

UDK 882.09 A. Bitov: Puškinov dom

Borut Kraševac

Filozofska fakulteta v Ljubljani

PUŠKINOV DOM ANDREJA BITOVA IN PROBLEMI RUSKEGA POSTMODERNIZMA

Razprava želi predstaviti roman *Puškinov dom* avtorja Andreja Bitova in ga osvetliti predvsem z vidika postmodernizma. Zanimale me bodo možnosti in problematika te literarne smeri znotraj ruske literarne tradicije, za katero sicer veljajo določene posebnosti, ki ruski postmodernizem razločujejo od zahodnoevropskih in ameriških variant, s katerimi ga bom soočil in poskusil ugotoviti bistvene razlike oziroma odstopa. To bo pripomoglo k natančnejši opredelitvi nastanka, formalnih in vsebinskih značilnosti obravnavanega romana – *Puškinovega doma*.

The paper attempts to present Andrej Bitov's novel *Pushkin House* and shed light on it from the standpoint of post-modernism. The author is concerned with the options and issues of this literary direction within the Russian literary tradition, which is known for certain peculiarities. These peculiarities differentiate Russian post-modernism from its West-European and American variations, which Russian post-modernism will be compared to in order to establish the main differences or deviations. This will contribute to a more precise definition of the origin, formal and content features of the novel *Pushkin House*.

Bitov in postmodernizem

Na Zahodu se definicija pojma postmodernizem, kjer je sicer tudi nastal, običajno izpeljuje in definira v odnosu do literarne smeri, ki je prevladovala pred njim, torej modernizma. Tudi na problematiko ruskega postmodernizma oziroma Bitova moramo gledati predvsem v odnosu do modernističnih, deloma pa tudi avantgardnih tokov, kakršni so obstajali v ruski literaturi. Ti so v primerjavi z zahodnoevropsko in ameriško literaturo drugačni, saj so jih dogodki v Sovjetski zvezi tridesetih let močno zdeformirali, če že ne povsem zatrli. Ruski modernizem se po plodni prvi fazi dvajsetih let ni mogel razmahniti in doseči razvojne faze izpraznjenosti, izčrpanosti, ki bi omogočila naraven prehod v nova literarna obdobja in smeri, med katerimi je tudi postmodernizem. Med dvajsetimi leti in obdobjem šestdesetih let, ko začne Bitov pisati svoj roman, je vrzel, ki jo je v javnosti zapolnjeval le socialistični realizem, uradna, državna smer. Ta se je izkazala za suho vejo, ki literaturi ni omogočala nadaljnje kontinuitete. Eno glavnih vprašanj, ki si jih moramo na tem mestu zastaviti, je, kako je v ruski literaturi mogoč prehod iz modernizma v postmodernizem, če se prvi niti ni utegnil razviti, bolje rečeno izživeti, oziroma je ostal za mlajše generacije pisateljev zaradi zunajliterarne blokade težko dostopen. Vsekakor moramo upoštevati, da je ruski modernizem, kljub svoji prezgodnji smrti, dosegel zavidljivo visoko raven, Belij in Pilnjak sta že v začetku dvajsetih let pisala avtoreferencialne romane, na katere bi se Bitov že mogel opreti in se, kot bomo videli v nadaljevanju, najbrž tudi je. Delni odgovor nam lahko ponudi tudi predpostavka, da so mlajši ruski pisatelji izhajali ne le iz tradicije ruskih, pač pa tudi zahodnoevropskih in ameriških modernistov (npr. Joycea, Kafke, Prousta, Faulknerja ...), čeprav so bili tudi ti v tedanji Sovjetski zvezi težko dostopni. Vse to je mogoče,

vendar je le majhna verjetnost, da bi se lahko iz tega razvila cela generacija ruskih postmodernistov, kaj takega lahko velja le za redke posameznike, med katerimi bi lahko bil tudi Bitov. V tem primeru bi morali o njem govoriti bolj kot o predhodniku postmodernizma, kar je, kot se bo izkazalo, po svoje tudi opravičljivo. Vladimir Nabokov, katerega druga faza ustvarjanja velja za postmodernistično, je poseben primer, saj je od 1939 leta dalje pisal v angleščini oziroma francoščini; gotovo pa se je tudi on v precejšnji meri naslanjal na zahodno modernistično tradicijo, saj je sam živel na Zahodu. Vendarle pa se je ob Nabokovu potrebno zaustaviti, saj je od vseh doslej naštetih avtorjev najbrž edini, ki Bitova neposredno povezuje s postmodernizmom. Njegov vpliv nanj je nesporen, saj ga niti sam Bitov ne želi zanikati. Po njegovem prepričanju je ravno Nabokov tisti avtor, ki je, res da v tujini, pa vendarle, nadaljeval tradicijo v 30. letih uničene ruske literature. Je tisti vmesni člen, ki je za kontinuiteto literature nujno potreben. Težava je le v tem, da ga Bitov v času pisanja *Puškinovega doma* še ni poznal:

/.../ имя я услышал впервые году в 60-том, а прочитал – в декабре 70-го. Как я изворачивался десять лет, чтобы не прочесть его, не знаю, – судьба. Плохо ли это, хорошо ли было, но »Пушкинского дома« бы не было, прочти я Набокова раньше, а что было бы вместо – ума не приложу. /.../ Всякую фразу, которая сворачивала к Набокову, я старательно изгонял, кроме двух, которые я оставил специально для упреков (на стр. 328 и 337), потому что они были уже написаны на тех забежавших вперед клочках... (Bitov 1989: 397–398).

Vendarle pa se Bitov nujnosti kontinuitete literature zelo dobro zaveda in v komentarju k romanu zapiše:

Литература есть непрерывный (и непрерыванный) процесс. И если какое-то звено скрыто, опущено, как бы выпало, это не значит, что его нет, что цепь порвана, – ибо без него не может быть продолжения. Значит, там мы и стоим, где нам недостает звена. Значит, здесь конец, а не обрыв. Чтобы нанизать на цепь следующее (новое) звено, придется то, опущенное, открыть заново, восстановить, придумать, реконструировать по косточке, как Кювье. Тут повторения, изобретение велосипеда и открытие пороха, не так страшны как неизбежны (Bitov 1989: 398).

Natančno to pa Bitov v svojem romanu tudi naredi in s tem ponovno ustvari izgubljeni člen ruske literature.

Pomembno se zdi še eno vprašanje: v kakšnem odnosu je bila ruska literatura šestdesetih let, torej t. i. mlada proza, do do tedaj prevladujoče smeri – socialističnega realizma, v mislih imam reakcijo na to smer, ki se je odrazila v sistemu žanrov, kompozicijskih, stilnih in motivno tematskih značilnostih nove literature. Malo verjetno je namreč, da bi skoraj tridesetletna nasilna prevlada uradno dovoljene smeri takšne reakcije ne sprožila in bi nove generacije avtorjev ostale glede tega indiferentne. Pomembno je ugotoviti, kakšno mesto ima v okviru tega vprašanja Bitov, in ali ni v primeru *Puškinovega doma* bolj pravilno govoriti o ek-

sperimentalnem kot pa o postmodernističnem romanu. Bitov je v vsakem pogledu prenovitelj ruske realistične pripovedne tradicije in je kot tak lahko tudi nadaljevalec avantgardne proze, torej še vedno modernist.

Nehote pa se nam zastavi še eno vprašanje: če gre v primeru Bitova vendarle za postmodernizem in se je ta razvil samoniklo, brez vpliva zahodnoevropskih postmodernistov, kar se zdi glede na podatke, s katerimi razpolagam, verjetno, ali je mogoče govoriti o avtohtonem ruskem postmodernizmu, ki se je razvijal časovno vzporedno z evropskim in ameriškim, hkrati pa je bil od njega neodvisen. *Puškinov dom* je namreč nastajal sočasno z deli večine postmodernistov (1964–1971). Gledano z generacijskega vidika spada Bitov nekam vmes med zgodnjo (1930) in pozno (1940–50) generacijo svetovnih postmodernistov.

Fabula in kompozicija Puškinovega doma

Bitov v tem romanu popolnoma poruši linearno zgradbo fabule, če je o fabuli v pravem pomenu tu sploh še mogoče govoriti. Delo je sestavljeno iz treh delov, od katerih se prva dva (deloma tudi tretji) kronološko med seboj prekrivata. Vsak del je sestavljen iz sedmih poglavij, tem ponavadi sledi še priloga, bodisi tekst, ki ga je napisal kateri izmed nastopajočih likov, bodisi avtorska razmišljanja. Ne glede na to, da je že s tem tradicionalna predstava o fabuli, ki je bila navadno vezana na kronološko zaporedje dogodkov, popolnoma porušena, je situacija dodatno zapletena s tem, da je predzadnje poglavje v vsakem od treh delov verzija in varianta že opisanega dogajanja. Ta zgodbo privede k istemu zaključku, vendar na popolnoma drugačen način. Opraviti imamo torej z več kronološko vzporednimi dogajanja, ki eden drugega hkrati dopolnjujejo in izključujejo. Tovrstna pripovedna struktura je posebna oblika enega najbolj značilnih pripovednih postopkov postmodernizma – metafikcije. Vzporedna kronološka dogajanja, ki fabulo razvijajo v različnih možnostih, so nekateri vidnejši predstavniki zahodnega postmodernizma pogosto uporabljali: srečamo jih na primer pri Fowlesu (*Ženska francoskega poročnika*) ali pa Brautiganu (*Confederate General from Big Sur*).

Predstavitev dogajanja in glavnega junaka je zaradi fragmentarnosti dela, raznolikosti literarnih, polliterarnih in neliterarnih žanrov, ki so vanj vklopljeni, digresij, ki jih povzročajo avtorska razmišljanja, izredno težavna in do neke mere podobna sestavljanju. V tem pogledu je *Puškinov dom* soroden kompoziciji romanov Borisa Pilnjaka, ki je svoje romane sestavljal po mozaičnem principu. Pri tej predstavitvi ne bom upošteval različnih vzporednih variant, ker je to praktično neizvedljivo.

O 'predzgodovini' (Vorgeschichte) glavnega junaka zvemo malo, in še to po fragmentih, posejanih po prvem in drugem delu. Prvi del ima naslov 'Očetje in sinovi', po svojem značaju ne spominja le na roman *Turgenjeva*, ampak tudi na v romanu večkrat omenjeno *Tolstojevo* trilogijo *Detinstvo – Otroštvo – Mladost*; to je razumljivo, saj Bitov do določene mere obuja tradicijo razvojnega romana. Na začetku zvemo, da se je Ljova Odojevcev, potomec plemiške rodbine, rodil v Leningradu (St. Peterburgu). Da se je Ljova rodil ravno v Peterburgu, ni naključje. 'Mesto privid', o katerem so pisali Puškin, Gogolj, Dostojevski, Belj in drugi, je v

tem romanu podlaga za številne literarne namige, obenem pa predstavlja kontinuiteto *peterburškega teksta*. Ljova se je rodil v ‚usodnem letu‘, torej letu 1937, ko je bil stalinistični teror v svojem polnem razmahu. Sam Bitov se je rodil istega leta, zato delna avtobiografičnost ni izključena. Njegov oče in ded sta oba akademika, le da so deda že deportirali, oziroma je izginil brez sledu. Ljova se zelo zgodaj odloči za znanstveno kariero in se po končani šoli vpiše na očetovo univerzo. Zaposli se v znanem peterburškem literarnozgodovinskem inštitutu, Puškinovem domu.

Dogajanje drugega dela romana, ki ima naslov *Junak našega časa*, je kronološko vzporedno dogajanju v prvem delu, le da se nanaša na nekatere druge dogodke Ljovove mladosti, npr. opis slovesnosti ob Stalinovi smrti, opis treh Ljovovih deklet (Faine, Albine in Ljubaše), opis ljubezenskih prigod in junakovega najboljšega prijatelja Mitišatjeva. V zadnjem poglavju drugega dela se oba kronološka poteka, torej prvi in drugi del, združita in pripravita začetek tretjega.

Tretji del romana nosi naslov *Bedni jezdec* (*Bednyj vsadnik*). Bitov je zmontiral skupaj naslova dveh znanih del ruske literature, Puškinovega *Bronastega jezdec* (*Медный всадник*) in prvega romana Dostojevskega *Bedni ljudje* (*Бедные люди*); upoštevati moramo tudi zvočno podobnost besed ‚медный‘ in ‚бедный‘, ki v slovenskem prevodu ni vidna, v ruščini pa podpira besedno igro. Nov naslov po eni strani ustreza nekemu dogodku v tretjem delu, po drugi pa parodira tako Puškinovo delo kot tudi Petra Prvega (podobno kot Beli v *Peterburgu*). Število citatov, prikritih in neprikritih namigov na posamezna dela ruske literature se v tretjem delu izredno poveča, tako da lahko posamezna poglavja (*Besi*, *nevidni očem*; *Maškarada*, *Dvoboj*, *Strel*) razumemo le še v odnosu do Puškina, Lermontova, Dostojevskega, Čehova in drugih. Ni čudno, da se Ljovu na nekem mestu zdi (Bitov 1989: 297), da je vse skupaj (dogodke, pogovore) že nekje bral. Roman dobi na ta način intertekstualno razsežnost, ki ga vertikalno poveže z rusko klasično literaturo.

V tretjem delu naj bi se po napovedi avtorja začela poglobitna zgodba romana, njen fabulativni zaplet. Kot že rečeno, Ljova dela v Puškinovem domu. Za praznike v oktobru 196. mora dežurati na inštitutu. Na praznični večer pride na obisk prijatelj Mitišatjev, kmalu se jima pridruži še mnogo drugih. Po divjem pijančevanju ostaneta Ljova in Mitišatjev sama. V poglavju *Maškarada* odideta na ulico in se pridružita prazničnemu karnevalskemu sprevedu. Tu je vse polno namigov na *Maškarado* Lermontova in *Peterburg* Belega (omenja se rdeči domino Ableuhova). Ljova pred Admiralityto zajaha bronastega leva, nakar mora bežati pred policistom. Gre za očitno navezavo na Puškinovega *Bronastega jezdec*, kjer se Jevgenij reši pred poplavo s tem, da zajaha marmornega leva. Bronastega jezdec, ki zasleduje Jevgenija, torej Petra I na konju, zamenja policaj. Ljova in Mitišatjev se vrmeta v Puškinov dom.

V poglavju *Dvoboj* se Bitov dotakne v ruski literaturi zelo pogosto obravnavanega motiva. Zanimiva je serija sedmih motov na začetku poglavja, kjer navaja citate sedmih avtorjev, ki so ta motiv uporabili: Baratinski, Puškin (*Strel*), Lermontov (*Junak našega časa*), Turgenjev (*Očetje in sinovi*), Dostojevski (*Besi*), Čehov (*Dvoboj*) in F. Sologub (*Mali bes*). Citati so razporejeni tako, da so v posebnem medsebojnem razmerju, poslednji citat, Sologuba, pa parodira vse prejšnje. Motiv

se sicer navezuje tudi na smrt Puškina in Lermontova, ki sta oba umrla v dvoboju. Kot pravi Bajt, gre za »farsično ponovitev tragedije« (Bajt 1993: 296).

Ko se Mitišatjev in Ljova vrneta, začneta popivati, se spreta, stepeta in razbijeta Puškinovo posmrtno masko, kar tudi ni naključno, na koncu pa se dvobojujeta s starinskima muzejskima pištolama. V dvoboju je Ljova navidez ubit. Pride do smrti glavnega junaka, kar bi moralo pomeniti tudi konec romana. Do konca tudi dejansko pride, čeprav se izkaže, da Ljova ni mrtev. Naslednjega dne se zbudi s strašnim mačkom in v povsem novi vlogi, nič več kot junak romana. Na tem mestu lahko citiramo Bitova:

Да и по законам построения литературного произведения, он действительно окончен, нат роман. Мы достигли »пролога«, то есть уже не обманываем читателя ложным обещанием продолжения. Мы вправе отложить перо – еще более вправе читатель отложить роман. Он его уже прочел. /.../ Собственно, и вся наша негодная попытка продолжения – как раз и есть попытка доказать самому себе, что продолжение невозможно, попытка скорее литературоведческая, чем литературная: герой кончился, но мы-то прижились под академическим сводом и еще некоторое время потопчемся и помедлим из-под него выти (Bitov 1989: 315).

Bitov postavi delovno hipotezo, da je naše življenje senčno, onstransko življenje glavnih junakov, potem ko je knjiga zaprta. Metafikcija omogoča Bitovu trik, s katerim skuša ustvariti iluzijo porušenja meja med literarno in zunajliterarno stvarnostjo. Dobimo namreč vtis, da se je čas romana izenačil s časom, ki ga živimo, s tem naj bi tudi literarni lik prestopil iz enega ontološkega statusa v drugega.

Собственно, уже задолго до окончательной гибели нашего героя реальность его литературного существования начала истощаться, вытесняясь необобщенной, бесформенной реальностью жизни – приближением настоящего времени (Bitov 1989: 314).

Ne smemo seveda pozabiti, da je vse skupaj le iluzija, spretna avtorska prevara, ki jo omogoči uporaba avtorskega lika, kar je za postmodernizem zelo značilno.

Z izenačenjem obeh časov je Ljova literarni junak umrl, medtem ko se je Ljova človek ovedel:

Дальнейшее – есть реальное существование Левы и загробное – героя. /.../ После вступления героя в настоящее время, совпадающее с авторским, можно вяло следовать за героем, тупо согладаясь (что, кстати, и осуществлять-то практически невозможно) /.../ (Bitov 1989: 316).

V zadnjem stavku romana Bitov parafrazira znano Lukácsevo misel: »Роман окончен, жизнь продолжается« (Bitov 1989: 317).

Celo znotraj iluzije pa je izenačenje časov neizvedljivo. Junakov čas se avtorskem času oziroma sedanjosti lahko samo približa. Prekriti se z njim ne more, ker

se sedanjost v vsakem trenutku znova premakne v prihodnost. V dodatku k tretjemu delu romana z naslovom Ahil in želva lahko zato preberemo:

Единственное счастье пишущего, ради которого, мы полагали, все и пишется: **совершенно** совпасть с настоящим временем героя, чтобы исчезло докучное и неудавшееся **свое**, – так и оно недоступно. Ахиллес никогда не догонит черепаху... (Bitov 1989: 340).

Hibridnost romana

Če govorimo o zgradbi romana, moramo med drugim opozoriti tudi na to, da je roman Bitova nekakšen hibrid, ki združuje v sebi najrazličnejše elemente. Ti so dostikrat na meji z literaturo, so le polliterarni, sploh niso literarni, ali pa literarni, vendar zelo trivialni. Vse to povzroči tako mešanje literature z neliteraturo kot mešanje visoke literature z nizko.

Ti pojavi zbližujejo Bitova s postmodernizmom, med katerega značilnost spadajo hibridnost, fragmentarnost, ki iz nje izvira, odmik od visoke hermetistične literature in približevanje trivialni žanrski literaturi.

Naj naštejemo nekaj raznorodnih elementov obravnavanega romana:

- a) časopisni izrezek;
- b) vložene kratke zgodbe izpod peresa strica Dickensa (primer trivialne literature), najdemo jih v dodatku prvemu delu;
- c) Ljovova razprava Trije preroki v dodatku k drugemu delu;
- č) esejistični dodatek tretjemu delu z naslovom Ahil in želva;
- d) tri strani neke razprave Modesta Platonoviča, torej deda, ki jih je dal junak avtorju ob slovesu;
- e) ob koncu vsake večje enote se srečamo s tekstom v kurzivi, kjer avtor razglablja o najrazličnejših stvareh, vezanih na probleme odnosa med avtorjem, pripovedovalcem, junakom, bralcem, razpravlja in komentira svoje pripovedne postopke itd.;
- f) navsezadnje pa moramo k literarnemu delu prišteti še avtorjev komentar, ki naj bi ga domnevnega leta 1999 pisal domnevni junak, zdaj že akademik Lev Nikolajevič Odojevcev, za jubilejno izdajo romana.

Junak in drugi liki

Odnosi med junakom in drugimi liki, tako dekleti kot sorodniki in Mitišatjevom, so izredno zapleteni, toliko bolj zato, ker moramo na nastopajoče neprestano gledati skozi prizmo ruske literature. Intelligent Ljova je tipičen lik odvečnega človeka (лишний человек), ki se v ruski literaturi od romantike naprej neprestano pojavlja v najrazličnejših oblikah. Kot je razvidno iz naslovov prvega in drugega dela (Očetje in sinovi, Junak našega časa), je potrebno Ljova obravnavati predvsem v odnosu do Bazarova in Pečorina. Poseben pomen pa ima tudi povezava med Ljovom in Jevgenijem iz Puškinovega *Bronastega jezdeca*. Lik Ljova se pogosto z vsemi temi liki identificira, pogosto pa jih tudi parodira. Predvsem je Ljova nekakšen lite-

rarni hibrid, junak – sestavljanica, katerega lastnosti natančneje določa šele literarna tradicija. V zvezi z njim je zanimiv naslednji odlomek:

А в Пушкинском доме и не живут. Вот один попробовал, три дня всего – что вышло? Нельзя жить в Пушкинском доме. /.../ Дом мой, с непокрытой головой – пусть. На полу желтеют листья, которые сбросил мне клен в пустое окно. Герои в нем не живут – мышам поживиться нечем. Герои жмутся у соседей, снимают угол (Bitov 1989: 245–247).

Glede na to, da ima ime *Puškinov dom* različne pomena, je tudi citirani odlomek mogoče razumeti na različne načine. Gotovo pa se nanaša na odnos med likom Ljova in liki, vzeti iz ruske literature. Ljova niti ni pravi junak, kajti v *Puškinovem domu* junaki ne živijo. Ljova je sestavljanica cele kopice likov iz znanih del ruske literature. Zato Bitov pravi, da njegovi junaki ne živijo v njegovem domu (romanu); kotiček najemajo pri sosedih (drugih pisateljih). To velja tudi za druge like.

D. Bajt ugotavlja, da so vse tri ženske (gre za aluzijo na Dumasove *Tri mušketirje*), katerim Ljova pada iz objema v objem, njegove dvojnice, ki vsaka zase uteleša »eno od ploskev človeškega mnogokotnika«: Ljubaša stvarne možnosti, Albina tisto, čemur se izogibamo, in Faina vse, kar bi radi imeli. Faina je sicer tudi aluzija na večji sklop pesmi Aleksandra Bloka, ki nosi za naslov to žensko ime. Predstavlja ljubljeno in hkrati osovraženo žensko. Ljovov protagonist je Mitišatjev, njegov demonski dvojnik, ki tudi po svoje ponazarja eno od plati junakove osebnosti. Pri njem gre najbrž za navezavo na Lermontova (*Junak našega časa, Demon*), Gogolja (*Nos*) in Dostojevskega (*Dvojnik*).

Metafikcija

Ob koncu vsake večje enote dela, dostikrat pa tudi vmes, se srečamo s tekstom v kurzivi, kjer avtor razglablja o najrazličnejših stvareh: zgradbi dela, pripovedovalcu, odnosu med avtorjem in junakom, citatnosti, razpravlja ali se celo prepira z bralcem, komentira svoje pripovedne postopke in podobno. To se sicer dogaja tudi v nekurzivnem tekstu, vendar ne tako pogosto. Seveda gre za enega najbolj značilnih postopkov postmodernizma – metafikcijo, ki:

/.../ demonstrativno izpostavi estetsko navzočnost avtorja, ki piše zgodbo, ki jo tisti trenutek beremo: avtorju tako rekoč gledamo čez ramo v pisalni stroj, kjer nastaja besedilo, v katerem se pojavljata tako avtor, kot tudi bralec, ki mu gleda čez ramo (Debeljak 1988: 230).

Metafikcijska literatura je torej tista literatura, ki govori o sami sebi. Obstajala je nedvomno že pred pojavom postmodernizma, zato marsikdo dvomi v upravičenost poudarjanja njene konstitutivne vloge prav v tem obdobju in jo raje pripisuje modernizmu; avtoreferencialni roman se v ruski literaturi pojavi resnično že v dvajsetih letih pri Belem in Pilnjaku, gre pa v postmodernizmu vendarle za drugačno obliko metafikcije, ki je utemeljena na paradoksu. Metafikcijsko literaturo dojemamo:

/.../ kot literaturo, ki proučuje teorijo proze na način, značilen za prozo teorije: sinkretična struktura, v kateri se teorija in praksa literature spajata v enotno tekstualno strategijo, izpostavi namreč primat palimpsesta pred kolažem (Debeljak 1988: 228).

Namen metafikcije je v neprestanem poudarjanju, da gre le za literarno igro in da literatura ne more biti več odsev stvarnega sveta, kot je to bila v času realizma. V tem pogledu gre tudi za korak naprej od modernizma, ta je sicer stvarnost relativiziral in jo napravil za nekaj subjektivnega, še zmeraj pa ni zanikal možnosti, da lahko fikcija prikazuje nekaj realnega. Postmodernizem pa skuša ustvariti vtis, da literatura ni nič več kot literarna, jezikovna igra, zunaj katere ne obstaja nič, tudi realnost sama naj bi bila strukturirana kot tekst. V nadaljevanju bom skušal prikazati nekatere značilnosti postmodernistične proze, ki izvirajo iz metafikcije, in jih tudi v *Puškinovem domu* nenehno srečujemo. Gre za citatnost, postmodernistični paradoks, imenovan *'mise en abyme'*, problem pripovedovalca oziroma avtorskega lika, ter problem odnosa med avtorjem in junakom.

Citatnost

Opozorim naj še enkrat na to, da opremi Bitov vsako poglavje z motom, citiranim iz tistega literarnega dela, po katerem je poglavje naslovljeno. Citirana dela so vselej vzeta iz ruske literature, kar seveda ni naključje. Za mnoge evropske postmoderniste (Fowles, pri nas Branko Gradišnik), ki izhajajo iz dolgih tradicij svojih nacionalnih literatur, je značilno (za razliko od ameriških), da tudi protobesedila, ki jih uporabljajo kot material za citiranje, črpajo iz domače literarne tradicije, še najraje iz njenih reprezentativnih del. To je potrebno zato, da bralec citat razpozna kot citat. Bitov se v komentarju k romanu upravičeno brani pred očitki, češ da je njegovo delo preveč hermetično in elitno. Citirani odlomki so resnično vzeti iz najbolj reprezentativnih del ruske literature, ki jih, kot pravi sam v komentarju, mora poznati vsak Rus s srednješolsko izobrazbo.

Ker se sicer zdi, da je citatnost pri Bitovu poseben problem, ji bom namenil nekoliko več pozornosti. Naj citiram začetek kurzive Bitova v prvem poglavju:

Мы склонны в этой повести, под сводами Пушкинского дома, следовать освященным музейным традициям, не опасаясь перекличек и повторений, – наоборот, всячески приветствуя их, как бы даже радуясь нашей внутренней несамостоятельности. Ибо и она, так сказать, «в ключе» и может быть истолкована в смысле тех явлений, что и послужили для нас здесь темой и материалом, – а именно: явлений окончательно не существующих в реальности. Так что необходимость воспользоваться даже тарой, созданной до нас и не нами, тоже, как бы ужалив самое себя, служить нашей цели (Bitov 1989: 7).

Avtor se torej v svojem delu zavestno loteva sklicevanja in ponavljanja (citriranja), kar da ni nekaj negativnega, ampak celo spada v njegovo poetiko. Iz njegovih besed razberemo, da mu protobesedilo, ki ga citira in je samo na sebi nekaj

fiktivnega, v realnosti neobstoječega, služi kot tema in gradivo v romanu. Tema literature torej postaja sama literatura. Še bolj pa nas presenetli avtorjeva izjava, da skuša pisati tako, da bi tudi kos časopisa lahko vstavil na katerokoli mesto v romanu in bi postal normalno nadaljevanje, ne da bi motil nadaljnje pripovedovanje. Ko to v naslednjem trenutku tudi v resnici naredi, nadaljuje:

Чтобы можно было, отложив роман, читать свежую и несвежую газету и полагать, что то, что происходит сейчас в газете и, следовательно, в какой-то мере в мире вообще, – происходит во времени романа, и, наоборот отложив газету и вернувшись к роману, полагать, что и не прерывались его читать, а еще раз перечитали »Пролог«, чтобы уяснить себе некоторые частные мелочи из намерений автора (Bitov 1989: 9–10).

V tem primeru gre za nekakšen kolaž, vendar to ni zgolj kolaž, kakršne poznamo iz časa zgodovinske avantgarde ali modernističnega romana, osmišljen je namreč s posebnim razumevanjem odnosa med literarno in zunajliterarno stvarnostjo. Iztržek časopisa moramo obravnavati kot neke vrste citat, kajti Bitov zunajliterarno stvarnost postavlja v navednice in jo kot citat, enakovreden vsem drugim, ki jih v *Puškinovem domu* srečujemo, vklopi v literarno delo. Na ta način prihaja do enačenja fikcije s stvarnostjo, ali še bolje: avtor obravnava stvarnost kot literarni tekst, kar je značilno ravno za postmodernizem. Na tem mestu dodajmo še to, da je, kot pravi avtor v komentarju, časopisni iztržek pristen in da ne gre za nikakršno parodijo ali kaj podobnega.

V nadaljevanju srečamo odlomek, ki dosedanje ugotovitve potrjuje:

Внешний мир был тоже книжкой, которых много стояло в библиотеке отца и которые, с молчаливого согласия родителей, разрешалось Лева таскать и почитывать тайком. Внешний мир был цитатой, стилем, слогом, он стоял в ковычках, он только что не был переплетен... (Bitov 1989: 98).

Vsa realnost je tekst, vse, kar se v njej dogaja, pa so jezikovne igre. Paradigmat-ska metafora postmodernističnega pisanja naj bi bila knjižnica. Puškinov dom je v tem pogledu še bolj tipičen, gre za muzej, v katerem hranijo stare tekste in hkrati raziskujejo literaturo. Metafizijski značaj romana je skrit že v njegovem naslovu, ki je metafora z več denotativnimi in konotativnimi pomeni. Bitov v prologu in tudi kasneje imenuje svoje delo ‚roman muzej‘. Kot pravi, je naše branje le izlet v roman muzej, muzej ruske literature. Tablice nas vodijo, moti nas opominjajo.

Razumevanje zunanjega sveta kot citata je rodilo v ruski literaturi zanimiv nasledek, mislim na roman Jevgenija Popova – *Прекрасность жизни*, ki ima takle podnaslov: *Главы из романа с газетой, который никогда не будет начат и закончен*. Spet gre za metafizijski roman, ki pa je tokrat skoraj v celoti sestavljen iz časopisnih izrezkov.

Citatnost pri Bitovu, ki je sama značilno postmodernistična, je zanimivo primerjati s citatnostjo, kakršno pozna modernizem. Tu gre najbrž za razliko med razkritim in nerazkritim citatom; slednji, ki je značilen za modernizem, je mogoče

razložiti s hermenetičnim značajem modernističnega dela, ki zahteva interpretacijo, dekodiranje, kar je mogoče le ozkim, elitnim krogom – na nekaj takega naletimo v *Peterburgu* Andreja Belega, ali pa *Uliksesu* Joycea. Nerazkriti citat je morda celo mogoče enačiti z aluzijo, prikritim namigom, ki za postmodernizem ni tako značilna. V postmodernizmu bolj prevladuje težnja po naivnem, razkritem citatu, ki vsebuje potrebo po tem, da ga bralec hitro razpozna, besedilo ni tako zašifrirano kot v modernizmu. Ta princip zasledimo pri Bitovu, ki posamezna poglavja opremlja z moti, ki nas opozarjajo, nam dajejo navodila za pravilno branje in s tem citate razkrivajo, kolikor niso ti že sami po sebi razkriti. To misel potrjuje tudi izbor protobesedila v obravnavanem delu, ki ga, kot že rečeno, predstavljajo sami reprezentativni teksti.

Prav tako se od postmodernistične citatnosti razlikuje princip *„соборность“*, s tem izrazom označuje temeljno načelo svoje poetike Boris Pilnjak, ki ga sicer tudi obravnavamo v sklopu modernizma. *„Соборность“* Pilnjak definira v uvodu k svojemu drugemu romanu *Машины и волки*, gre za to, da pri pisanju novega dela avtor uporabi vse najboljše, kar je doslej napisal sam in kar so najboljšega napisali drugi, z namenom pač, da bi bilo novo delo še boljše. V svoje romane je tako pogosto vstavljal cele novele. Očitno je, da *„соборность“* ne moremo enačiti s postmodernistično citatnostjo. Vseeno je Pilnjak kot pisatelj zanimiv, saj gre v njegovih romanih avtorska suverenost celo tako daleč, da roman konstruira z montažo literarnega gradiva in gradiva iz zunajliterarne stvarnosti: oglasov, kronik, pisem, uradnih listin itd, vse to avtorska samovolja presnovi v literaturo. Čeprav gre za nekaj podobnega kot pri Bitovu, je temeljna razlika v tem, da Pilnjakova montaža ni osmišljena z metafizijsko refleksijo o svetu, ki predpostavlja, da je le ta zgolj citat. Vendarle pa moramo, kljub temu da je Pilnjak že modernist, prav med njim in Bitovom videti povezavo ter kontinuiteto literature.

V zgoraj navedenih primerih je Bitov gotovo postmodernist, vendar je vprašanje, če gre v tem romanu vselej za rabo citatov v smislu razumevanja sveta kot jezikovne igre. V nekaterih primerih je Bitovu citat sredstvo kritičnega odnosa do totalitarističnega sistema, torej svet vendarle ni samo jezikovna igra. Roman *Puškinov dom* je v mnogih pogledih zelo angažiran, kar je v popolnem nasprotju z zahodnimi predstavami o postmodernizmu. Zanimivo je, da lahko nekaj podobnega ugotovimo tudi za Kiša, Pavića in nekatere slovenske avtorje, ki spadajo v starejšo generacijo postmodernistov. Če se vrnem k Bitovu: tipičen citat, ki nosi kritični naboj, srečamo prav na začetku prvega dela romana. Gre za začetni verz znane Puškinove pesmi, poslanice pregnanim dekabristom, *V globini sibirskih rudnikov* (*Во глубине сибирских руд*). Bitov z verzom namiguje na deportacije v sirska taborišča. O tem protislovnem odnosu do sveta, ki dela Bitova za postmodernista, hkrati pa mu to postmodernističnost odreka, bom spregovoril še nekoliko kasneje.

Mise en abyme

Metafikcija je sprožila v literaturi vrsto paradoksov, med katere spada tudi t. i. *mise en abyme* (fr. postavljanje v brezno, prepad), ker je ta pri Bitovu in v postmo-

dernizmu nasploh zelo izrazit, mu namenjam posebno pozornost. Gre za paradoks neskončnih ponavljanj, ki se v literarnem delu pojavlja bodisi na ravni kompozicije, bodisi kot samostojen motiv. Naj naštejemo nekaj značilnih motivov: dve nasproti si stoječi zrcali, sanje v sanjah, kača, ki žre svoj lastni rep, ... *Mise en abyme* ni izumil postmodernizem, tudi v ruski literaturi se pojavlja že prej; spomnimo se samo znamenite preroške pesmi M. J. Lermontova *Sen* (*В полдневный жар в долине Дагестана*), kjer imamo opraviti celo s trojnimi sanjami, zrcalnim snom (Ejhenbaum), snom na tretjo potenco (V. Solovljov). Očitno je struktura *mise en abyme* ustrezala že tudi romantični predstavi o popolni, v sebi zaključeni umetnini, prav tako jo srečamo v modernizmu (Gide) in avantgardi (Harms). Posebej pogosta pa je v postmodernizmu, saj je eden stranskih produktov metafikcije, literature samonanašanja.

Kar se tiče *Puškinovega doma*, je glede tega najprej vredno spregovoriti o prologu. Bitov je prolog poimenoval po naslovu romana Nikolaja G. Černiševskega *Kaj storiti?* (*Что делать?*), pod naslov pa zapisal Prolog ali poglavje, napisano pozneje kot druga. V resnici je prolog konec romana, postavljen na začetek. Z istim odlomkom se srečamo še enkrat na koncu, tako da se začetek in konec dela zlijeta. To da romanu podoba sklenjenega kroga, zaključenosti vase in s tem hkrati tudi nedokončljivosti oziroma večnega ponavljanja, iz katerega se ne moremo rešiti drugače, kot da preprosto zapremo knjigo. *Mise en abyme* se pri Bitovu pojavlja v najrazličnejših oblikah in ne zgolj na kompozicijski ravni, tako se srečamo z motivom dvojnih sanj in paradoksom Ahila, ki ne more ujeti želve.

Svojevrsten primer predstavlja ljubezenski trikotnik med Ljovom, Faino in Mitišatjevom. Bitov takole spregovori o njihovih medsebojnih odnosih:

И потому еще – кольцо, что тут все трое из треугольника как бы схватились за руки и закружили, притопывая, с неестественной радостью, и началась цепочка, по которой, если один делал гадость другому, то тот и незамедлительно передавал ее третьему, а третий возвращал первому, и, в конце концов, все закрутилось на одном месте, как заскочившая пластинка /.../ (Bitov 1989: 137).

Problem pripovedovalca oziroma avtorskega lika

Avtor se loti problema pripovedovalca v prvi kurzivi prvega dela romana:

Нас всегда занимало, с самых детских, непосредственных пор, где прятался автор, когда подсматривал сцену, которую описывает. Где он поместился так незаметно? В описанной им для нас обстановке всегда имелся некий затененный угол, с обшарпанным шкафом или сундуком, который выставляют за изжитостью в прихожую, и там он стоит так же незаметно и напрасно, как тот автор, который все видел как бы своими глазами, но только скрыл от нас где были эти глаза... (Bitov 1989: 58).

Kot se izkaže, Bitova predvsem zanima razmerje med vsevednim oziroma avktorialnim na eni ter prvoosebim in personalnim pripovedovalcem na drugi strani.

Značilnost prvoosebne pripovedi je v tem, da mora biti vsak najmanjši detajl motiviran s prisotnostjo pripovedovalca. Slednja je za normalen razvoj fabule nujna, zato pogosto prihaja do ‚naivnih‘ motivacij (prisluškovanje, oprezanje). Pri vsevednem pripovedovalcu ta problem odpade, kljub temu pa se zdi Bitovu prvoosebni pripovedovalec bolj verjeten, kajti:

Такая большая, одывленная, условность – истинно реалистична, ибо не выходим за рамки реально допустимого наблюдения. Рассказ от »я« в этом смысле, самый безупречный – у нас нет сомнений в том, что »я« мог видеть то, что описывает (Bitov 1989: 58).

Poleg prvoosebnega se mu zdi sprejemljiv tudi personalni pripovedovalec:

Так же не вызывает особых подозрений сцена, решенная через одного из героев, пусть и в третьем лице, но одним лишь его зрением, чувствованием и осмыслением /.../ (Bitov 1989: 58).

Nasprotno pa je Bitov v tem smislu nezaupljiv do avktorialnega pripovedovalca, oziroma so mu sumljive objektivne realistične rešitve:

Зато сколь сомнительны, именно в этом смысле, объективно-реалистические решения, почитающиеся как раз собственно реализмом, где все выдается за »как есть«, за »как было на самом деле«, путем именно устранения той щелочки или скважинки, в которую подсматривает автор /.../ (Bitov 1989: 58–59).

Bitov posebej poudarja, da je literarna stvarnost, zanj lahko stvarnost zgolj z gledišča udeleženca v tej stvarnosti. Tega, da ena in objektivna resnica ne obstaja več in je možnih le še nešteto subjektivnih resnic, ne moremo nujno sprejeti kot postmodernistično, tu bi bil Bitov še vedno lahko modernist, ki prenavlja stari realistični pristop k pripovedovanju. Ni naključje, da se na tem mestu norčuje prav na račun Tolstoja, v katerega delih se suverenost vsevednega pripovedovalca izrazi bolj kot pri komer koli. Tisto, kar Bitova navezuje na postmodernizem, je poseben način pojavljanja avtorja v delu, ta naj bi sicer ne bil eden od nastopajočih. David Lodge, eden pomejbnějšíh teoretikov postmodernizma, je ta pripovedni postopek poimenoval z izrazom ‚kratek stik‘. Naj navedem nekaj primerov. Tu in tam Bitovu mimogrede uide kakšna pripomba, stavek, ki pokaže na prisotnost avtorja na kraju, kjer ga sicer ne bi smelo biti. Naslednji citat se nanaša na trenutek, ko v dvoboju Mitišatjev ustrelji proti Ljovu:

Раздался стон, скрип, авторский скрежет ... Пространство скособочилось за плечами автора. Потеряло равновесие, пошатнулось. Автор бросился подхватить – поздно – посыпался звон стекла /.../ (Bitov 1989: 309).

Če se spomnimo, da Bitov prej govori o skrivanju avtorja v omari, tudi vemo, zakaj je omara omenjena tu. Sesula se je omara, v katero se je skrila avtor, da bi opazoval in zapisoval vse dogajanje.

Spomnimo se še na odlomek, ko se na inštitutu v času Ljovovega dežurstva začno zbirati gostje. V sobi so le štirje ljudje, pripovedovalcu pa kar naenkrat uide stavek: */.../ автор не заметил, в какой момент их стало пятеро* (Bitov 1989: 266). Ta kratki stavek je zanimiv zaradi dveh razlogov: prvi je nedvomno ta, da se spet srečamo s ‚kratkim stikom‘, druga značilnost pa je očitno in namerno rušenje vsevednosti in suverenosti avktorialnega pripovedovalca, ki se v določenem trenutku zave, da ne kontrolira več dogajanja. Podoben primer je srečanje avtorja in junaka, ko Ljova avtorju izroči neke zapiske, in pa posebno avtorsko ‚sočutje‘ do glavnega lika, v mislih imam njegovo zavzemanje za ustanovitev društva za zaščito literarnih junakov. Zanimivo je, da Bitov paradoksnost ‚kratkega stika‘ nadaljuje tudi za mejami tega romana, komentar k romanu ter neki članek o Nabokovu v reviji *Novyj mir* naj bi tako napisal akademik Lev Odojevcev in ne Bitov, seveda gre zgolj za nadaljevanje trika.

Takšne primere moramo razlagati iz značaja postmodernistične metafizijske proze. V primeru ‚kratkega stika‘ gre za navidezen paradoks, ob soočenju junaka in avtorja dobimo iluzijo združitve dveh ravni stvarnosti, ki imata različen ontološki status, na ta način naj bi se fikcija izenačila z realnostjo. Vendarle pa je to le iluzija: ‚avtor‘, ki se pojavlja v metafizijski prozi, namreč ni resničen, ampak le umišljen, gre za avtorski lik, ki ima isti ontološki status kot junak. Naj Bitov še tako vztrajno poudarja, da je na mestih, kjer se pojavlja avtorski lik, kurziva njegova, se moramo zavedati, da gre le za prevaro, katere namen je že prej omenjeno ustvarjanje iluzije o rušenju meja med literarno in zunajliterarno stvarnostjo. Naj na tem mestu omenim pogosto citirano misel italijanskega postmodernista Itala Calvina, češ da je avtor vsake knjige pravzaprav izmišljen lik, ki si ga izmišlja pravi avtor, da bi mu dal vlogo avtorja svojih izmišljotin. Na ta način moramo razumevati tudi problem avtorskega lika v obravnavanem romanu. V tem pogledu je Bitov prenovitelj ruske realistične pripovedne tradicije, kakršna je prevladovala tudi še v času socialističnega realizma, *Puškinov dom* pa je izrazit primer metafizijske literature, ki je razumljena postmodernistično.

Smiselno bi bilo obdelati problem razvoja avtorskega lika v ruski literaturi, npr. od Belega in Pilnjaka do Bitova in naprej, vendar to vprašanje že presega okvirje razprave.

Težave s postmodernizmom v ruski literaturi

Te težave niso vezane izključno na Bitova, ampak najbrž na vso rusko literaturo. Izhajajo tako iz položaja, ki ga je imela ta literatura v družbi v času Sovjetske zveze in Rusije nasploh, kot tudi iz problemov in nalog, ki so se pred njo postavljale. Vselej je namreč opravljala funkcije nekaterih drugih pojavnih oblik kulture, ki v ruski družbi ali niso bile dovolj razvite ali pa so bile potisnjene v stran in po svojem značaju niso literarne (filozofija, religija, politika ...), govor je o t. i. sinkretizmu funkcij. V času Sovjetske zveze se je v tridesetih letih položaj dramatično poslabšal, izdelana so bila uradna, edino pravilna in obvezna načela umetnosti, socialistični realizem. Normalen razvoj literature je bil onemogočen. Pot, ki bi se ukvarjala zgolj

z literaturo kot tako, je bilo praktično nemogoče poiskati. V času odjuge in času Hruščova nasploh se je položaj izboljšal in na dan so začeli prihajati celo avtorji tipa Solženicin, katerim je bila kritika totalitarnega sistema prva naloga literature.

Postmodernizmu, kot je na Zahodu, v takšnih razmerah preprosto ni bilo mesta. Bitov se je pojavil v tisku 1960. leta, le dve leti pred Solženicinom, *Puškinov dom* pa je začel pisati 1964, torej v letu, ko Hruščova vržejo in se začne vzpostavljati neostalinizem. Povsem razumljivo je, da je njegovo delo močno angažirano in da prikritih in očitnih namigov na totalitarizem kar mrgoli, to seveda ni v skladu s postmodernizmom.

Kakšno pa je sicer stanje ruske postmodernistične literature? Za celovito podobo in predstavitev ruske literature v času postmodernizma bi bilo potrebno pregledati kopico avtorjev in del, določiti različne generacije pisateljev in razlike, ki se med njimi pojavljajo. Glede na meni dostopno leposlovje in literarne polemike o postmodernizmu, ki jih je mogoče zaslediti v revialnem tisku (*Новый мир*, *Новое литературное обозрение*), je mogoče sklepati, da znotraj ruske literature obstajata vsaj dve generaciji postmodernistov. Bitova bi morali prišteti starejši, ob njem pogosto omenjajo še Venedikta Erofejeva, Brodskega in Sokolova. Nedvomno spada sem še Jevgenij Popov, katerega roman *Прекрасность жизни* je formalno izrazito postmodernističen, vsebinsko pa najbrž še ne povsem. Starejša generacija se od mlajše razlikuje po tem, da po formalnih značilnostih svojih del sicer ustreza zahodnim predstavam o postmodernizmu, ne pa kar se tiče neangažiranosti, apolitičnosti itd. Glede na to bi lahko sodili, da še ne gre za čisto obliko postmodernizma. Nasprotno pa naj bi se mlajša generacija (omenjajo Viktorja Jerofejeva in Vladimirja Sorokina) zavzemala za literaturo v čistejši obliki in jo torej želela odrešiti sinkretizma funkcij, ene temeljnih značilnosti ruske literarne tradicije. Mislim, da tudi v znanem romanu Viktorja Jerofejeva – *Русская красавица*, čeprav se hote odtuji sinkretizmu, ne gre za pravi postmodernizem, vsebuje namreč nekatere elemente, ki so postmodernizmu tuji. Sicer pa je stanje ruske literature, kar se tiče postmodernizma, morda primerljivo s stanjem v slovenski literaturi, ki prav tako razpade na dve generaciji, od katerih so za starejšo značilne še nekatere ideološke, socialne, moralne in politične sestavine, druga generacija pa je, kar se tega tiče, že nevtralna in zato predstavlja čistejšo obliko postmodernizma. Vendarle pa se v ruski publicistiki pogosto pojavljajo kritična mnenja na račun te čistejše oblike, ker da je za rusko literaturo nekaj tujega in ni v skladu z domačo tradicijo, kjer literatura ni imela vselej le estetske funkcije. Literatura mlajše generacije postmodernistov naj bi bila zato ruskemu bralcu tuja. Takšna mnenja so sicer zanimiva, a hkrati tudi brezplodna, saj literaturi njenega razvoja ne moremo predpisovati, literarnih del, kakršna so sama na sebi, pa kritika tudi ne spreminja.

Angažiranost Puškinovega doma

Prvo na kar naletimo, ko odpremo knjigo, je moto k romanu, prva kitica pesmi Aleksandra Bloka z naslovom *Puškinovemu domu* (*Пушкинскому дому*, 1921). Gre za zadnjo Blokovo pesem, ki jo je napisal po dveh letih molka, kmalu za tem je

tudi umrl. Z opevanjem ‚skrivnostne svobode‘ (*тайная свобода*) Puškina in s tem svobode nasploh, je Blok tedaj najbrž že zaslutil bližajočo se katastrofo, ki jo je sprožil totalitarizem. Bitov uporabi to pesem kot moto svojemu romanu in jasno je zakaj.

Kar se tiče angažiranosti, je zanimivo obravnavati daljši govor Modesta P. Odojevceva (deda) v prvem delu romana. Tam se srečamo s kopico vprašanj, ki se nanašajo na aktualne probleme tedanje sovjetske družbe: problem preganjanega plemstva in emigracije, problem svobode tiska in svobode nasploh, več strani je posvečenih celo problemu ekologije. Precejšna pozornost je v romanu namenjena za Rusijo vselej težavnemu in še vedno aktualnemu vprašanju antisemitizma.

Na angažiranost romana kaže konec koncev tudi njegova usoda v Sovjetski zvezi. Od nastanka 1971. leta do objave 1987. leta, je bil roman prepuščen samizdatu, torej ilegalnemu, podtalnemu literarnemu življenju, nekakšni umetniški alternativi socialistični literaturi.

Vse to me navaja k sklepu, da pri obravnavi *Puškinovega doma* z vidika postmodernizma naletimo na nekakšno nasprotje, ki ne ustreza predstavam o postmodernizmu, kakršne gojimo pri nas. Po eni strani se ob bolj ali manj formalni analizi romana srečamo z značilnostmi, ki jih navadno pripisujemo postmodernizmu: metafikcija, citatnost, *mise en abyme*, hibridizacija, fragmentarnost, karnevalskost, dekanonizacija, mešanje literature z neliterarno stvarnostjo, ‚kratek stik‘; po drugi strani pa je *Puškinov dom* literarno delo, ki je izrazito angažirano v več pogledih. Po eni strani se nam kaže, da je vse skupaj le še jezikovna igra, po drugi pa, nasprotno, da Bitov očitno misli s svojim delom zelo resno in opozarja na pojave v družbi, ki bi jih bilo potrebno spremeniti.

Na vprašanje, ali gre v primeru tega romana za postmodernizem ali ne, je resnično težko odgovoriti zgolj z da ali ne. Najverjetneje je to odvisno od naše recepcije dela oziroma pristopa k njegovemu branju. Če se želimo pri sprejemanju dela omejiti zgolj na to, kar nam ponuja samo po sebi, ugotovimo, da gre za postmodernizem. Če pa k delu pristopimo nekoliko bolj na široko in pri njegovi obravnavi upoštevamo tudi okoliščine, v katerih je nastalo, se izkaže, da ne gre za postmodernizem, vsaj tak ne, kot ga razumemo pri nas. Zaključimo torej, da gre v primeru Bitova za rusko različico postmodernizma, ki se sicer ne sklada povsem z drugimi, vendar ni zaradi tega nič manj zanimiva, prej obratno.

VIRI IN LITERATURA

- Drago BAJT, 1983: *Samizdat*. Maribor: Založba Obzorja.
- 1993: Puškin v mrtvem domu. Andrej Bitov *Puškinov dom*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Andrej BITOV, 1989: *Puškinskij dom*. Moskva: Izd. Sovremennik.
- 1990: Odnoklassniki. K 90-letiju O. V. Volkova i V. V. Nabokova. *Novyj mir* 1990/5. Moskva: Izvestija.
- 1993: *Puškinov dom*. Ljubljana: Mladinska knjiga
- Andrej BLATNIK, 1994: *Labirinti iz papirja*. Ljubljana: Literarno umetniško društvo Literatura.

- Aleš DEBELJAK, 1988: Prolegomena za ameriško metafikcijo. *Ameriška metafikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).
- Janko KOS, 1989: Slovenska literatura po modernizmu. *Sodobnost* 3/1989 – 12/1990.
- 1995: *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon).
- Dubravka UGREŠIĆ, 1980: *Nova ruska proza*. Zagreb: Znanstvena biblioteka hrvatskog filološkog društva.
- Tomo VIRK, 1991: *Postmoderna in 'mlada slovenska proza'*. Maribor: Založba Obzorja (Znamenja).
- 1994: Paradoks lažnivca in metafikcijski paradoks. *Literatura* 33. 38–57.

РЕЗЮМЕ

Статья рассматривает роман Пушкинский дом, автора Андрея Битова, и освещает его с точки зрения постмодернизма. Переход из модернизма в другие литературные направления в русской литературе из-за внелитературной блокады был проблематичен. Поэтому русский постмодернизм при своем формировании был подвержен определенным деформациям. Роман Пушкинский дом этим и интересен, что в нем видны деформации, яотдаляющие его от западноевропейских и американских моделей этого направления. Пушкинский дом продолжает традицию русского модернизма двадцатых годов и является непосредственным продолжателем авторефен- циальных романов А.Белого и Б.Пильняка.

Из-за техники параллельных вариантов и мозаичных структур разнородных элементов, роман с формальной точки зрения является постмодернистским. Для него характерны сложная фабула, гибридная структура, и фрагментарность. Литературными гибридами являются также выступающие персонажи, составленные из персонажей русской классической литературы. Самым характерным повествовательным приемом в Пушкинском доме является метафизция. Она обоснована на понимании мира как литературной игры и этим осмыслима на уровне постмодернизма. Другие важные постмодернистские характеристики романа происходят непосредственно из метафизии. Это цитатность, постмодернистский парадокс, именуемый 'mise en abyme', и 'короткое замыкание' – появление авторского персонажа.

В связи с постмодернизмом в русской литературе, в романе Пушкинский дом появляются определенные сложности. Обстоятельства требовали от литературы, чтобы она активно включалась в общественную жизнь и этим способом ангажировалась. Несмотря на то, что постмодернизм и ангажированность по западному пониманию несовместимы, они в русской литературе сосуществуют. Роман Пушкинский дом на формальном уровне постмодернистичен, а на уровне содержания от постмодернизма отстывает.