervjuju ob izidu *Časa iz druge roke* je tako na vprašanje, ali v postsovjetskem prostoru res ni mogoče najti pozitivnih zgodb uspešnih, s sovjetsko preteklostjo neobremenjenih posameznikov, odgovorila, da bi se z vključitvijo takšnih zgodb v knjigo ta spremenila v »golo novinarstvo, v *pozitiven vzor*« (Алексиевич 2013: 2014), ona pa je v knjigi želela slediti bolečini in pokazati, kaj se skriva za njo.

Na eni strani je torej za avtoričino dokumentarno prozo značilna ozaveščena subjektivna, parcialna, avtorska *podoba časa*, ki pa se hkrati prepleta s tradicionalnim vzhodnoslovanskim literarnim mesianizmom. Avtorica te *podobe časa* namreč ne

[16] V prvem delu jih združuje podnaslov *Deset zgodb iz rdečega interierja,* v drugem podnaslov *Deset zgodb brez interierja*, vsaka »zgodba« pa se nato začne z naslovom *O* ... (na primer *O šepetu in kriku ... in navdušenju [Margarita Pogrebnicka, zdravnica, 57 let]* ali *O pogumu in po njem [Tanja Kulešova, študentka, 21 let]*).

osmišlja kot zgolj svoje lastne, saj govori v imenu tisočih žensk, otrok, žrtev sovjetske imperialistične politike in sovjetskega družbenega eksperimenta, ki so do sedaj ostali brez svojega glasu v zgodovini. Dejstvo, da so dokumentarna pričevanja pristranska in nezanesljiva, razrešuje z množičnostjo pričevanj, ki se medsebojno »brusijo in polirajo«, neizogibne subjektivnosti in pristranskosti na ravni avtorske perspektive v tekstu pa na ta način ni mogoče odpraviti. Tu avtorica poišče rešitev v razpadu avtorske perspektive na izpovedno-pričevanjsko, v kateri se kot eden od glasov pridruži zboru pričevanj oziroma izpovedi, in na objektivno oz. metabesedilno perspektivo, s katere dokumentarno raven besedila poveže v jasno sporočilno celoto. Pretresljivost dokumentarnega gradiva, ob katerem ni mogoče ostati neprizadet, daje avtoričinim delom izjemno moč, jasna avtorska ideja *podobe časa* pa občinstvo deli na zagovornike in nasprotnike avtoričinih stališč.

V tem pogledu gre zagotovo za dela, ki so močno vpeta v vzhodnoslovanski književni prostor, vprašanje pa je, ali gre za dela, ki so v literarnem smislu zares sodobna. Le težko bi se namreč strinjali z žanrsko oznako »polifoni izpovedni roman« (Sorokin 2009: 322), če gre za razumevanje, ki sledi opredelitvi Bahtina; v marsičem gre namreč tudi za prozo, ki delno spregleda izkušnjo ruske dokumentarne izpovedne proze in njene teoretske refleksije, čeprav jo avtorica med svojimi vzorniki omenja.[17] Sodobnejši kontekst tovrstnih dokumentarnih besedil je verjetno smiselneje iskati nekoliko širše; gre za besedila, ki sodijo v polje angažirane dokumentaristike, za dela, v katerih je dokument skupaj z vsemi ostalimi umetniškimi postopki le sredstvo za vzpostavitev alternativnih podob dejanskosti, s katerim avtorji v skladu s svojim prepričanjem polemizirajo z dominantnim diskurzom o določeni temi. Dokumentarni aktivizem je danes nemogoč brez določene stopnje avtorefleksije, kar pojasnjuje tudi vse večjo avtoričino potrebo, da v besedilu pojasni osebni odnos do narave dela, a tovrstna refleksija ne more postati njegova osrednja tema, saj je v tem primeru ogrožena jasnost »podobe«. Drži tudi, da dokumentarni aktivizem najučinkoviteje deluje v okoljih z jasno vzpostavljeno paradigmo, ki jo ruši, zaradi česar je pozornost in reakcije, ki so jih obravnavana besedila deležna danes, pravzaprav do neke mere res mogoče pojasniti ravno s »podmornicami«.

Viri in literatura

Svetlana Aleksijevič, 2009: *Černobilska molitev*. Ljubljana: Modrijan.

Jurij M. Lotman, 2009: *Struktura umetniškega teksta*. Ljubljana: LUD Literatura.

Branko Soban, 2015: Kdo se boji Svetlane Woolf? *Delo. Sobotna priloga* 5. 12. 2015. 32.

Veronika Sorokin, 2009: Černobil triindvajset let kasneje. Svetlana Aleksijevič. *Černobilska molitev*. Ljubljana: Modrijan, 2009. 319–326.

[17] V mislih imamo dokumantarno-umetniško prozo Lidije Ginzburg, ki je nastajala pred vojno in po njej, izšla pa je v osemdesetih letih (Гинзбург 1989). Za znano literarno zgodovinarko, ki se je ukvarjala s problemom psihološke proze in literarnega junaka, je osrednja tema dokumentarne izpovedne proze sam akt pisave, proces preoblikovanja biografske izkušnje v besedilo.

Светлана Алексиевич, 2013: «Социализм кончился: А мы остались». *Дружба народов* 2013/10. 207–21.

-- , 2000: В поисках вечного человека. *Вопросы литературы* 2000/1. 37–43. Na spletu.

-- , 1996: Моя единственная жизнь. *Вопросы литературы* 1996/1. 205–24.

Ольга Балла, 2014: После утопии: антропология жертвы. *Новый Мир* 2014/1. 197–202.

Биография: Светлана Алексиевич. Главная страница. Na spletu (22. 11. 2015).

Белорусская литература, 2012: Белорусская литература – на русском. Na spletu.

Петр Вайль, 2008: Правда – женского рода. *Российская газета* 3. 5. 2008. Na spletu.

Л. Я. Гинзбург, 1989: *Человек за письменным столом.* Ленинград: Советский писатель.

В. Н. Крылов, 2014. »Документ должен жить по законам искусства« (История «домашнего» социализма в книге Светланы Алексиевич «Время second-hand»). *Филология и культура* 2014/3 (37). 250–53.

Захар Пилепин, 2015: Светлана России. *Известия* 9. 10. 2015. Na spletu.

Право голоса, 2015: Право голоса. Страсти по Нобелю. *ТВЦ* 20. 10. 2015. Na spletu.

Н. А. Сивакова, 2006: Функции автора в повествовательной структуре «новой» документальной литературы. *Известия Гомельского гос. ун-та им. Ф. Скорины* 2006/1 (34). 76–83.

--, 2005: «Зачарованные смертью» С. Алексиевич: особенности композиции и смысловой контекст. *Веснік Магілёўскага дзярж. ун-та імя А.А. Куляшова* 2005/2–3 (21). 116 –22.

Жозефина Тауровна, 2015: Страсти по Нобелевке. *Этажи* 12. 10. 2015. Na spletu.

Сергий Ушакин, 2008: Осколки военной памяти: «Все, что осталось от такого ужаса?» [Рец. на кн.: Алексиевич С. Последние свидетели: соло для детского голоса. М., 2007]. *НЛО* 2008/93. 234–41.

Резюме

Присуждение Нобелевской премии по литературе Светлане Алексиевич вызвало бурную полемику в российских СМИ. Несмотря на сравнительно невысокий уровень аргументации многих полемических откликов, они выдвинули ряд интересных вопросов о природе ее документальной прозы и о роли этого рода произведений в контексте современной литературы. В статье сделана попытка указать на основные особенности документального

почерка серии книг цикла *Голоса утопии:* обсуждается жанровый, временной и общекультурный контекст воспоминаний, включаемых в ее книги «на правах документа» и роль традиционных литературных приемов в формировании текста как документально-художественного целого.

На вопрос, как в цикле создается образ автора, мы пытаемся ответить, указывая на некоторое его развитие от первых двух до последующих трех произведений цикла. Образ автора со временем становится все сложнее: он двоится и в одном проявлении все более сближается с «героями» произведений, становится одним из свидетелей, очередным автором воспоминаний. Во втором проявлении образ автора создается более незаметно — на уровне композиции и метатекстовых элементов автор выступает как анонимный объединяющий авторский принцип, соединяющий отдельные голоса и целые хоры своих героев в художественное целое с очевидными авторскими идейными акцентами.