

VERIFICHE  
PREVERJANJA  
ПРОБЕРКИ

Verifiche = Preverjanja = Proverki / Ivan Verč. – [Trieste] : ZTT EST ; EUT-Edizioni dell'Università di Trieste, 2016. – 4 volumi ; 24 cm. – Frontespizio e testi in italiano, sloveno e russo

**Autore:**

Verč, Ivan

**Soggetto:**

Letterature slave

WebDewey:  
891.8 (23. ed.)

**COMPRENDE:**

1: Analisi del testo = Analiza besedila = Analiz teksta. – 380 p. – ISBN 978871741970

2: La letteratura della differenza = Književnost razlike = Literatura različija . – 381 p. – ISBN 978871741987

3: Scritti di teoria della letteratura ; Scritti sull'etica = O literarni teoriji ; O etiki = O teoriji literatury ; Ob étike. – 402 p. – ISBN 978871741994

4: Cultura, insegnamento, teatro = Kultura, poučevanje, gledališče = Kul'tura, prepodavanje, teatr. – 411 p. – ISBN 978871741031

© Ivan Verč 2016

Založništvo tržaškega tiska  
Editoriale stampa triestina  
info@ztt-est.it  
www.ztt-est.it

EUT Edizioni Università di Trieste  
eut@units.it  
www.eut.units.it  
www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

Isbn 978-88-7174-103-1

Milici, Glebu in Juriju  
A Milica, Gleb e Jurij



Ivan Verč

**VERIFICHE  
PREVERJANJA  
ПРОВЕРКИ**

**IV**

**CULTURA. INSEGNAMENTO. TEATRO**

**KULTURA. POUČEVANJE. GLEDALIŠČE**

**КУЛЬТУРА. ПРЕПОДАВАНИЕ. ТЕАТР**



Indice. Vsebina. Содержание

*NOTE SULLA CULTURA. BELEŽKE O KULTURI.  
ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ*

- 9 ASPETTI DELL'OLTRETOMBA NELLA CULTURA RUSSA  
PRECRISTIANA
- 27 ASPETTI FUNZIONALI DELLA LETTERATURA NEL PROCESSO  
STORICO-CULTURALE RUSSO
- 37 SANKT PETERBURG IN OBLIKOVANJE SPOMINA  
52 *San Pietroburgo: la città e la memoria*
- 67 CANTARE LA SPERANZA
- 75 "Моя" Россия  
80 *"Moja" Rusija*
- 83 О НАЦИОНАЛЬНОМ ПОЭТЕ  
101 *O nacionalnem pesniku*  
113 *A proposito di poeti nazionali*
- 127 LETTERATURA E CARNEVALE: IL CARNEVALE CARSICO TRA FO  
E BACHTIN  
140 *Književnost in pust: kraški pust med Fojem in Bahtinom*

*NOTE SULLE CULTURE IN CONTATTO. BELEŽKE O  
KULTURAH V STIKU. ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРАХ В  
СОПРИКОСНОВЕНИИ*

- 153 LA SEMIOSFERA INERTE: TRADUZIONE E VISIONE DEL MONDO  
TRA EST E OVEST EUROPEO NELLA SECONDA METÀ DEL XX  
SECOLO

169 TRIESTE 2000

172 *Trst 2000*

175 CONFINE ORIENTALE: DI LINEE, AREE E VOLUMI

193 LA LIBERTÀ DI ESSERE SLOVENI

205 PRISOTNOST IN PRIPADNOST

209 *Presenza e appartenenza*

*L'INSEGNAMENTO DELLA LETTERATURA.  
O POUČEVANJU KNJIŽEVNOSTI.  
O ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

213 ALLA RICERCA DI UNO STATUTO SMARRITO

231 INSEGNARE LA LETTERATURA: FORMAZIONE, ISTRUZIONE E  
INTELLIGIBILITÀ DELL'INSEGNAMENTO LETTERARIO

251 ПИСЬМО О ПОЛЬЗЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

261 *Levél az irodalomtudományak hasznos voltáról*

*SUL TEATRO. O GLEDALIŠČU. O TEATPE*

271 O BEDAKIH, IZOBRAŽENCIH IN RAZUMNIKIH  
(Griboedov, *Gore ot uma!*)

277 ŽENITEV, ALI KOMEDIJA O SVETU, KI GA NI  
(Gogol', *Ženit'ba*)

281 SKROMNA ŽELJA GOSPODA IVANOVA  
(Čechov, *Ivanov*)



- 291 ČEHOV IN "CIKCAKI BODOČNOSTI"  
(Čechov, *Djadja Vanja*)
- 299 LADY MACBETH NA PREŽI  
(Čechov, *Tri sestry*)
- 305 KO JE BILA BESEDA KONJ  
(Bulgakov - Javornik, *Master i Margareta*)
- 309 ŠE POMNITE RASKOLNIKOVA?  
(Razumovskaja, *Dorogaja Elena Sergeevna*)
- 315 LA BELLEZZA DEFORMATA DI NIKOLAJ KOLJADA  
334 *Iznakažena lepota*  
(Koljada, *Murlin Murlo*)
- 345 *BIBLIOGRAFIA. VIRI IN LITERATURA. ЛИТЕРАТУРА*
- 357 *SCHEDE RIASSUNTIVE. POVZETKI. РЕЗЮМЕ*
- 403 *ELENCO CRONOLOGICO DELLE PUBBLICAZIONI.  
KRONOLOŠKI SEZNAM PUBLIKACIJ.  
ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ  
(VOLL./KNJ./ТТ. I-IV)*



NOTE SULLA CULTURA

BELEŽKE O KULTURI

ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ



## ASPETTI DELL'OLTRETOMBA NELLA CULTURA RUSSA PRECRISTIANA\*

Tutto ciò che oggi sappiamo delle modalità con le quali si manifestava l'oltretomba russo precristiano, non si basa su fonti dirette (scritte, come, per esempio, nelle culture egiziana, greca o latina), ma sulle testimonianze di qualche viaggiatore straniero (tra i più famosi, Ibn Fadlan, Ibn Rustah e Al-Mas'udi, viaggiatori arabi della prima metà del X secolo, ai quali si devono precise descrizioni di alcuni rituali funebri; cf. Sobolev 1913: 133-134, 149, 151), sulle fonti indirette che la Chiesa ortodossa russa ci ha lasciato nel tentativo di estirpare definitivamente la cultura "paganica", su alcune tradizioni popolari di derivazione precristiana, rimaste in vita e registrate fino a tutto il XIX secolo, nonché sugli scavi archeologici con susseguente tentativo di ricostruzione e interpretazione dei riti legati all'oltretomba.

Similmente ad altre culture, il mondo dell'oltretomba nella Russia precristiana è posto in stretta relazione con la reazione di un collettivo di fronte a un evento (la morte), l'effetto del quale viene attribuito a una forza difficilmente controllabile e comunque superiore alle capacità dell'uomo di instaurare con essa un rapporto paritetico (cf. *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 452). Tale forza superiore non aveva carattere trascendente, non era un'astrazione, l'evento della morte si configurava come realtà che era possibile percepire attraverso il rapporto che i vivi avevano instaurato con i segni a esso collegati. Il rapporto sacrale nei confronti della morte non era determinato dall'evento in sé, ma dai luoghi, dagli spazi, dagli oggetti e dalle possibili trasformazioni (in fenomeni naturali, in mutazioni antropo- e zoomorfe) che la persona defunta subiva nel suo passaggio da "questo mondo" al mondo "altro". Nelle rap-

---

\* "Aspetti dell'oltretomba nella cultura russa precristiana." *Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne*. A cura di F. Crevatin. Trieste: EUT, 2015: 47-63.

presentazioni e nei rituali che accompagnano il dipartirsi della persona dalla vita terrena tutte le categorie principali si manifestano come fenomeni concreti, materiali, che, pur rappresentando un empiricamente inaccessibile mondo "altrui", si rendono ineludibili, proprio perché devono essere direttamente percepiti nel mondo "nostro": la morte, il corpo e l'anima, la loro collocazione nel mondo terreno (sepoltura o cremazione) e i luoghi dell'anima nell'oltretomba (cf. Generozov 1883; Sobolev 1913; *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 452-456; *Slavjanske drevnosti* 1995-2012: I: 553-557; Levkievskaja 2003: 137-239).

*LA MORTE.* Come in molti altri miti, nella cultura russo-antica, sia precristiana, sia dopo la cristianizzazione, la morte veniva percepita "per opposizione" (sistema binario del mito): le persone muoiono perché in un tempo lontano non morivano o, se morivano, potevano ritornare in vita, oppure, perché c'era stata una "prima" morte e da allora le cose continuano nello stesso modo (principio mitico di un ipotetico "inizio"; cf. *Mify narodov mira* 1987-1988: II: 456). Tra le leggende popolari russe, diffuse anche dopo la cristianizzazione, esiste la variante, secondo la quale ci fu un tempo, nel quale agli uomini era dato conoscere l'ora della propria morte, ma tale conoscenza fu loro negata, perché ci si accorse che, consapevoli della propria fine imminente, non pensavano più al futuro delle generazioni, ma solo all'assenza di un futuro personale (e finivano in un'attesa oziosa; cf. Levkievskaja 2003: 76). Come in tutto il periodo medioevale europeo, anche nella Russia precristiana la categoria fondamentale della "vita" era infatti il suo appartenere alla collettività, non all'individuo.

Manifestandosi come fenomeno non del tutto controllabile, la morte doveva trovare almeno un parziale riscontro nella quotidianità della vita terrena degli uomini, una materializzazione in immagini percepibili e culturalmente condivise dalla collettività (Sobolev 1913: 26-39). Nella cultura russa precristiana la personificazione della morte risulta abbastanza rara, anche se in alcune regioni meridionali esiste una tradizione che attribuisce alla morte la classica immagine di una donna (in forma di scheletro e con la fal-

ce; *idem*, 37; Generozov 1883: 17). Molto più presenti sono i segni premonitori che ne annunciano l'imminente arrivo: segno principale è la presenza di vari tipi di uccelli (da qui l'espressione russa *krylataja smert'* - "morte alata"; cf. Sobolev 1913: 32). Il più noto uccello di morte era il corvo nero o il colombo grigio-azzurro, ma l'annuncio della morte poteva essere visto anche in una rondine che entrava in casa, nel diffusissimo grido monotono della civetta, come pure in un prolungato latrato del cane. Anche il sogno poteva essere premonitore di morte: sognare la caduta di un dente, dei vestiti bianchi (il bianco era per gli antichi russi il colore del lutto), un cavallo bianco o una casa senza finestre significava l'avvicinarsi della fine terrena.

Un ulteriore modo per dare concretezza alla morte era determinato dalle analogie che l'uomo, nella sua vita quotidiana, tentava di cogliere dall'osservazione della natura. Se la morte era percepita "per opposizione", allora anche le analogie dovevano seguire la stessa strada. La vita si identificava con la luce e il caldo, la morte con il buio e il freddo. Nei canti popolari la morte di una bambina è "simile al sole che si nasconde dietro le nuvole" e della bambina si dice che "è tramontato il mio bellissimo sole" (*idem*, 27). La stessa parola russa \**сѣ-мѣртѣ* (morte) va messa in relazione con il sanscrito "su-" + "mrtis" e ha in "сѣ" il significato di "naturale" (da cui anche lo slavo comune *svoj* e l'espressione russa *umeret' svoej smert'ju* - morire di morte propria, naturale, non violenta o comunque non direttamente causata da circostanze estranee ai comportamenti condivisi come positivi dalla collettività; cf. Vasmer 1986-1987: III: 685; Bezlaj 1977-2007: III: 277; Snoj 1997: 586-587; Gasparini 1973: 623). Come vedremo in seguito, la distinzione tra morte "naturale" (buona) e "non naturale" (non buona) è fondamentale per il passaggio nel mondo dell'oltretomba. Un'altra rappresentazione per analogia con il mondo della natura è data dal parallelismo tra morte e sonno. In questo caso, la morte, come il sonno, è considerata una situazione temporanea. La temporaneità della morte va collegata direttamente con l'origine mitica della morte che non era definitiva, ma poteva prevedere o una resurrezione vera e propria del binomio corpo-anima, come pure il

semplice passaggio ad un'altra modalità dell'esistenza. La vita di una persona non si esauriva mai con la semplice deposizione del defunto nella "tomba" (rus. *zagrobnyj mir* - mondo oltre, dall'altra parte della tomba: *za + grob*).<sup>1</sup>

*IL CORPO E L'ANIMA.* Se accettiamo le osservazioni sulle culture "primitive" di Edward B. Tylor (Tylor 1970), che attribuisce all'anima (spirito, respiro) caratteristiche materiali, la cultura russa religiosa e rituale precristiana si configura come "animistica": il corpo e l'anima erano intese come due entità a sé stanti. Quanto radicata fosse questa convinzione nelle popolazioni russe antecedenti il X secolo, è dimostrato dal fatto che essa era ampiamente diffusa anche durante il periodo del cosiddetto *dvoeverie* ("doppia fede"). Nei secoli immediatamente successivi all'assunzione del cristianesimo di tradizione bizantina come religione di stato da parte del principe di Kiev Vladimir Rjurik (anno 988), tale periodo è stato caratterizzato, da un lato, dalla convivenza, spesso conflittuale, tra il paganesimo autoctono slavo, consolidatosi tra il V e l'VIII/IX secolo, e la nuova fede, dall'altro dal tentativo di "leggere" il nuovo credo attraverso codici precristiani che in qualche modo potevano sovrapporsi ai codici nuovi, senza per questo risultare del tutto oppositivi a essi.

Così, per esempio, la spiegazione della creazione dell'uomo per opera di Dio si configurava, secondo le sacre scritture, come posizione ufficiale della Chiesa ortodossa e come tale veniva diffusa tra i russi da sottrarre al paganesimo. Tra la popolazione risultava però altrettanto diffusa la convinzione sull'origine dualistica del corpo e dell'anima. In alcune leggende, desunte inizialmente dai testi apocrifi e successivamente tradite oralmente, Adamo sarebbe il risultato di una "doppia" creazione (cf. Levkievskaja 2003: 76): da un lato sarebbe stato Satana a forgiare l'uomo dall'argilla, dalla terra e dalla polvere (creandone il "corpo"), dall'altro, invece, sarebbe stato Dio a renderlo "vivo", animandolo con il suo respiro

---

1 Nel russo moderno il lemma *grob* si è conservato solo nel significato di "bara". Per "tomba" si usa il lemma *mogila* (vedi oltre).



(la parola russa *duša* - anima - ha lo stesso significato del lat. *animus* ed è etimologicamente apparentata con *dych*, *dychat'* - respiro, respirare e *duch* - spirito; cf. Sobolev 1913: 40-41, 44-45; Vasmer 1986-1987: I: 555-556). Il corpo, in sostanza, era visto come una specie di involucro, dentro il quale abitava l'anima. Entrambe le entità potevano vivere in simbiosi, in una specie di "doppio" condiviso, ma potevano anche staccarsi l'una dall'altra, temporaneamente oppure per sempre (cf. *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 414). A seconda delle diverse tradizioni orali, l'anima, fintanto che si trovava nel corpo, trovava la sua collocazione fisica nel cuore dell'uomo, oppure nel fegato, nel sangue, nella gola, nelle ossa (specialmente nel cranio), ma anche sotto l'ascella destra (Levkievskaja 2003: 138). Era l'anima a "dare vita" al corpo: il corpo privo di anima "moriva" (si decomponeva), l'anima invece era capace di vivere di vita propria, autonoma, indipendentemente dagli effimeri destini del "corpo" che, in via temporanea, l'ospitava. Era, insomma, un'entità concreta che poteva bere, mangiare, muoversi, sedersi, toccare qualcosa o qualcuno, prendere in mano un oggetto concreto e perfino portarselo via (cf. Sobolev 1913: 42).

L'anima si manifestava in forme diverse. Nell'ambito della sfera naturale molto diffusa era la forma del vento, del soffio (come nel greco *pneuma* o *anemos*, da cui il lat. *animus*) e in alcune regioni l'anima veniva equiparata al fumo o al vapore che, salendo verso l'alto, si mutava in nuvola. La forma del fuoco, meno diffusa, confermava la convinzione che nel corpo ci fosse una fonte di calore che si manifestava nel bagliore degli occhi, nel calore del sangue e del corpo nella sua totalità. Non a caso la parola russa *voskresat'* (risorgere, da cui *voskresenie* - domenica, giorno della resurrezione di Cristo) deriva dalla radice *kres* che nel verbo *kresat'* ha il significato di "accendere il fuoco con il *kresalo* (acciarino)", ovvero, metaforicamente, "riaccendere una vita spenta" (*idem*, 47-49). Alla forma dell'anima come fuoco erano collegati anche i fuochi fatui e l'interpretazione della caduta delle stelle che rappresenterebbero l'anima di una persona appena defunta (cf. Paščenko 1901). Altre forme toccavano la sfera zoomorfa, individuando la presenza dell'anima in una mosca, in una farfalla, in un

topo, in un colombo bianco o in un cuculo. In altri casi, ma già in epoca cristiana, la percezione costante che, accanto al nostro, esiste anche un mondo "altro", si manifestava nella presenza di forme antropomorfe: un ragazzo buono e forte (*dobryj molodec*), un viandante storpio (*kaliki perechožie*), un mercante o un nano (cf. Sobolev 1913: 57).

Il fatto che l'anima potesse avere forme concrete ci dice soltanto che la cultura russa precristiana (e non) vedeva in essa un'entità materiale, ma non ci dice nulla sui destini che a quell'anima erano stati assegnati. La materializzazione dell'anima non sempre coincideva con una sua definitiva dipartita da "questo mondo". Il problema fondamentale consisteva infatti nell'assoluta necessità dell'anima di staccarsi per sempre dal corpo, nel quale, si pensava, fosse inglobata (o ingabbiata). In questo suo tentativo, non semplice e non necessariamente dall'esito positivo, l'anima doveva in qualche modo essere "aiutata" dai vivi. Il periodo del passaggio dalla morte fisica all'uscita dell'anima dal corpo durava in tutto 40 giorni, dal giorno successivo l'esistenza dell'anima come "doppio" del corpo cessava. Secondo la tradizione maggiormente diffusa, nei primi tre giorni l'anima rimaneva in casa, fino al nono giorno nel cortile o nei pressi della casa e fino al quarantesimo, più genericamente, sulla terra (Gasparini 1973: 605; Levkieskaja 2003: 150). In casa l'anima si manifestava come mosca o come uccello, mangiava e beveva ciò che i parenti le avevano preparato e vedeva e sentiva tutto ciò che di lei si diceva. Per non rischiare di offenderla e, di conseguenza, ostacolarla nella sua "separazione" dal corpo, nei suoi confronti bisogna comportarsi con estrema attenzione. Nel tempo dei 40 giorni l'anima infatti non appartiene né a questo, né all'altro mondo. L'anima è "confusa" e non sa, se deve rimanere nei pressi del corpo e del luogo, dove aveva vissuto (in questo periodo l'anima fa il giro di tutto il podere, controlla la legnaia, la stalla, la dispensa, la propria stanza, la cantina), oppure oltrepassare definitivamente il confine che la separa dall'oltretomba (Levkieskaja 2003: 145). Come in molte altre culture, europee e non, il passaggio nell'altro mondo era spesso segnato da uno spazio acqueo, sovrastato da un ponte che andava obbligatoriamente

oltrepassato (a volte anche con il pagamento di un pedaggio, da cui la moneta messa accanto al defunto nella tomba, a dimostrazione del suo diritto di essere considerato, come chi lo ha preceduto, "morto", e di poter quindi intraprendere il viaggio). Il periodo di passaggio tra i due mondi passò dall'epoca pagana a quella cristiana: per 40 giorni l'anima vaga in compagnia di angeli e diavoli, che, di volta in volta, misurano le sue azioni buone e cattive, relative a un elenco di 20 categorie prefissate di comportamenti (*mytarstva* - travagli, tormenti). Alla fine del viaggio, valutato il peso in positivo o in negativo di ogni comportamento, l'anima viene destinata al paradiso o all'inferno (cf. *idem*, 153-154).

Per facilitare il distacco dell'anima dal corpo, era necessario rimuovere tutti gli ostacoli che impedivano all'anima di trovare la strada giusta. Così, per esempio, le finestre e le porte di casa dovevano rimanere aperte, come pure la finestrella di areazione del camino, alle botti bisognava togliere i cerchi, ai recipienti i coperchi e, nei casi considerati maggiormente problematici, si arrivava perfino a fare un buco nel tetto o scavare un cunicolo sotto la soglia della porta d'ingresso (*idem*, 146).

Se l'anima, finalmente, riusciva a liberarsi dal corpo, i parenti potevano sperare che essa sarebbe ritornata per vegliare sulla famiglia e le generazioni future. Anche in questo caso il "ritorno" dell'anima sulla terra si materializzava in immagini o figure concrete. La più famosa e anelata figura dell'anima "buona" era il *domovoj* (spirito della "casa", russ. *dom*), discendente diretto di un antenato della famiglia, di norma suo capostipite (cf. *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 391-392; Sobolev 1913: 79-80; Levkievskaja 2003: 239-259). Il *domovoj* viveva in casa, spesso accanto al camino e poteva avere forme diverse. La più diffusa era quella di un vecchietto canuto e di bassa statura che nelle sembianze ricordava il progenitore. Era comunque una figura che, in virtù di circostanze diverse, poteva avere una funzione positiva o negativa. Soltanto il "proprio" *domovoj* era lo spirito buono che vegliava sul felice andamento del governo della casa e del podere. Era, insomma, il padrone di casa "ideale". Il *domovoj* di un'altra famiglia, che poteva prendere possesso di una casa "altrui", era considerato dispettoso,

a volte pericoloso e perfino nefasto. A questa doppia funzione è legato il rituale del trasferimento nella casa "nuova". Iniziare la costruzione della casa nuova (a partire dal taglio degli alberi per procurarsi il legname da costruzione) veniva percepito da tutto il gruppo parentale come annuncio della morte imminente dell'anziano di casa (auspicato futuro *domovoj*). Trasferirsi nella casa nuova prima della morte dell'anziano di famiglia significava non solo correre il rischio che della casa appena costruita potesse impossessarsi un *domovoj* estraneo, tutt'altro che amico della famiglia che aveva costruito la casa, ma anche che il proprio *domovoj*, non invitato nella nuova casa e rimasto così nella vecchia, potesse sentirsi spodestato dalle sue funzioni e, offeso, lamentarsi, vendicarsi e portare disgrazia. Per questo motivo si preferiva aspettare la morte dell'anziano di casa prima di trasferirsi nella casa nuova (cf. Sobolev 1913: 82-83). Se il trasferimento avveniva in una casa preesistente (acquistata o abbandonata dai proprietari), era necessario fare due "inviti" rituali: il primo al *domovoj* della famiglia che aveva precedentemente abitato la casa con la preghiera di abbandonarla (lo spirito della vecchia casa se ne andava, di norma, in forma di animale domestico), il secondo al proprio *domovoj* con la preghiera di trasferirsi nella nuova casa per continuare a proteggerla e confermarlo, di conseguenza, nel suo ruolo primario (cf. Levkieskaja 2003: 257).

Il possibile doppio destino dell'anima è comunque il tratto caratteristico dei rituali che accompagnano la dipartita della persona dal nostro mondo. Anche se la persona godeva del massimo rispetto della collettività, solo la stretta osservanza delle norme funerarie rituali poteva garantire che alla morte, puranche "naturale" (\**sb-mertb*), facesse seguito una sicura separazione dell'anima dal corpo. Ogni superficialità, distrazione o infrazione poteva infatti ritorcersi contro chi l'aveva commessa, non in un "oltretomba" ancora da venire, ma nella concreta vita terrena (vedi, per esempio, il citato destino del "buon" *domovoj*).

La cultura russa precristiana, basata su opposizioni nette tra bene e male, distingueva due tipi di morte. La morte "buona" veniva attribuita a tutti coloro che avevano fruttuosamente esaurito il

tempo di vita a loro concesso e la cui anima trovava perciò la proprio "giusta" collocazione nei luoghi dell'oltretomba. La morte "non giusta" era invece attribuita alle persone che non erano state capaci di vivere appieno la propria vita. Era questo il caso, per esempio, di chi, non sposato, moriva senza discendenti, ma specialmente di chi era morto di morte violenta (congelato, bruciato, annegato). Particolarmente "non giusta" veniva considerata la morte per suicidio o per abuso di bevande alcoliche: all'uomo era stato concesso un tempo di vita che, arbitrariamente, egli aveva interrotto in anticipo e non aveva, di conseguenza, rispettato la norma, secondo la quale era necessario sfruttare fino in fondo il tempo ad ognuno di noi assegnato (da cui il concetto di *dolja* - destino, etimologicamente apparentato con *delit'* - dividere; il lemma *dolja* include il significato di *čast'* - "parte", inizialmente come "parte felice", da cui *sčast'e* (slavo comune *sъ-čęstęje*) - felicità, dove \**sъ-* è, come in \**sъ-męrtъ*, da mettere in relazione con il sanscrito "su-" dallo stesso significato positivo; cf. Vasmer 1986-1987: I: 526, III: 816; *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 391; Levkievskaja 2003: 374). Non aveva vissuto appieno la propria vita nemmeno il bambino nato morto, il bambino ucciso dalla madre e, già in epoca cristiana, il bambino non battezzato. Un'altra categoria di morti "non giuste" riguardava coloro che, in vita, avevano avuto contatti con "forze impure", come streghe e stregoni, coloro che erano stati maledetti dai genitori ma anche, più in generale, coloro che, in un modo o nell'altro, avevano infranto le regole di comportamento della comunità. In tutti questi casi l'anima del defunto rimaneva prigioniera del corpo (*založnye pokojniki* - defunti ostaggio; *nečistye duši* - anime impure), non riusciva a staccarsi da esso ed era perciò condannata, materializzandosi in forme antropomorfe diverse, a vagare per la terra per un periodo che, di norma, corrispondeva al tempo che a essa era stato assegnato per la sua vita terrena (cf. Sobolev 1913: 74). Del corpo di queste "anime impure" si diceva infatti che "la terra non lo vuole", il che stava a significare che la terra lo "rigettava" in superficie. Secondo la credenza popolare il corpo dei morti "non giusti" non si decomponeva nella tomba, ma si gonfiava e puzzava tremendamente (cf. Levkievskaja 2003: 183-

194).

Da questi defunti di morte "non giusta" deriva tutta una serie di figure che l'uomo russo, prima e dopo la cristianizzazione, temeva e cercava di evitarne l'incontro (cf. Generozov 1983: 29-30). Tra i più noti vanno ricordati l'*upyr'*, le *rusalki* e la *kikimora*. L'*upyr'*, diffuso in Ucraina e più raro nella Russia settentrionale (l'etimologia, incerta, potrebbe risalire sia a *netopyr'* - pipistrello, sia a *parit'* - planare, librarsi; cf. Vasmer 1986-1987: IV: 165), è l'anima vagante dello stregone (*koldun*) che si alza la notte dalla tomba per nuocere agli uomini e al bestiame (a volte ne beve anche il sangue). Per continuare a vivere l'anima ha bisogno del corpo dello stregone defunto (si diceva che l'anima ne portasse sulle spalle il corpo). Solo il connubio tra anima e corpo rendeva l'incontro con l'*upyr'* rischioso, l'anima dello stregone non veniva, di per sé, percepita come pericolosa. Con qualche variante l'*upyr'* slavo-orientale si identifica, in Europa occidentale, con il più tardo e conosciuto "vampiro" (cf. *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 212, II: 549; Gasparini 1973: 605). Le *rusalki* (l'etimologia deriverebbe da una festa pagana della primavera, *rusalija*, prestito dal lat. *rosalia*, festa delle rose; cf. Vasmer 1986-1987: III: 520) sono l'anima inquieta delle ragazze morte di morte violenta (molto spesso per annegamento), ma anche di coloro che non avevano avuto il tempo di sposarsi e di procreare (e non avevano perciò vissuto pienamente la propria vita). Sono figure eteree, dagli occhi chiusi e dalle mani fredde, il volto pallido e i capelli lunghi (con tale acconciatura venivano seppellite le ragazze non maritate). Secondo altre tradizioni potevano essere di aspetto completamente diverso: coperte di peli, ingobbite, con le unghie affilate e dai seni lunghi, cadenti e talmente appuntiti da poter ferire un uomo a morte (cf. Sobolev 1913: 87-91; Levkievskaja 2003: 205). La *kikimora* (dal balto-slavo *kik* - gobbo e dallo slavo comune *mor'* - morte; cf. Vasmer 1986-1987: II: 231) è, di norma, la materializzazione dell'anima del bambino maledetto o soppresso dalla madre; non a caso è possibile trovarla nel punto esatto dove il bambino è morto. È un essere piccolo, ricurvo, sgraziato, vestito di stracci che si nasconde in casa per di-

sturbare i bambini, per rovinare i filati altrui (filare è la sua attività preferita) e per nuocere alla salute degli animali domestici, specialmente delle galline (cf. *Mify narodov mira* 1987-1988: I: 648).

*COLLOCAZIONE DEL CORPO E DELL'ANIMA NEL MONDO TERRENO.* Tutti i rituali funebri del periodo russo precristiano sono indissolubilmente legati alla convinzione che il defunto vada aiutato nel suo passaggio verso l'oltretomba. Da un lato, come già ricordato, è necessario togliere ogni ostacolo che possa impedire all'anima di affrancarsi dal corpo, dall'altro a essa va assicurato uno spazio concreto, dove possa continuare a vivere di vita propria. Per un periodo abbastanza lungo i rituali funebri russi si svolgevano secondo due modalità: la cremazione e l'inumazione. La cremazione, di origine più antica, seguiva il modello "naturale" ed era finalizzata a una quanto più semplice liberazione dell'anima: essa è respiro, soffio, vento e la cremazione le permetteva di volare, non più trattenuta dal corpo, verso l'alto (cf. Sobolev 1913: 92-93). Particolarmente imponenti erano i riti di cremazione per i personaggi di maggior rilievo (in primo luogo, i guerrieri): il rogo era talmente alto che poteva essere visto a grande distanza. La documentazione in merito alla cremazione è indiretta, perché si basa, in buona parte, sul ritrovamento di urne interrate, contenenti le ceneri del defunto. Molto più diffuso era il rito della sepoltura. Vanno distinti due periodi: inizialmente la sepoltura è sostanzialmente simile per tutti i defunti, quando invece, a partire dalla fine del IX secolo iniziano a instaurarsi precisi ranghi sociali con il costituirsi della *družina* (sia come forza combattente, sia come cerchio ristretto delle guardie armate del principe),<sup>2</sup> la sepoltura nel *grob* interrato si tra-

---

2 L'istituto della *družina* era conosciuto tra le popolazioni germaniche già nel primo periodo degli scontri con le legioni dell'impero romano; il lemma *družina* deriverebbe infatti dal protogermanico (Althochdeutsch) *trucht* e *truhtîn* con il significato di "truppa", "gruppo armato" e suo "capitano" (cf. la voce *drug*, da cui *družina* con l'alternanza *g/ž*, in Vasmer 1986-1987: I: 543; Trubačev 1963-2012: V: 131-132). L'attuale significato del lemma *drug* in diverse lingua slave ("amico", "altro") sarebbe stato in origine *une amitié guerrière* (cf. Benveniste 1969: I: 110 sgg.).

sforma in sepoltura nella *mogila* e nel *kurgan*. Non a caso, infatti, la parola russa *grob* (tomba), etimologicamente apparentata con l'azione del *gresti* - "scavare"<sup>3</sup> (cf. Vasmer 1986-1987: I: 454, 459; Trubačev 1963-2012: VII: 109, 133), acquista significati più connotativi. A seconda delle regioni, la tomba/*grob* ("scavo") diventa *chata* (casa), *domovina* (dall'etimo *dom* - casa), *chorominka* (casa ricca, palazzo, spazio adetto alla custodia, da cui *chram* - tempio; cf. *Slavjanskije drevnosti* 1995-2012: I: 553; Vasmer 1986-1987: IV: 265, 273), il tutto collegato con la convinzione che la tomba fosse una "nuova casa" e con la conseguente necessità di assicurare all'anima condizioni di vita non troppo diverse da quelle che aveva avuto nella sua vita terrena (cf. Sobolev 1913: 136).

In un primo tempo la semplice sepoltura in terra consisteva nel deporre il corpo del defunto in posizione embrionale, perché si pensava che la "nuova vita" dovesse coinvolgere la persona nella sua totalità (anima e corpo). Successivamente, con l'acquisizione del modello dualistico, il corpo veniva sepolto in modo "naturale" e la tomba, di norma, messa di fronte alla casa (affinché l'anima non se ne allontanasse troppo). La testa, secondo consuetudine, veniva rivolta verso occidente, luogo del tramonto del sole (cf. Sobolev 1913: 95). La sovrapposizione non conflittuale tra codici vecchi e nuovi si riscontra nel periodo del cristianesimo, quando il precetto di seppellire il defunto con la testa verso occidente e i piedi verso oriente veniva fatto risalire alla tradizione biblica, secondo la quale il corpo di Cristo fu adagiato con la testa rivolta a occidente (in modo che, alzandosi, i piedi potessero già trovarsi nella direzione giusta per intraprendere il cammino dal tramonto alla sorgente della vita eterna ovvero a oriente). La sepoltura nella *mogila* (dall'etimologia, meno convincente, di "colle, accumulo di terra" e da quella, maggiormente condivisa, derivata dallo slavo comune *mogo* /posto, luogo dominante/, da cui *moč'* /1. ps. sing. *mogu* - posso, sono in grado di fare; cf. Vasmer 1986-1987: II:

---

3 Successivamente il lemma *gresti* è passato nel russo moderno *grebsti*, *greblja* con il significato di "remare", "affondare i remi in acqua", "remo".



634-635; cf. anche i lemmi sloveni di eguale formazione etimologica *z-mag-a*, *z-mag-ati* - vittoria, vincere; Snoj 1997: 349, 749), che ebbe la sua evoluzione nella costruzione del *kurgan* (con il doppio significato sia di "colle della *mogila*", sia di "fortezza" - dal turco *kuryan*; cf. Vasmer 1986-1987: II: 424), sono le modalità di sepoltura più inventariate dagli scavi archeologici. Affinché la terra non premesse sull'anima, per essa si approntava infatti una "grande casa" che veniva circondata da lastre di pietra e ricoperta, come tetto, da un lastrone di granito. La "casa dell'anima" poteva avere dimensioni notevoli: dal VI al IX secolo i *kurgany*, di norma circolari, alti in media 1m e con un diametro anche di 12m, erano collettivi (vi abitavano più anime). Il *kurgan* più noto è la monumentale costruzione della *Černaja mogila* di Černigov (nell'Ucraina nord-orientale, oltre il fiume Dnepr), alta 11m, risalente al X secolo, dove furono trovate monete bizantine, armi, gioielli e altri oggetti, a conferma dell'alto lignaggio del suo destinatario (presumibilmente un principe). Nonostante l'evidente differenza tra un semplice *grob* e un monumentale *kurgan*, il principio era lo stesso: l'anima continuava a vivere autonomamente la propria vita secondo modalità che le appartenevano già nel mondo terreno e aveva poca importanza, se le cose di cui aveva bisogno erano molte o poche, di fattura ricca o povera (cf. Sobolev 1913: 108-114, 123, 145-146). Anche in un semplice *grob* si poteva infatti trovare non solo acqua e cibo per l'anima del defunto, ma anche del tabacco e perfino delle boccette di bevande alcoliche (solo a partire dal XVI secolo anche di *vodka*; cf. *Slavjanske drevnosti* 1995-2012: I: 556), mentre nel *kurgan* di un dignitario potevano trovare posto il suo cavallo e il suo carro (in alcuni casi veniva sepolta anche la moglie; cf. Sobolev 1913: 134-135). Il ritrovamento nel *kurgan* di una *lad'ja* (battello) per trasportare l'anima oltre uno spazio acqueo è riconducibile all'influenza iniziale, di breve durata, della cultura scandinava (presumibilmente, *varjaga*) sulle popolazioni della Russia (la dinastia dei Rjurik era di origine scandinava).

Tutto questo, ovviamente, se l'anima, alla quale si assicurava una vita "nuova", fosse stata un'anima "buona", rispettosa dei dettami comportamentali richiesti dalla collettività. Diverso era inve-

ce il discorso per le anime "impure" (*nečistye duši*). La preoccupazione che esse non si distaccassero dal corpo e continuassero, corpo e anima, a vagare sulla terra, indirizzava la pratica delle sepolture verso l'unica funzione effettivamente utile che esse dovevano avere: una quanto più rapida decomposizione del corpo. Così, per esempio, nella speranza di una sua rapida decomposizione, il corpo di un'anima "impura" non veniva sepolto, ma gettato in un dirupo o direttamente nell'acqua di una palude (comunque in un posto "basso", ma non interrato) e quanto più lontano possibile dai luoghi frequentati abitualmente dalla collettività. La sepoltura in terra di tali anime "non buone" era considerata una specie di "sacrilegio" nei confronti della natura che poteva vendicarsi con gelo, tempeste e siccità. Se venivano in qualche modo sepolti, i corpi delle anime "impure" non venivano interrati, ma coperti di foglie, rami e muschio. In alcuni casi la sepoltura avveniva nei pressi di un "bivio", nella speranza che l'anima, decomposto il corpo, prendesse la direzione giusta (cf. Levkievskaja 2003: 188). La funzione primaria della sepoltura (decomposizione del corpo per far uscire l'anima) valeva comunque anche per le anime "pure". A differenza della religione cristiana, dove il corpo "incorruttibile" è una possibile condizione di "santità", è proprio la decomposizione del corpo a rendere "beate" le anime (non in senso canonico, ovviamente). Per questo motivo, in alcuni casi, la tomba, già umida, veniva innaffiata per 40 giorni, in altri la sua profondità non superava i 30/40cm (cf. Gasparini 1973: 602). Di particolare interesse è la cosiddetta "seconda sepoltura", ovvero la riesumazione della salma (*idem*, 597-598, 612, 626). La pratica è maggiormente diffusa nelle popolazioni slave dei Balcani (sul territorio sloveno, fino al limite estremo occidentale nella Slavia veneta/*Benečija*, sono state trovate numerose tombe di questo genere; cf. Gliha Komac 2014), ma è presente, in misura minore, anche nelle popolazioni slavo-orientali (in modo particolare in Bielorussia; cf. *idem*, 600). Secondo consuetudini locali, a distanza di quattro, cinque o sette anni, i famigliari del defunto aprono la tomba e verificano il processo di decomposizione del corpo. Nel caso venga ritrovato intatto (anche parzialmente), la tomba viene rinchiusa. Se invece vengono ritrovate solo

ossa, esse vengono raccolte, scrupolosamente lavate e, di norma, ricomposte nella tomba (spesso con il cranio in mezzo e le ossa ai lati o ai piedi; è stata proprio l'innaturale posizione delle ossa a permettere agli etnografi di stabilire l'esistenza di una "seconda sepoltura"). La pratica risulta presente anche molti secoli dopo la cristianizzazione degli Slavi e si configura come nuova sovrapposizione di codici differenti. Secondo un possibile codice di lettura essa infatti si manifesta come verifica empirica del definitivo abbandono dell'anima dal corpo; se il caso lo richiede, essa, anche dopo molti anni, va aiutata nel suo tormento e, affinché nulla possa rimanere attaccato alla carne, si procede con il lavaggio di ossa e cranio. In un codice diverso (cristiano) prevale invece la preoccupazione che l'anima, di fronte alla possibile negligenza dei familiari nei confronti della sua "casa", ovvero del suo "abitare" nelle ossa e, specialmente, nel cranio del defunto, si allontanasse definitivamente dai suoi luoghi abituali, privandoli in tal modo della sua protezione (cf. *idem*, 619).

*I LUOGHI DELL'ANIMA DOPO LA SEPARAZIONE DAL CORPO.*

Quando l'anima, con non poca fatica e aiutata dai parenti, riusciva finalmente a staccarsi dal corpo, poteva mettersi in viaggio verso ciò che comunemente veniva definito come *nevedomaja strana* (terra sconosciuta). A seconda delle diverse tradizioni tale luogo sconosciuto poteva trovarsi in cielo, oltre le nuvole e le stelle (l'anima come soffio di vento viaggiava verso l'alto), ma anche aldilà di un enorme montagna di vetro che l'anima doveva scalare (*stek-ljannaja gora*). Per questo motivo nella tomba venivano riposte anche le unghie che, continuamente tagliate in vita, il defunto aveva conservato per assicurare una presa maggiore nell'impervia scalata (cf. Generozov 1983: 32; Sobolev 1913: 94; *Slavjanskije drevnosti* 1995-2012: I: 556). I nomi, con i quali la terra sconosciuta veniva definita, erano diversi. In alcuni annali della prima epoca cristiana, si parla di *raj* (etimologicamente apparentato all'avestico *rāy* e al sanscrito *rāy*, *rās* con il significato di "fortuna, ricchezza, patrimonio, tesoro"; cf. Vasmer 1986-1987: III: 435; Bezlaj 1977-2007: III: 145), luogo dalla natura rigogliosa, che però, prima

dell'avvento del cristianesimo, più che un "giardino", era semplicemente un'eterea sfera di luce splendente (cf. Sobolev 1913: 98-99). In alcuni annali si trova, documentato ma raro, anche il termine *nav'*, inteso come luogo dei morti, freddo e buio, simile al sotterraneo Tartaro degli antichi Greci (cf. *idem*, 102). *Nav'* è derivato da una lunga serie di lemmi di diversa provenienza indoeuropea, tutti con un significato riconducibile all'area semantica di "morto, corpo, fame, disgrazia" e anche "tortura" (Vasmer 1986-1987: III: 35; Sobolev 1913: 100-103). Per il lemma *nav'* molto più diffuso e conservato fino al XIX secolo era il significato di "persona defunta, cadavere" vagante (di solito a cavallo), uscito da sottoterra o dalla tomba (cf. *ÉS* 1990-1994: XXXIX: 419), che si poteva neutralizzare scoprendo la tomba e strappando dallo scheletro un ossicino del metacarpo (*nav'ja kostočka*), ovvero, secondo la tradizione popolare, un "osso morto" che non si decompone ed è quindi fonte di ogni disgrazia (Dal' 1978-1980: II: 389). Al *raj* o al *nav'* è collegato il termine *peklo* che indicava un luogo torrido (etimologicamente apparentato al lat. *pix*, pece; cf. Vasmer 1986-1987: III: 227; Sobolev 1913: 103). Abbastanza diffuso è anche il termine *irij* (*irej*, *vyrij* o *vyrij*), derivato probabilmente dallo slavo comune *vyrѣjb*, inteso come luogo al di là di un vortice o di uno specchio d'acqua, di un tratto di mare (cf. Levkieskaja 2003: 158-160; Snoj 1997: 719, vedi *vir*; Bezlaj 1977-2007: I: 212, vedi *ir*; *ÉS* 1990-1994: XIV: 541; di parere diverso è Vasmer 1986-1987: II: 137, che lo fa derivare dall'iraniano \**airyā* - terra ariana, vedi *irej*). Si trattava certamente di un luogo caldo, perché fino a tutto il XIX secolo il lemma *irij* indicava i luoghi meridionali, dove gli uccelli svernano. In sostanza l'antico russo *irij* si identificava, sostenuto anche dall'etimologia popolare (in polacco *Wyraj*), con il più diffuso *raj*. I luoghi dell'oltretomba (*nevedomaja strana* - terra sconosciuta, ma anche *strana otcov* - terra dei padri), qualunque essi fossero (caldi e luminosi o freddi e avvolti dalle tenebre), si trovavano sempre a occidente (cf. Sobolev 1913: 95, 99, 102, 106, 112). A questa collocazione è legato anche lo spazio acqueo ("oltre il mare", a occidente per i russi, si trovava l'*irij*) che l'anima doveva superare, attraversando un ponte (da cui la sepoltura nel *kur-*

*gan* della *lad'ja* - battello, oppure il suo rogo con il guerriero deposto su di esso, come pure la moneta per il pagamento del pedaggio). Stessa funzione del ponte poteva avere l'arcobaleno, le cui estremità fungevano da passaggio tra un mondo e l'altro (cf. *idem*, 117). Lo spazio acqueo è rimasto un *topos* classico dell'oltretomba anche in epoca cristiana. Il battello non era comunque l'unico mezzo per raggiungere la giusta destinazione: come paio di riserva, nelle tombe si seppellivano anche i *lapti* (calzature di fibre di tiglio; cf. *idem*, 123) per muoversi a piedi, nonché cavalli per trainare slitte o carri.

Qualunque fosse la loro destinazione, le anime continuavano a vivere nella "terra sconosciuta" secondo le stesse modalità, con le quali avevano vissuto nella vita terrena. Per la cultura russa precristiana l'oltretomba è l'altra faccia della vita terrena: un contadino trovava un campo da coltivare, un artigiano una bottega, un personaggio importante si preoccupava di custodire la famiglia (sia nell'oltretomba, sia in terra), portandosi dietro, in certi casi, anche la moglie, mentre uno schiavo rimaneva schiavo anche nell'altra vita (cf. *idem*, 146-147). Il luogo dell'oltretomba era, sostanzialmente, restio a mutare il destino degli uomini. Era solo un'altra modalità della vita, simile a quella già vissuta. Qualunque fosse il luogo di destinazione dell'anima, accogliente (*irij, raj*) o inospitale (*nav', peklo*), la cultura russa non attribuiva a esso nessun valore premiale o punitivo. Tutte le anime si trovavano in uno stesso luogo, a parte quelle "impure" che ancora vagavano sulla terra (per un periodo comunque a termine). Tale credenza ebbe un riflesso anche nel periodo cristiano, quando ancora nel XIX secolo abbastanza diffusa era la convinzione (apocrifa) che tutte le anime dei defunti si trovassero in un luogo intermedio tra inferno e paradiso, buio e deserto, in attesa del Giudizio universale (cf. Levkieskaja 2003: 157). Nella cultura russa precristiana era assente il concetto di *grech* (peccato). Anche se il lemma era conosciuto prima del X secolo (cf. Trubačev 1963-2012: VII: 114-116), il suo significato non era legato all'astratta violazione (anche nel pensiero) di un ordine morale in relazione al credo religioso, ma al concetto di concreta infrazione di una norma comportamentale, rituale o relativa a

una proibizione (*tabù*) culturalmente condivisa dalla collettività (cf. *Slavjanskije drevnosti* 1995-2012: I: 544-546). Anche se l'oltretomba poteva presentarsi come luogo buio e freddo, collocato da qualche parte a occidente (oppure, in alcuni casi a nord, luoghi comunque bui e privi della luce del sole), assente era la percezione che il luogo fosse associato a una qualche sofferenza fisica che l'anima dovesse patire per un suo eventuale comportamento "non giusto" sulla terra. La sua unica punizione consisteva nel non distacco del corpo e il suo conseguente vagare sulla terra, anche se, in effetti, si trattava di una punizione che toccava più i vivi che i morti. Se l'anima, dal punto di vista fisico, nell'oltretomba in qualche modo soffriva, ciò poteva dipendere esclusivamente dal fatto che anche in vita aveva conosciuto le stesse sofferenze. Per la cultura russa precristiana far soffrire un'anima era un controsenso, anche perché essa poteva vendicarsi non offrendo ai vivi la sua protezione, anzi, poteva portare loro disgrazia (vedi, per esempio, la potenziale doppia funzione del *domovoj*). Allo stesso modo, però, se nell'aldilà non c'era la punizione, non c'era nemmeno la ricompensa (cf. Sobolev 1913: 168). L'oltretomba era, in sostanza, un luogo di per sé neutro, quasi inerte, silenzioso e non particolarmente attraente, da dove poteva arrivare sia un aiuto, sia un pericolo. A meno di non avere le conoscenze rituali adeguate per ricevere dalle "anime" la protezione richiesta o per proteggersi dalla loro possibile malefica influenza e azione, era meglio evitare ogni contatto con esse. Il regno dei morti e tutto ciò che a esso era collegato suscitava, più che speranza o attesa, preoccupazione e paura.

## ASPETTI FUNZIONALI DELLA LETTERATURA NEL PROCESSO STORICO-CULTURALE RUSSO\*

Uno dei momenti più interessanti della letteratura russa della fine degli anni '80 è, parallelamente alla riscoperta della cultura russa pre-rivoluzionaria, la negazione del valore positivo della tradizione letteraria. Un dato simile è implicito in ogni processo storico-letterario, una lettura più attenta delle motivazioni di questo rifiuto pone invece delle domande non risolvibili esclusivamente in ambito letterario.

Significativa, a questo proposito, è l'affermazione di Varlam Šalamov:

Non credo nella letteratura. Non credo nella sua possibilità di rendere l'uomo migliore. L'esperienza della *letteratura russa umanistica* ci ha portati alle esecuzioni sanguinarie del ventesimo secolo, avveratesi sotto i miei occhi.

E ancora:

Il problema... è in una responsabilità di tipo... etico... *Per il poeta essa è obbligatoria*. Non so, se solo per la Russia vale quest'esigenza (Šalamov 1989: 3; ovunque *corsivo* mio, I.V.).

Vorrei subito chiarire che il termine "umanistica", attribuito alla letteratura russa, è un'espressione che non va intesa in senso storico, rinascimentale per intenderci, ma come individuazione nella letteratura di un imperativo etico ben definito che pone al centro della creazione letteraria la ricerca del bene particolare del

---

\* "Aspetti funzionali della letteratura nel processo storico-culturale russo." *Itinerari 2* (1992): 113-120. (Special issue: *Nazione, storia e scienze sociali fra Otto e Novecento. Atti del Convegno Internazionale*. Pescara, 9-10 aprile 1991).

singolo, salvaguardandone la dignità, come condizione per il raggiungimento del bene generale. Secondo Šalamov a questa grande tradizione della letteratura russa non è più possibile credere. Il motivo è semplice: la Storia, in primo luogo in Russia, ha dimostrato che la funzione teleologica fondamentale della Letteratura è completamente fallita. Un altro autore contemporaneo, Vjačeslav P'ecuch, pone un problema complementare alle riflessioni di Šalamov: proprio in virtù della sua carica profondamente "umanistica", la letteratura ha favorito l'insorgere nella cultura russa di "una dipendenza nei confronti della propria parola", ovvero di un atteggiamento di "sudditanza" rispetto alla parola scritta, che porta i russi "a credere nella letteratura esattamente come i nostri antenati credevano nel Giudizio universale". Secondo P'ecuch la letteratura russa è un vero e proprio "fenomeno culturale", tipologicamente simile a un processo di "evangelizzazione" (P'ecuch 1989: 54-55). Sarebbe del tutto errato credere che questo rapporto negativo riguardi solo la letteratura russa "sovietizzata", ovvero quella del realismo socialista, dove effettivamente il principio positivo, il finale ottimistico, il "pathos" umanistico e il concetto di letteratura come veicolo privilegiato della didattica finalizzata all'accettazione del socialismo come valore assoluto fanno parte del suo stesso modo di esistere. La polemica riguarda tutto un modo di comprendere la funzione della letteratura, compresa la posizione particolare dello scrittore e questo modo affonda le sue radici ben oltre il ventesimo secolo.<sup>1</sup>

Due sono gli aspetti sui quali è il caso di riflettere, se si vuole riportare il problema della letteratura russa all'interno del codice culturale nel quale essa è nata e si è sviluppata: in primo luogo il rapporto che nella cultura russa esiste fra parola scritta e Verità e, secondariamente, ma consequenzialmente, la funzione dello scrittore come portatore di una particolare "missione".

La stretta relazione che esiste fra parola scritta, sua ricezione e sua possibile incidenza nella realtà socioculturale non è ovvia-

---

1 Sulla "nuova prosa russa" e sul suo rapporto con la tradizione cf. Vajl' - Genis 1989: 247-250; cf. anche Verč 1990.



mente prerogativa esclusiva della tradizione culturale russa. Essa è fondante della cultura europea in genere e le sue radici vanno ricercate nella tradizione giudaico-cristiana, ovvero nella "cultura del Libro" per definizione. La differenza consiste negli esiti che nel corso dei secoli questo binomio inscindibile fra Libro e Verità ebbe nella cultura occidentale e in quella russa: da un lato la cultura occidentale scopre nel Rinascimento l'importanza di un rapporto che oggi definiremmo "laico" nei confronti della realtà, dove la realtà non è data, ma "in fieri", quindi mutevole e perciò potenzialmente interpretabile nelle sue "differenze", dall'altro invece la cultura russa, proprio in assenza di un movimento "umanistico-rinascimentale" paragonabile a quello occidentale, continua fino a tutto il XVIII secolo a considerare il problema del "testo" come inscindibile dal problema della Verità.<sup>2</sup> In quest'ottica diventano comprensibili alcuni momenti importanti dello sviluppo storico-culturale russo: il lungo perdurare di una tradizione letteraria "didattico-esemplare", nella quale la ripetitività dei modelli (per esempio le "vite" dei santi) è garanzia di fedeltà assoluta alla Verità della parola con conseguente assenza di ogni riflessione critica sul modello in sé; l'accettazione, all'inizio del XVI sec., del concetto di "grammatica" (Maksim Grek) solo in funzione del ripristino dell'autentica parola di Dio, ovvero l'individuazione nella "lingua" di un'entità data dai testi sacri o sacralizzati (dei "santi padri") che possono essere riprodotti, ma in nessun caso "decifrati" allo scopo di riprodurre dei nuovi (da qui il lungo processo della "revisione dei testi" con conseguenze politiche e culturali di fondamentale importanza); le resistenze iniziali al classicismo occidentale, presentandosi il

---

2 Ancora all'inizio del XVIII sec. Feofan Prokopovič poneva sullo stesso piano i concetti di "invenzione" (*vymysel*) e "imitazione" (*podražanie*), individuando comunque nel primo lo specifico dell'arte della parola (capacità di "inventare il verosimile") senza rinunciare all'imitazione dei "fatti reali". Questa distinzione, già presente quasi un secolo prima in Makarij, che considerava "l'invenzione" null'altro che l'atto creativo della rappresentazione del verosimile (*pravde podobny*), sarà in seguito ripresa e approfondita da Kantemir e Lomonosov (cf. Kurilov 1981: 49, 62 e sgg.).

mondo greco e romano come "lingua della religione pagana" e non come "lingua di cultura". Un simile rapporto nei confronti del "testo" non poteva ovviamente non incidere profondamente anche sullo status particolare dell'estensore del testo, inscindibile anch'esso dall'assioma Parola-Verità. L'estensore del testo (usare il termine scrittore o poeta sarebbe in questo caso del tutto fuorviante) non è un'individualità culturalmente autonoma, ma semplice tramite di una "parola già data" che per non essere tradita o contaminata aveva bisogno di incarnarsi in un animo "puro", moralmente ineccepibile ed esemplare. Fra "testo" ed "estensore del testo" non potevano sussistere contraddizioni, fra "prassi di vita" e "prassi di scrittura" l'identità doveva essere totale.

Questa tradizione, radicata per secoli nella cultura russa, subisce delle sostanziali trasformazioni nel XVIII e in misura ancora maggiore all'inizio del XIX secolo, anche se alcuni suoi momenti fondamentali rimarranno inalterati, e non è un'esagerazione, praticamente fino ai giorni nostri. Ai tre momenti tipologicamente individuabili dei modi di esistenza della letteratura in Russia, ovvero la parola come verità, la particolare "missione" dello scrittore che deve indicare la via maestra e, di conseguenza, la "mitizzazione" dello statuto letterario in genere, bisogna aggiungere la quasi totale assenza nella cultura russa, anche dell'Ottocento, di campi di scrittura fortemente differenziati, dove filosofia, economia o politica potessero autonomamente svilupparsi all'interno di linguaggi propri, come già successo per l'Occidente europeo. In questo quadro complessivo, che è riconducibile al problema dell'"unicità del testo", depositario della verità assoluta, alla quale dev'essere ricondotto ogni "singolo testo", lo scrittore russo del XIX secolo si trova al centro di tutte le grandi questioni che riguardano il futuro della Russia, i suoi ordinamenti sociali, i suoi riferimenti esterni positivi o negativi (l'Europa). Oltre a ciò, in virtù di una tradizione che risale fin dai tempi in cui si forma il concetto di Mosca terza Roma e che proprio per le ragioni suddette non scompare mai dalla coscienza collettiva russa, allo scrittore non è estranea l'idea, secondo la quale la Russia sarebbe chiamata a dire una "parola nuova" (il termine è di Dostoevskij) all'umanità intera. La letteratura insom-

ma diventa il campo di battaglia privilegiato, dove confluiscono tutti i problemi nazionali, politici e culturali che, altrove, con molta probabilità sarebbero stati trattati e forse risolti in campi culturalmente e linguisticamente differenziati. La stessa "profondità" della letteratura russa, specialmente dei suoi romanzi, che nella ricezione occidentale generò non pochi spropositi sulla cosiddetta "anima russa", altro non è che la "totalità" dei problemi che essa pone, dove "totalità" è la risultanza, comprensibile e individuabile, di un lungo processo culturale.

Parte integrante di questa "totalità" è ovviamente la presenza di un progetto per la Russia, ovvero, per dirla in termini danteschi, la proposta di un "Paradiso". Un modo per affrontare il problema di come si sia realizzata nella letteratura russa la proposta di una visione futura della Russia e dell'umanità intera, che proprio dall'esperienza russa avrebbe dovuto trarre insegnamento, è di natura tipicamente poetica: esso si collega direttamente alla presenza in alcuni scrittori russi di un progetto che avrebbe dovuto svilupparsi attraverso la stesura di una trilogia romanzesca che a partire dall'"inferno" della banalità quotidiana doveva portare al "paradiso" della rinascita spirituale individuale e collettiva. È questo il caso di Nikolaj Gogol' e del suo poema *Le anime morte*, di Fedor Dostoevskij e del suo progetto di romanzo *La vita di un grande peccatore* e di Andrej Belyj con il romanzo *Pietroburgo*, per citare solo i più noti. I nomi appena ricordati coprono un arco di tempo che va approssimativamente dalla prima metà del secolo XIX all'inizio del secolo XX, a dimostrazione della presenza di un modello di riferimento, rimasto sostanzialmente immutato per quasi un secolo. Il fatto poi che questo modello "dantesco" sia risultato non percorribile e che nessuno degli autori citati sia riuscito a proporre il proprio "paradiso", è un problema di poetica del romanzo, della sua impossibilità connaturata a proporre modelli linguistici e culturali univoci e non contraddittori, presupposti quest'ultimi assolutamente irrinunciabili ogniqualvolta si voglia rappresentare un mondo non contaminato dal dubbio, com'è appunto un qualunque

"paradiso", terreno o ultraterreno che sia.<sup>3</sup> Tutto ciò ovviamente non va inteso come assenza di progetti storicamente concreti: per Gogol', per esempio, il futuro della Russia sta nella sua tradizione patriarcale, per Dostoevskij nello sviluppo delle strutture sociali già esistenti, come il *mir* e l'*obščina*, mentre Belyj, terrorizzato sia dall'Occidente meccanizzato e industriale, sia dalla presenza in Russia di un'irrazionale e violenta cultura "asiatica", crede di individuare nella figura del Cristo pacificatore, ovvero nella tradizione spirituale autenticamente russa, la propria visione del "paradiso".

Ciò che il romanzo russo, per sua intrinseca natura, non volle esplicitamente dichiarare, proprio in virtù di una coscienza effettiva e non supposta della realtà mutevole e contraddittoria, fu invece attuato dal romanzo del realismo socialista, che partendo dalle certezze del metodo marxista per una totale e indubbia comprensione della realtà, sostituendo cioè alla realtà effettiva una realtà solo oggettivizzata, riuscì a proporre anche un "paradiso" ideologicamente definito, in cui "i destini della Russia" si sovrapposero automaticamente ai destini del comunismo.

Un altro modo per affrontare il problema della rappresentazione di un possibile futuro da proporre alla Russia consiste nel mettere in evidenza due linee di tendenza, entrambe chiaramente individuabili a livello del testo artistico. Convenzionalmente queste due linee possono essere definite con l'ausilio dei modelli cronotopici della Città e del Giardino, entrambi a livello primario di derivazione biblica, che però non si intersecano mai, non sono intercambiabili e sono, anzi, decisamente oppositivi. Semplificando al massimo il concetto, la linea della Città potrebbe essere definita "occidentalizzante", mentre quella del Giardino si presenta come maggiormente legata alla tradizione russa autoctona.

Assolutamente preponderante è la linea del Giardino: essa, chiaramente presente in Dostoevskij, Nekrasov, Gončarov, Leskov, ma anche in Čechov e in autori meno noti come Zlatovratskij

---

3 Sull'impossibilità di proporre il "Paradiso" nel romanzo russo cf. Verč 1989a.

e Mel'nikov-Pečerskij, rimane immutata fino a tutto il Novecento, con al massimo un tentativo di conciliazione, ma mai di rifiuto totale. Non altrettanto si può dire della linea della Città, che trova la sua massima espressione nel *Quarto sogno di Vera Pavlovna* nel romanzo di Černyševskij *Che fare?* del 1863, mentre il punto finale, di totale rifiuto, è rappresentato dal romanzo *Noi* di Evgenij Zamjatin del 1920.<sup>4</sup> Storicamente queste due linee iniziano a differenziarsi fin dagli anni trenta del secolo XIX, quando sull'onda lunga della ricezione di Rousseau filtrato da Radiščev le discussioni sulle fonti del male sociale partivano dalla comune convinzione che non l'uomo in sé fosse la causa di questi mali, ma l'organizzazione sociale che impediva all'uomo di essere naturalmente "buono". È sull'organizzazione sociale che la differenziazione diventava evidente: da un lato si propugnava un ritorno alla vita naturale, rovinata dalla società, dall'altro era uno sviluppo sociale inadeguato la causa fondamentale che impediva all'uomo di svilupparsi in maniera armonica. Nella tradizione culturale russa ciò significava semplicemente che, da un lato, era la società patriarcale, contadina e padrona di se stessa, alla quale era necessario ritornare, ad essere stata tradita dallo sviluppo della società russa, dall'altro che solo una civiltà altamente organizzata, egualitaria, libera dallo sfruttamento, ma tutta ancora da progettare e costruire, poteva portare la Russia sulla strada del benessere morale e materiale (cf. Lotman 1984a: 251-345).

Le differenze fra democratici patriarcali e democratici rivoluzionari trovarono forma in letteratura anche attraverso le due linee appena citate. Non è un caso che Dostoevskij, propositore in molte sue opere di una visione "edenica" incontaminata (linea del Giardino, appunto), fosse accusato di essere un "reazionario", perché credeva di poter individuare nella struttura tradizionale russa dell'*obščina* il nucleo autoctono sul quale fondare la società futura. Man mano le differenze fra le due tendenze portarono ad altre distinzioni fondamentali: rifiuto della civiltà europea, rifiuto dell'in-

---

4 Su alcuni aspetti della contrapposizione tra Città e Giardino cf. Verč 1989-1990.

dustrializzazione, rifiuto di una civiltà scientificamente programmabile, ovvero rifiuto del socialismo, visto come stravolgimento dell'autentica tradizione russa e quindi ad essa estraneo. Del resto, nel proporre i propri paradisi "edenici" gli autori della linea del Giardino introdussero elementi fortemente legati alla tradizione popolare, sia a quella utopica a carattere religioso, sia a quella più decisamente folclorica.

Non c'è alcun dubbio che la linea del Giardino si presenta come linea di conferma della tradizione letteraria e culturale russa, mentre la linea della Città, a parte Černyševskij, risulta praticamente assente nel suo momento propositivo e sopravvive quasi esclusivamente grazie alla negazione totale a cui è sottoposta (Kuprin, Leonov, Belyj, Brjusov, oltre al già citato e più famoso Zamjatin). Letterariamente parlando, dunque, la linea della Città risulta "forte" solo perché si trasforma in anti-utopia. La negazione di ogni valore positivo alla civiltà delle macchine, della scienza e della perfettamente programmata organizzazione sociale, che in Occidente molto spesso nascondeva un'implicita critica (anche di ispirazione socialista) al capitalismo industriale e disumanizzante, in Russia si presenta come rifiuto totale della civiltà europea, della quale il socialismo era l'ovvio e inaccettabile prodotto. Storicamente la linea della Città (progresso, industrializzazione, marxismo "scientifico" e credo assoluto nelle possibilità della Scienza) ebbe il sopravvento con la rivoluzione d'Ottobre del 1917. Il referente culturale di questo atto politico fu all'inizio estremamente debole e solo più tardi la linea culturale perdente, legata alla tradizione russa, cercò, senza molto successo, di individuare nella nuova realtà che si stava instaurando quegli elementi che in qualche modo potessero non essere in contraddizione con il proprio codice culturale. Da qui i tentativi di leggere la rivoluzione come ritorno alla "vera" Russia, tradita dall'uropeizzazione (Pil'njak), ma anche come realizzazione, con connotazioni mistiche, della missione storica della Russia della fratellanza universale (Blok). Il rapporto che in questi casi si instaura fra culture diverse e spesso oppostive è, dal punto di vista della trasmissione e della ricezione dei dati, sostanzialmente semplice: la cultura che si presenta come

nuova viene letta, interpretata e, ove possibile, realizzata con i parametri della cultura vecchia, tanto più se quest'ultima risulta essere fortemente radicata nella coscienza collettiva. In letteratura questo problema di tipo "culturale" fu affrontato da Andrej Platonov, scrittore poco conosciuto all'estero, ma unico ad aver impostato tutto il problema del passaggio al socialismo, del quale fu peraltro sostenitore, su di un'auspicabile, ma impossibile e inattuabile conciliazione di culture. Il suo romanzo *Čevengur* del 1927, uno dei capolavori della letteratura russa del Novecento, pubblicato solo di recente in Urss (tradotto anche in Italia), è il quadro a volte impietoso, a volte amorevolmente ironico, a volte grottesco di un popolo che vuole credere nella speranza di un mondo migliore, promesso dal comunismo, ma anche che tale speranza ha coltivato per secoli secondo parametri di valori ben definiti, in cui convergono aspetti religiosi, escatologici, oltre alla più pura tradizione popolare, tutti elementi assolutamente estranei al codice culturale e politico dominante nel nuovo ordinamento sociopolitico sovietico. È l'ultimo tentativo di individuare nella nuova realtà qualche possibile collegamento con una coscienza collettiva fortemente presente e operante. È in sostanza un tentativo di leggere il codice della Città con i parametri del codice del Giardino o, per dirla con Platonov nel racconto *Vprok*, il tentativo di spiegare il comunismo ricorrendo a un "linguaggio evangelico", anche perché quello marxista era del tutto sconosciuto (Platonov 1982: 42).<sup>5</sup>

Il termine "linguaggio evangelico" può essere qui interpretato in maniera estremamente ampia, come metafora complessiva di tutta una tradizione culturale che la letteratura dell'Ottocento e del primo Novecento cercò di proporre come base per ogni ulteriore sviluppo. Tutti gli ideali di giustizia sociale e di libertà attinsero in letteratura la propria forza proprio perché inseriti in una cultura considerata propria e oppositiva ai modelli considerati "estranei". Su questa cultura si formarono nella coscienza collettiva russa le speranze di un mondo migliore e nuovo, che però storicamente si

---

5 In merito alla sovrapposizione di codici culturali "vecchi" e "nuovi" in questo racconto cf. Verč 1989.

realizzò in modo alquanto diverso e per nulla simile a ciò che emergeva dalle pagine dei romanzi. La forza messianica della letteratura russa si dimostrò effettivamente fallimentare di fronte alla Storia.<sup>6</sup>

A questo punto la disperazione di Šalamov, che non crede più nella letteratura e che abbiamo citato all'inizio, diventa comprensibile. A noi l'unica consolazione di una constatazione perfino banale: una letteratura che nega il valore della Letteratura e pur sempre letteratura. E non è detto che non sia di valore.

---

6 Non è un caso che fra gli intellettuali russi dei giorni nostri sia scoppiata una vivace polemica sulle presunte "colpe" che alla grande tradizione letteraria russa si possono imputare in relazione ai disastri verificatisi in Russia in questo secolo. La polemica è stata aperta da Areev 1991, suscitando le risposte, a volte risentite, a volte concilianti, di I. Rodnjanskaja, L. Saraskina, Vjač. V. Ivanov sulle pagine della "Literaturnaja gazeta" (1991, nn. 21, 24, 38).



## SANKT PETERBURG IN OBLIKOVANJE SPOMINA\*

### *Spomin in pripoved*

So kraji, področja, naselja, o katerih včasih pravimo, da so "brez zgodovine". Posledično naj bi bili tudi brez zgodbe. Opredelitev je neutemeljena že zato, ker temelji izključno na zunanjem gledišču, ni pa brez posledic. Izjava, ki vzvišeno ali avtoritarno nekaj ali nekoga briše oziroma enači z "nemim" svetom, vzbuja pri predmetu ubeseditve reakcijo, ki se rada udejanja kot težnja po čim trdnjšem vzpostavljanju lastne zgodbe, enakovredne že pripovedovanim zgodbam. Kot se dogaja z vsakim subjektom (tudi z "vzvišeno-avtoritarnim"), se tudi subjekt "brez zgodbe" zateka v preteklost in na njej oziroma *na spominu o njej* gradi svojo pripoved.

*Tudi to* je namreč zgodba o Sankt Peterburgu. Vendar tu ne gre za zgodbo o tem, kdaj, zakaj in kako se je udejanjil "dogodek" nekdanje carske ruske prestolnice, temveč za zgodbo o pripovedi samega dogodka. Pripoved o dogodku je prav tako (kulturni) dogodek.

### *Sedanjik spomina*

Zgodba Sankt Peterburga je zgodba o opomenjanju in včasih celo o poskusih osmišljanja "dogodka" njegovega nastanka, njegovega vzpona kot centra ruskega cesarstva, protislovnosti njegovega živahnega urbanega življenja ter njegove politične, družbene, umetniške in literarne vloge, ki naj bi jo bivša prestolnica odigrala v ruski kulturi v zadnjih stoletjih. Opomenjanja in osmišljanja ni

---

\* "Sankt Peterburg in oblikovanje spomina." *Slavica tergestina* 13 (2012): 198-219.

brez pripovedi, njenega poslušanja ali branja in odziva nanjo oziroma ponovne pripovedi. Zgodba Sankt Peterburga se zato izrisuje kot poskus, da bi se iz neenakih sestavin različnih naracij o njem izoblikoval pomen, ki bi bil sposoben prepeljati nehomogena spominjanja na osebno in kolektivno peterburško "dogajanje" do zanesljivega pristana enovitejše in, po možnosti, čim bolj skupne identitete. In naj bodo pripovedi in branja še tako enkratna in neponovljiva, vsa se prej ali slej zlijejo v *spomin* oziroma v sklenjeno zapisano pripoved o dogodkovnih utrinkih, ki so se kopičili od trenutka, ko se je bivanje ruskega človeka tako ali drugače spojilo z mestom in je z njim vzpostavilo svoj odnos. Zaradi neponovljivosti človekovega bivanja pa se vsaka pripoved že po svoji naravi izrisuje kot pretesna Prokrustova postelja.

Razmišljanja o nepopolnosti in neustreznosti "zapisanega spomina" v primerjavi z "živim" spominom, prisotnim izključno v sedanjiku dejanskega bivanja, izhajajo iz antike. V Platonovem *Fajdrosu* (274e, 275a, 275c) kralj Tamus odkloni darilo nižjega božanstva Tevta, ki človeštvu ponuja nauk o pisavi kot "zdravilo" (*pharmakon*) proti naravnemu hlapenju spomina:

S[okrat]: (...) Tudi zdaj si ti (Tevt, *I.V.*), ker si oče črk in vanje zaljubljen, zaradi naklonjenosti povedal o njih nasprotno od tega, kar je njihova moč. Ta (iznajdba) bo namreč v dušah tistih, ki se (je) naučijo, zaradi zanemarjanja spomina povzročila pozabo, ker se bodo zaradi *zaupanja v pisanje* spominjali od zunaj, zaradi *tujih znakov*, ne pa od znotraj, sami od sebe (...) Potemtakem je tisti, ki misli, da je v črkah zapustil veščino, in tudi ta, ki je (to) sprejel, kot da bo od črk (prišlo) *nekaj jasnega in trdnega*, poln velike naivnosti (Platon 2002: 250-251, *ležeči tisk I.V.*).

Z izhodiščem v dvojni valentnosti "črke" (pisave), ki je v *Fajdrosu* "zdravilo" in "strup" obenem (*pharmakon*), Paul Ricoeur razvija svoj pogled na epistemologijo zgodovinopisja:

Vprašanje: ali ne bi bilo dobro, ko bi se z izhodiščem v samem zgodovinopisju vprašali, ali gre za zdravilo ali za strup? To vprašanje (...) bo vseskozi spremljalo [naše razmišljanje, *I.V.*]

(Ricoeur 2003: 199; navajam in prevajam iz ital. izdaje, I.V.).

Paul Ricoeur (*isti*, 199-204) posveča Fajdrosovemu mitu "preludij" (Zgodovina: zdravilo ali strup?) k drugemu delu (Zgodovina. Epistemologija) svojega monumentalnega dela.

Med kulturne prvine, ki jih je zapisan spomin o Sank Peterburgu ponudil v branje, še posebno izstopajo opozicije med večnim Rimom in Bizancem, neizbežno zapisanim pogubi (*življenje – smrt*), med ustvarjalnim dejanjem njegove ustanovitve in implicitnim nasiljem ustvarjalne poteze (*ustvarjanje – uničenje*) ter med razkazovanjem zunanje teatralične podobe in revščino, ki se skriva "za kulisami" zmagoslavnega odra (*iluzija – dejanskost realnega sveta*). Pripovedi in branja o teh opozicijah so se zlila v vrsto pomenov, ki so po eni strani utemeljili odnos do razlage, razumevanja in sploh recepcije Sank Peterburga kot znaka kulture, po drugi pa njegovo vrednostno oceno. Vladimir Nikolajevič Toporov, znameniti osnovatelj znanstvene paradigme o "peterburškem tekstu v ruski književnosti" (prim. Toporov 1995: 259-367), si je zadal visoko nalogo (rus. *sverhzadača*) razkrivanja globljega pomena literarnih besedil, ki so kakorkoli povezana s Sankt Peterburgom (*prav tam*, str. 295).<sup>1</sup> Ob branju in opisu peterburških "opozicij" (med njimi tudi zgoraj omenjenih), se Toporovu razkriva smisel peterburškega pojava: kot tankočutni filolog nam Toporov ponuja etimološki binom *opasnost' – spasenie* oziroma nerazdružljivost, ki občutek "nevarnosti" (rus. *opasnost'*) spaja z neizogibnim iskanjem "(od)rešitve" (rus. *spasenie*).

Vladimir N. Toporov prevzema tu tradicijo (*prav tam*, 266, 300), ki izhaja iz bizantinskega pojmovanja človekovega bivanja: "nevarnost" je gibalno "strahu" (pred Bogom) in prav to gibalno odpira človeku pot do "upanja" (do Boga kot absolutne vrednote). V

---

1 Toporov odkriva vrsto kategorij, ki jih ni mogoče brati zgolj referenčno oziroma kot besedila, ki naj bi bila dogodkovna osnova za "peterburški tekst". Gre namreč za besedila, ki se pojavljajo kot nositelji kompleksnejšega pomena prav zato, ker se umeščajo v stvarnost, "prekomerno nasičeno" (rus. *sverhnasyščennye real'nosti*) s "prekomerno semantiko" (rus. *sverhsemantičnost'*); prim. Toporov 1995: 259 in 281.

svoji knjigi o bizantinski poetiki Sergej Averincev opozarja na nerazdružljivo vez med "strahom", "upanjem" in "odrešenjem" (prim. Averincev 1988: 115-116; citiram in prevajam iz ital. izdaje). Pri Toporovu binom "nevarnost/(od)rešenje" je osnovan na etimologiji: v ruščini oba leksema (*o-pas-nost*'/nevarnost in *s-pas-enie*/odrešenje) izhajata iz istega ne-slovanskega korenkega morfema *-pa[s]*, ki med drugim nosi v sebi tudi pomene "hraniti, rediti", "oskrbovati, čuvati (kaj)" in "budna pozornost". Te pomene srečujemo tudi v semantiki krščanske kulture: poleg leksema *pastuh* (pastir), se nam pomensko polje korenkega morfema *-pa[s]* razkriva tudi v sličnem leksemu *pastyr'* (dušni pastir) in v bogati metaforiki, ki je z njim povezana (na primer, v leksemu "čreda" kot skupnosti verujočih); prim. geslo *pasu, pasti* v Vasmer 1986-1987: III: 215-216 in geslo *pasti* v Dal' 1978-1980: III: 23.

Pri Juriju Mihajloviču Lotmanu je pristop k peterburški tematiki drugačen. Lotman ne zanika peterburških "opozicij", vendar jim v primerjavi s Toporovom priznava zaslugo za široko in plodno razprtje vsega intelektualnega, racionalnega in razsvetljenskega potenciala, ki ga peterburški prostor hrani v sebi. "Protislovja" peterburške kulture lahko opazujemo tako z gledišča književnosti kot tudi z gledišča metajezika, ki ga subjekt, podvržen zunanjemu opazovanju, izdeluje za ubeseditev samega sebe. Po Lotmanovem mnenju se v obeh primerih peterburški prostor izrisuje kot gibalo preseganja vseh enoznačnih gotovosti, ki jih sleherni, zgolj vase zazrti svet hrani v sebi (prim. Lotman 1992: II: 9-21).

Tako v umetniških in neumetniških besedilih kot tudi v raziskavah o peterburški literaturi in kulturi nasploh se leksemi "protislovje" in "nasprotje" pojavljajo zelo pogosto. V poskusu osnovanja "močne" identitete (vse do druge polovice 20. stoletja dominantne kategorije, od katere se je skušala ograditi – brez večjega uspeha – "šibka" misel; prim. Vattimo in Rovatti ur. 1983) so ti leksemi moteči. Po eni strani namreč hranijo v sebi težnjo po lastnem preseganju, po drugi pa implicitno vabijo k sprejetju zgolj enega od obeh polov opozicije ("pozitivnega", čeprav ni vedno razvidno, kdo ga določa). Vendar odpira "peterburški tekst", nasičen s protislovji in nasprotji, nove možnosti opomenjanja tudi ta-

krat, ko se kot soutemeljitelj peterburške kulture izrisuje kot zelo kompleksen tekst "akumulativnega tipa" (Toporov 1995: 295), sama akumulacija pa naj bi celo kazala na stratificirano trdnost kulturnega znaka. Paradigma "peterburškega teksta" je nenehno presejanje pomenov, ki jih je sleherni zapis spomina (enostranski, ponostavljen ali samo ustrezen določenemu individualnemu in kolektivnemu času in prostoru) sprejel kot dokončne. Vse kaže, da je globoki humanistični čut in močno družbeno angažiranost, ki izžarevata iz spisov Toporova in Lotmana (Bahtin bi verjetno tu uporabil sintagmo *čuvstvo teorii* za določanje tovrstne etične države v znanstvenoraziskovalnem delu; prim. Bachtin 1996-2003: V: 352), mogoče strniti v sklepne besede dveh njunih razprav o kulturnem pomenu Sankt Peterburga. Za Vladimira Nikolajeviča Toporova je Sankt Peterburg "hudo bolno" mesto (Toporov 1995: 320), ki pa prav zato, ker se zaveda svoje bolezni (njene "nevarnosti" in "strahu" pred njo), hrani v svojem relativno kratkem spominu tudi zdravilo za duhovni prerod ruske družbe. Za Jurija Mihajloviča Lotmana pa je peterburška kultura "ena od osnovnih nacionalnih pridobitev ruskega duhovnega življenja" (Lotman 1992: II: 21) prav zato, ker nam ponuja "protislovja" in "nasprotja". Za Lotmana je ta "pridobitev" samoumevna vrednota, ki jo je določena zgodovinska doba lahko odklanjala ali brisala, za Toporova pa je nastopil čas, da se rešimo napak in poiščemo nove zavezujoče vrednote. Kakorkoli se že odločimo, etična drža obeh ruskih raziskovalcev je trdno zasidrana v individualni zavesti o času in prostoru njunega bivanja.

### *Književnost kot spomin*

Kot predmet ubeseditve nam torej Sankt Peterburg ponuja možnost za različno branje njegovih številnih znakov. Ugotovitev je sicer samoumevna, vendar je plodna, če jo vzporejamo s trditvijo, ki jo Paul Ricoeur prevzema od Arisotela (iz njegove razprave *Peri mnemes kai anamneseos*, ki jo poznamo z latinskim naslovom *De memoria et reminiscencia*): čeprav se pojavlja izključno

v sedanjiku bivanja, "spomin zadeva preteklost".<sup>2</sup> Gre za ključni pojem v Ricoeurovem razmišljanju: zato da čas, ki ga *nepovratno ni več*, lahko postane *spomin*, mora nujno pristati pri subjektu-*pripovedovalcu* in pri njegovi *pripovedni* identiteti. Peterburški "subjekt-pripovedovalec" se pojavlja kot udejanjene odnosa do vsega, kar je bilo v ali o Peterburgu zapisano ali povedano in kar je mogoče določiti kot jezikovno prisotnost v opredeljenem času in prostoru. Jezikovno prisotnost je mogoče odkrivati v naključnem klepetu, v salonskih pogovorih, v resnobnih razpravah izbranih sogovornikov ali v branju različnih literarnih in ne-literarnih besedil. Vendar tu smo še vedno pri trenutkih "spominjanja" (*mneme*), ki se bo spremenilo v opomenjen spomin (*anamnezis*) samo takrat, ko bo pripovedni subjekt sposoben predelati razpršeno in nehomogeno jezikovno prisotnost v zaključeno in smiselno pomensko celoto. Roland Barthes je pravil, da so dejstva ali dogodki "jezikovne entitete", kar pomeni, da se spomin udejanja kot besedilo, ki je sad zavestne predelave "jezika", zaradi katerega so nam dejstva ali dogodki sploh "znani". "Predelani" jezik teži k celovitosti in homogenosti spomina. Ob tem je treba dodati, da je tudi ta jezik, kot katerikoli drugi, pripuščen možnostim branja v vsakičnem sedanjiku oziroma v edinem času, v katerem si je sploh mogoče zastavljati vprašanja o preteklosti in na katera odgovarjamo z njenim vedno novim opomenjanjem.<sup>3</sup> Od *spominjanja* do *spomina* je cela vrsta

---

2 Prvo vprašanje, ki nam ga ponuja Aristotel, je vprašanje "o predmetu spominjanja". Ricoeur pravi: "Tu se pojavlja ključna poved, ki bo spremljala vso mojo raziskavo: Spomin zadeva preteklost [*La mémoire s'applique au passé*]" (Ricoeur 2003: 30). Ricoeur prevzema od Aristotela tudi razlikovanje med *mneme* in *anamnezis*: ko govorimo o *mneme*, mislimo na nekaj, kar se je zgodilo ob taki ali drugačni priložnosti in se ga spominjamo, pojmu *anamnezis*, ki ga Aristotel kritično izvaja iz Platona in ga nadgrajuje, pa pripisujemo "kognitivno razsežnost spomina oziroma njegovo spoznavno sposobnost" (*prav tam*, str. 44-45).

3 Tu se Ricoeur kritično obregne (*n.d.*, 402) ob zamenito delo Haydena Whita (White 1987), ki je kot moto k svoji knjigi postavil prav Barthesovo trditev o dejstvih kot o "jezikovnih entitetah". Ker je pisanje o preteklosti (zgodovinopisje) le "pripoved", Hayden White zanika vsako možnost resnice zgodovinskemu diskurzu, Ricoeur pa pripisuje

prehodov in za vsakim od njih je več pripovednih identitet. Še posebno v ruski književnosti prve polovice 19. stoletja so nam ob vsakem novem branju te mnogotere identitete ponujale vrsto ubeseditiv, "sposobnih"<sup>4</sup> graditi spomin o Sankt Peterburgu. Ko smo leta 2003 proslavljali "dogodek" ustanovitve Sankt Peterburga, smo istočasno (morda ne povsem zavedno) proslavljali tudi 170. letnico izida Bronastega jezdeca Aleksandra Sergejeviča Puškina (*Mednyj vsadnik*, 1833). Pesnitev namreč upravičeno uvrščamo med osnove "peterburškega teksta ruske književnosti" in mu pripisujemo "sposobnost", da je znal usmeriti naše "opomenjanje" samega mesta Sankt Peterburga.

Vendar ključna vloga "peterburškega teksta" ni samo v tem, da je osnoval spomin, ki se pojavlja kot "zastopanje"<sup>5</sup> v imenu nečesa, česar ni več (preteklosti), ampak tudi v tem, da je s svojim metajezikom (z ubeseditvijo ubeseditve) sprožil proces samega osnivanja spomina. Če se književnost pojavlja kot "zastopanje" nečesa "drugega od sebe" (kar preteklost je), potem lahko zapišemo, da je odkrila Peterburžanom in nasploh Rusom to, kar naj bi sicer obstajalo, vendar naj bi bilo nevidno ali odsotno.<sup>6</sup> Če pa je

---

"spominu", ki se pojavlja kot "pričevanje", nezamenljivo vlogo v poskusu ubesedovanja preteklosti (zgodovinopisja). Kljub razlikam oba misleca določata nezamenljivost pripovednega načela v konstituiranju spomina in zgodovinskega diskurza (prim. o tem vprašanju Verč 2002).

4 Leksem je osnova celotne "fenomenologije sposobnega človeka" Paula Ricoeurja (prim. Iannotta 2003). Za francoskega filozofa se "pripovedna identiteta" izrisuje kot "poetika sposobnega človeka", ki se v ubesedovanju preteklosti izogiba tako "obsesivnega ponavljanja" kot tudi "slepega odklanjanja". V odnosu do preteklosti se "sposobni človek" pojavlja kot njeno "zastopanje" (*glej dalje*).

5 O spominu kot kategoriji "zastopanja" v imenu nečesa, česar ni več, prim. Ricoeur 2003: 396-407: "Če se moramo odpovedati misli, na prvi pogled zapeljivi, o možnosti vračanja izvorne misli s pomočjo eksegeze" (*isti*, 406), potem "z umeščanjem del v zgodovinski kontekst vzpostavimo z njimi odnos, ki *ni življenjski, temveč zgolj reprezentančni* (...)". Misel o "zastopanju" je "morda najmanj slaba, če želimo spoštljivo kreniti po poti rekonstrukcije; to pa je tudi vse, kar se nam ponuja v službi resnice" o preteklosti (*prav tam*, 407, *ležeči tisk I.V.*).

6 Toporov poudarja, da se moramo zahvaliti "peterburškemu tekstu" in še

književnost tudi "ubeseditvev ubeseditve", potem je zasluga "peterburškega teksta" v samozavedanju meja in možnosti reprezentacije oziroma meja in možnosti sleherne zgodbe, ki se že po svoji naravi nahaja "za" sedanjikom. Če je torej "peterburški tekst" osnova za peterburški spomin, mar ni obenem tudi osnova za razvoj same ruske književnosti?

Podobno bi se lahko vprašali, ali je "načelo protislovij" (*princip protivorečij*), ki ga Jurij M. Lotman določa kot osnovno strukturno načelo *Jevgenija Onegina* A.S. Puškina (prim. Lotman 1975: 8 in dalje), posledica analize, ki si je kot izhodišče izbrala kanonizirani peterburški spomin o "protislovjih" in "nasprotjih", ali pa je, obratno, prav Puškinova umetnina sprožila proces določenega kodiranja samega spomina. Gre za načelo ubesedovanja *in eventu* (v času nastajanja), ali za načelo ubesedovanja, ki smo ga opomenili samo *post-eventum* (v času že zakodiranega spomina)? Ricoeurova misel o zgodovinskem zapisu *dogodka* ("tu je mogoče govoriti o strukturah *in eventu*, ki smo jim pripisali pomen samo *post eventum*"; prim. Ricoeur, *n.d.*, 352) je utemeljena, ob tem pa lahko dodamo, da je njegova misel ustrezna tudi takrat, ko se k besedilu približamo ne kot k *zapisu* takega ali drugačnega dogodka, ampak kot k *dogodku zapisa kot takemu* (tu se navezujemo na Bahtina in na njegovo izjavo o "besedi kot dogodku" – *slovo kak sobytie*). Samo "s pomočjo pripovedi se namreč /struktura/ izrisuje kot pogoj možnosti samega dogodka" (*prav tam*). V tem primeru "pripoved" se ne nanaša na Puškinovo besedilo, ampak na opis, ki nam ga o njem ponuja Lotman, "dogodek" pa na dvojno stvarnost pojavov Puškinovega in Lotmanovega besedila (in ne na stvarnost, o kateri nam pripovedujejo Onjegin, Tatjana in Lenskij ali sam Puškin).

---

posebno tistemu, ki ga je ustvaril Dostojevski, če "smo se naučili gledati na Sankt Peterburg nekoliko drugače in smo se naučili videti to, česar prej nismo videli (podobno Londončanom, ki so po mnenju Oskarja Wilda odkrili meglo samo potem, ko so videli Turnerjeve slike)"; prim. Toporov 1995: 313.



*Opis in osnovanje realnega*

Lahko se navežemo na znano Lotmanovo razlikovanje med "kulturo slovníc" (tekstom kulture) in "kulturo tekstov" in zapišemo, da se vsakični spomin (ne samo ruski) že po svoji naravi pojavlja kot kanonizirana "kultura slovníc", neglede na to, da se že od začetkov 19. stoletja (ruska) književnost izrisuje kot nehomogena "kultura tekstov". Kulturne tipologije, ki so se zlile v "zgodbo" (v spomin) Sankt Peterburga, so se v dejanski pojavnosti ruske književnosti 19. stoletja realizirale predvsem kot potrjevanje razlike (kot "kultura tekstov") in ne kot potrjevanje kanonizirane identitete (kot "kultura slovníc"). Ena od osnovnih kategorij peterburškega spomina je osnovanje mesta "iz ničá", kar naj bi v sebi že vnaprej hranilo božjo določitev pogubljenja kot samoumevno realizacijo svetopisemske "kulture slovníc" (*gibel'* – poguba, smrt, uničenje), ista kategorija "osnovanja iz ničá" pa hrani v sebi *so-dobno* zavest o tem, da stvarnost ni "vnaprej dana, zapisana", pač pa jo je mogoče ustvariti oziroma osnovati (kar pojasnjuje tudi odklonilni odnos takratne ruske kulture do pojava, ki nima v svetih knjigah zapisanega "začetka"). Ko se v *Onjeginu* Puškin odpoveduje "govoru bogov" v prid "čudnih, raskavih" jezikov,<sup>7</sup> zaključuje pot, na katero se je ruska književnost podala že desetletja prej. Pomenljivo je, da je še leta 1814-1815 Konstantin N. Batjuškov pojmoval naravo oziroma to, kar se nahaja zunaj človeka, kot nekaj, kar je nam nerazumljivo, ker nam govori s "skrivnostnimi besedami" (*tajnymi slovami*);<sup>8</sup> prav tako je pomenljivo, da je dvajset let kasneje Fjodor I. Tjutčev zanikal možnost, da bi bila "narava" zgolj "posnetek, kopija" (*slepok*, verjetno v zvezi s sintagmo *slepok Božij* – božja kopija) nečesa, kar dejansko obstaja, vendar nam je prikrito, ker smo "gluhi" na njegov "jezik".<sup>9</sup> Prehod od 18. v 19.

7 Prim.: [Muzo] "(...) zapustil *govor* je bogov/ v prid čudnih, raskavih *glasov*" (Puškin 1987: 177; *ležeči tisk I.V.*).

8 Pri Batjuškovu narava "vsě serdцу *govorit*/ Krasnorečivymi, no *tajnymi slovami*" (Batjuškov 1964: 186; *ležeči tisk I.V.*).

9 Prim.: "Ne to, čto mnite vy, priroda: / Ne *slepok*, ne bezdušnyj lik –/ V nej est' duša, v nej est' svoboda,/ V nej est' ljubov', v nej est' jazyk.../ [...]"

stoletje zaznamuje dve različni tipologiji pripovednih subjektov. Prvi je še vedno v klasicizmu: ta mu narekuje voljo do raziskovanja, odkrivanja, védenja o jeziku, ki bo "sposoben" ubesediti svet, h kateremu moramo težiti. Ta ubeseditev je v drugačnem času in prostoru "že bila" in je bila "sposobna" opomeniti in celo osmisлити svet v njegovi totalnosti in harmoničnosti; žal smo na to ubeseditev pozabili ali pa se je nekje nepovratno izgubila. Drugi, povsem nov pripovedni subjekt izhaja iz prepričanja, da je že po svoji naravi vsakična jezikovna "ponudba" obenem tudi vsakično (potencialno) osnovanje sveta. Vladimir N. Toporov opozarja, da "peterburški tekst" ni "kopija" Sankt Peterburga (*slepok s Peterburga*; Toporov 1995: 295). Temu spoznanju lahko dodamo, da informacija, ki nam jo "peterburški tekst" ponuja v branje kot *zastopanje* preteklosti, ne *nadomešča* realnega sveta, še najmanj tistega, ki naj bi v nekem času in prostoru obstajal v besedi, ki je ne znamo več brati. Informacija, ki nam jo "peterburški tekst" ponuja v branje, je "dopolnilo" in je torej konstitutivni element realnega sveta v vsakičnem sedanjiku.<sup>10</sup> Za samozavedanje ruske književnosti prve polovice 19. stoletja svet realnega ni več vnaprej dana pripoved: svet realnega se v pripovedi šele konstituira.<sup>11</sup>

#### *Književnost kot samozastopanje*

Tudi druge "peterburške" kategorije, ki so se konstituirale v pripovedi, so nasičene z "dodatnimi" pomeni. Virtualni Sankt Pe-

---

*pojmi, kol' možet,/ Organa žizn', gluhonemoj!*" (Tjutčev 1976: 81-82; *ležéči tisk I.V.*).

10 Tu uporabljamo razlikovanje med "supletivno" (nadomestno) in "aditivno" (dopolnilno) informacijo, ki ga je v raziskovanje metafore uvedel Umberto Eco (prim. Eco 1984: 143).

11 Lotman ugotavlja, da se je v Sankt Peterburgu "idealni model (...) boril za svojo dejansko realizacijo" (*ideal'naja model' borolas' za real'noe voploščenie*), vendar se je vsak model moral soočiti z "odporom" prav zato, ker so v mestno življenje vedno znova vdirali "avtonomni" in celo "privatni" kulturni modeli (Lotman 1992: II: 20).

terburg, ki se nam kaže kot "gledališki oder", in realni Sankt Peterburg za njegovimi "kulisami", sta se usidrala v spominu po eni strani kot opozicijska kategorija (dva nasprotujoča si "realna" svetova), po drugi pa kot "resničnejše" opomenjanje drugega pola opozicije (realnega sveta "za kulisami"). Književnost ni zanikala ne "teatraličnega" ne "zakulisnega" peterburškega sveta, z njunim opisom pa je odprla tudi vprašanje o procesih ubeseditve realne stvarnosti. V peterburški književnosti se virtualnost realnega (lastna ubeseditve) pojavlja kot potencialna nosilka enakovrednih parametrov resnice kot katerakoli druga ubeseditve. V njeni odsotnosti bi oba "realna" svetova "lebdela v zraku" (po Ricoeuru) in sploh ne bi bilo o čem razpravljati, še najmanj o večji ali manjši resnici enega ali drugega pola opozicije ali celo njunega dejanskega obstoja.<sup>12</sup> Tudi v tem spoznanju se morda skriva razlog za razumevanje vpliva, ki ga je nekje od začetkov 19. stoletja književnost imela na razslojeno rusko družbo. Brez spoznanja o tem, da je svet "realnega" osnovan na reprezentaciji, se peterburški tekst in sam spomin o Sankt Peterburgu ne bi mogla pojavljati kot "protislovje" in "nasprotje". Gre za vrednostni kategoriji, ki ju lahko po eni strani sprejemamo s težnjo po njuni nevtralizaciji, po njunem preseganju ali po njunem zlitju, po drugi pa kot samo po sebi umevno realizacijo neizogibne razlike med jezikom in predmetom opisa. Razlika se nam ne razkriva v predmetu opisa (v "realni" peterburški prestolnici), temveč v jeziku, ki ga pripovedni subjekt aktivira za ubeseditve "nemega" predmeta. Ko pravimo, da je predmet ubeseditve "nem", priznavamo njegovi ubeseditvi brezmejne možnosti. In morda res ni slučaj, da se v peterburškem tekstu – kot pravi Toporov – brezmejna možnost ubeseditve udejanja tudi kot anagramatična in palindromična jezikovna igra (še posebno z leksemoma

---

12 Zgrešeno bi bilo misliti, da je bila akademska književnost ("klasicistična"), ki naj bi s svojim modelom naseljevala "virtualno" stvarnost (teatralizacijo Sankt Peterburga) manj resnična ali celo neresnična v primerjavi s stvarnostjo "za kulisami". V skoraj celem 18. stoletju ta zakulisna, navidezno "bolj realna" stvarnost ni imela "jezika", ki bi jo ubeseditil. Ker je bila odsotna kot "jezikovna entiteta", je bila odsotna tudi kot stvarnost.

*Neva in voda*; prim. Toporov, *n.d.*, str. 366). Vse kaže, da smo tu pred razpoznavnim znakom novega literarnega samozavedanja, ki bo nekje od Puškina do književnosti 20. stoletja (in čez) postajalo vedno bolj samonanašalno, vse do spoznanja, da je književnost realni svet (za)pisane besede, ki nam govori o realnem svetu druge (za)pisane besede. To je navsezadnje razvidno že pri Puškinu in Dostojevskem: Tatjana se ne zaljubi v osebo, ki je to, kar pač je, ampak v literarno *opisano* osebo, ki je prav tako to, kar pač je, Makar Devuškin pa se jezi na Gogolja, ker je z *opisom* uradnika zakoličil tudi njegovo realno podobo. V obeh primerih "virtualnost" besede ni nič manj realna od (navidezno) realnega sveta.

Pot k postopnemu nadslojevanju resničnosti in njene ubeseditve se začne v Moskvi, ko junija 1792. leta revija *Moskovskij žurnal* objavi povest Nikolaja M. Karamzina *Uboga Liza (Bednaja Liza)*. V ruski književnosti se dogodek izrisuje kot prvi korak k "resnici življenja" znotraj kanoniziranih meja "resnice romana" (prim. Dodero Costa 2000: 88-89). Prvič se "virtualnost" ubeseditve udejanja kot "resnica pripovedi" oziroma kot empirično preverljiva resničnost. Karamzin je namreč s svojo ubeseditvijo ne samo *opisal* morebitno resničnost solzave zgodbe o nesrečni ljubezni, ampak je resničnost v besedi *osnoval* do take mere, da je pripovedni prostor dogajanja (samostan sv. Simona in "ribnik", kjer Liza iz obupa skoči v vodo in utone) postal predmetno zaznaven tudi zunaj literature. Ni slučaj, da je še dolgo po objavi povesti ruska mladina s solzami v očeh trumoma romala k opredmetenemu pripovednemu kraju dogajanja, k ubesedenemu, virtualnemu in prav zato resničnemu ribniku.<sup>13</sup>

Samozavedanje ustvarjalnega dejanja se je utrjevalo vzporedno z gradnjo spomina o Sankt Peterburgu, "peterburški tekst" pa je vse bolj odkrival potencial ubeseditvenega procesa:

a) nadomeščal je pojem realnega s pojmom njegove opi-

---

13 O pomenu Karamzinove povesti in o vlogi, ki jo je jezik odigral v preseiganju meja med resničnim in ubesedenim svetom prim. Verč 2010: 109-111.

- sljivosti;
- b) osnoval je razliko realnega sveta po meri njegovega opisa;
  - c) zagovarjal je možnost udejanjanja efektivnega realnega sveta zahvaljujoč se neskončnim možnostim, ki jih je "virtualnost" besede ponujala reprezentaciji.

Tudi sam dogodek ustanovitve Sankt Peterburga (zaobjetega v spomin) je verjetno vplival na premik v pojmovanju literarnega dela. Dogodku je namreč v marsičem botrovalo načelo hotenega samorazkazovanja oziroma načelo "biti viden". Teatralizacija se je enačila z dejansko stvarnostjo. Ko se je proces sprožil, je tudi mimo volje njegovih pobudnikov postajalo vse bolj jasno, da je vsako vztrajanje na domnevi o enakovrednosti med tem, kar ubesedujemo ali želimo ubesediti in tem, kar se pojavlja kot ubesedeno, iluzorno, zavajajoče in včasih do take mere nemogoče, da mu je edini izhod zatekanje v racionalno neoprijemljive razsežnosti (glej, na primer, Gogolja). Sodobnost kulturnega modela, ki se je izoblikoval okoli peterburškega dogajanja, se nam kaže v samozavedanju književnosti oziroma v njenih neskončnih možnostih reprezentacije. Književnost je veliko pred drugimi odkrila nesluten potencial besede, na kateri je osnovala *realni svet razlike*. Prav zato se je v svoji zgodovini morala večkrat soočiti z zahtevo po osnovanju stvarnosti, ki je izhajala iz prepričanja o nedvomnem primatu totalizirujočih, močnih in kompaktnih identitet.

S svojo zgodbo nam je Sankt Peterburg zapustil v dediščino sodobno kategorijo mišljenja, skupno vsem evropskim kulturam.

Hans-Georg Gadamer pravi, da

svet, ki se pojavlja v igri predstavitve, ni kot odslíkava poleg dejanskega sveta, temveč je to svet sam v stopnjevani resnici svoje biti (Gadamer 2001: 121).

Paul Ricoeur se navezuje na to tezo in trdi, da

je vprašanje o reprezentaciji-zastopanju mogoče razširiti tudi na podobo spominjanja in jo podpreti z mislijo o "naraščanju biti", ki

je najbolj prisotno prav v umetniškem delu (Ricoeur, *n.d.*, 406).

Kljub temu, da Paul Ricoeur izvaja svojo razpravo o epistemologiji zgodovinopisja iz Platonovega *Fajdrosa*, se njegova misel oddaljuje od antike. V *Fajdrosu* (275d, 275e) piše:

S[okrat]: V pisavi je namreč na neki način nekaj izrednega, Fajdros, in resnično podobnega slikarstvu. Tudi stvaritve (slikarstva) stojijo kot žive; če pa jih kaj vprašaš, *vzvišeno molčijo*. Enako velja za govore/besede; lahko se ti zdi, da govorijo, kot da bi kaj mislili, če pa jih vprašaš po čem od tega, kar je govorjeno (...) ti *označujejo vedno eno in isto*. Kadar pa je enkrat zapisan, *se vsak govor kotali povsod*, enako pri poznavalcih kot pri tistih, za katere sploh ni primeren. In ne ve [zapisani govor; I.V.], s kom je treba govoriti in s kom ne" (Platon 2002: 251-252; *ležeči* tisk I.V.).

V *Fajdrosu* (275b) sta resnica in beseda v paritetičnem odnosu le v ustnem govoru, kjer ni razlike med poslušanjem in govorjenjem ("... ljudem, ki niso bili modri kot vi mladi, je zaradi njihove preprostosti zadostovalo, da so *slišali* hrast ali skalo, če sta le *govorila po resnici*"; *prav tam*, str. 251; *ležeči* tisk I.V.), kjer pa se poslušanje in govorjenje pojavljata kot zapis, se pojavlja tudi pomanjkanje resnice. V hermenevtiki Hansa-Georga Gadamerja in Paula Ricoeura je očitno, da zapísane besede *vzvišeno NE molčijo* in *NE označujejo vedno eno in isto*, pač pa se ob vsakem novem branju ("vsak govor [se] kotali povsod") obogatijo z dodatnim pomenom. Posledično se večajo tudi parametri resnice o (možni) stvarnosti. S svojo potencialno neskončnostjo se jezik kot "svet v stopnjevani resnici svoje biti" (Gadamer) in kot "zastopanje" (Ricoeur) sklada tudi s človekovim vztrajnim prizadevanjem v iskanju resnice.

Peterburška zgodba je podrla domnevo o R/resnici, ki naj bi jo bila reprezentacija stvarnosti kot taka že sama po sebi sposobna vračati. Reprezentacija je vedno ambivalentna: po eni strani je namreč sposobna dajati rezultate, ki bogatijo naša spoznanja in védenja o tem, kar nas obdaja in kar je znotraj nas samih, po drugi pa je prav tako sposobna povzročati tragedije, sloneče na domnevi o

absolutnem spoznanju. Osmisliti "resničnost" Sank Peterburga ne pomeni odkrivati "večjo" resnico v eni (za)pisani besedi namesto v drugi, njegova zapuščina nam govori o nečem drugem: o potencialu stvarnosti in o njeni nenehni "rasti" v jeziku. Gre za vprašanje, s katerim se dan na dan soočamo s svojo odgovornostjo.

## SAN PIETROBURGO: LA CITTÀ E LA MEMORIA\*

### *Memoria e racconto*

Forse perché la definizione di luogo "senza storia" è, di norma, riconducibile a un punto di vista esterno, in ognuno di questi luoghi è implicita l'aspirazione a costituirsi come identità capace di colmare un'assenza da altri attribuita. E quanto più bianca appare allo sguardo la pagina sulla quale la memoria avrebbe dovuto aver già scritto il proprio racconto, tanto maggiore risulta la tendenza verso un percorso narrativo in grado di assicurare al soggetto "senza storia" la consapevolezza di un'identità che possa confrontarsi con altre identità, costituitesi anch'esse nel racconto della memoria. È questa, oppure, più opportunamente, "anche" questa, la storia di San Pietroburgo che, come si conviene a ogni storia, più che con l'evento, si misura con il racconto che su quell'evento si è prodotto, compreso l'evento del racconto stesso.

### *Il presente della memoria*

La storia di San Pietroburgo può infatti essere vista "anche" come storia di uno o più tentativi di dare un senso alle modalità della sua nascita, del suo costituirsi come centro, della sua quotidianità, del suo ruolo politico, sociale, artistico, letterario e, più in generale, culturale. Ognuno di tali tentativi non può che risolversi nello strumento della narrazione, della sua lettura e di una nuova narrazione: la storia di San Pietroburgo può essere dunque la storia dei molti tentativi di fissare nella naturale non-omogeneità delle diverse narrazioni, letterarie e non, un significato compiuto in grado di traghettare l'evento irripetibile di un'esistenza verso i lidi più certi e duraturi di un'identità e, quindi, di una scrittura della memoria. E per quanto diversificate possano essere state narrazioni e letture di quell'unico oggetto, la memoria, alla fine, non può che adagiarsi

---

\* "San Pietroburgo: la città e la memoria." *Pietroburgo capitale della cultura europea. Петербург. Столица русской культуры*. Ed. A. D'Amelia. Salerno: Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di studi linguistici e letterari, 2004: I: 13-26. (Collana di Europa Orientalis).



nell'alveo sicuro di un evento narrato che, per sua natura, confina ogni esistenza in un inevitabile letto di Procuste.<sup>1</sup>

Tra le categorie culturali più note che la scrittura della memoria di San Pietroburgo ha affidato alla nostra lettura, si possono ricordare, per esempio, l'opposizione "vita-morte" tra una Roma eterna e una Costantinopoli segnata dall'ineluttabile fine, tra l'atto creativo della sua fondazione e la violenza insita in quello stesso atto creativo (opposizione "creazione-distruzione"), tra una San Pietroburgo affascinante nella sua teatralità ostentata e la miseria che si cela "dietro le quinte" della scena trionfante (opposizione "illusione-realtà effettiva"). La ricerca, la lettura e, successivamente, la narrazione di tali opposizioni binarie hanno definito una serie di significati, non prive di implicazioni valutative, che hanno fondato il nostro stesso modo di spiegare, comprendere e recepire la città di San Pietroburgo come segno culturale. Così, per esempio, Vladimir Nikolaevič Toporov, maestro illustre e inimitabile nella fondamentale definizione del paradigma del "testo pietroburghese nella letteratura russa", si è posto l'alto compito (*sverchzadača* – ipercompito; cf. Toporov 1995:

---

1 La consapevolezza dell'implicita inadeguatezza di ogni "scrittura della memoria" rispetto alla memoria "viva", propria di ogni esistenza, risale al mondo classico. Nel *Fedro* di Platone si racconta infatti di come il re Thamous sollevi una serie di dubbi e perplessità in merito all'offerta del dio Theuth di offrire agli uomini l'insegnamento della scrittura quale "rimedio" (*pharmakon*) per la "memoria". L'obiezione di Thamous è lineare: "LIX. (...) Socrate - (...) tu [*Theuth*, I.V.] ora, come padre della scrittura, per benevolenza hai detto il contrario del tuo potere. Essa infatti procurerà l'oblio nelle anime di coloro che l'apprendono per mancanza di esercizio della memoria, in quanto, *confidando nella scrittura*, arriveranno a ricordarsi *a partire dall'esterno, da segni estranei*, non dall'interno di se stessi da se stessi (...) Allora chi crede di tramandare una tecnica per iscritto e chi a sua volta la riceve convinto che dallo scritto verrà *qualcosa di chiaro e di stabile* sarebbero pieni di grande ingenuità (...); cf. Platone 1981: 216 [*Fedro*, 274e, 275, 275d] (il *corsivo* è mio, I.V.). A partire dalla doppia valenza del "rimedio" della scrittura, sia "farmaco" che "veleno" (*pharmakon*), presente nel mito del Fedro, Paul Ricoeur elabora la sua riflessione sull'epistemologia della storia: "Questione: dalla scrittura stessa della storia, non ci dovremmo, forse, domandare se si tratti di un farmaco o di un veleno? Tale questione (...) non ci lascerà più"; cf. Ricoeur 2003: 199. Al mito del Fedro Ricoeur dedica il "preludio" (*La storia: farmaco o veleno?*) alla parte seconda (*Storia. Epistemologia*) della sua monumentale opera (*idem*, 199-204).

295<sup>2</sup>) di individuare un significato più profondo nei testi che in qualche modo risultino collegati alla città di San Pietroburgo, significato che non a caso, secondo il parere di Toporov, solo la letteratura è stata in grado di far emergere. Dalla lettura e dalla successiva narrazione delle molte opposizioni "pietroburghesi", comprese quelle appena ricordate, Toporov ha proposto un'attribuzione di senso all'esistenza stessa di San Pietroburgo: da raffinato filologo egli ha offerto alla nostra riflessione la figura etimologica racchiusa nel binomio di tradizione bizantina *opasnost'-spasenie*, ovvero l'inscindibilità tra la consapevolezza e il timore del "pericolo" e la conseguente e necessaria tensione verso la "salvezza".<sup>3</sup> Diverso, mi sembra di poter dire "più laico", l'approccio di Jurij Michajlovič Lotman: a quelle stesse e ad altre opposizioni egli attribuisce il merito di aver dispiegato le possibilità feconde di uno spazio intellettuale, razionale e illuministico. Nei numerosi "contrast" presenti nella cultura pietroburghese, osservata sia da una prospettiva letteraria, sia dal punto di vista del meta-linguaggio che un soggetto sottoposto a osservazione elabora su se stesso, quello spazio aveva trovato lo stimolo necessario per superare le certezze di un mondo fino ad allora solo racchiuso su se

---

2 Vedi l'articolo *Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury"*. (*Vvedenie v temu*), pp. 259-367. Ci sembra significativo il fatto che nell'articolo citato V.N. Toporov individui una serie di categorie che non possono essere ridotte a un puro valore referenziale dei testi presi in esame per il costituirsi del "testo pietroburghese", esse sono portatrici di un significato più complesso proprio in virtù della loro collocazione tra le "realtà ipersature" (*sverchnasyščennye real'nosti*, p. 259) di "ipersemantività" (*sverchsemantičnost'*, p. 281).

3 Vladimir N. Toporov riprende qui (*idem*, p. 266, 300) una categoria della condizione umana di tradizione bizantina che vede nel "pericolo" la fonte del "timore" (di Dio); esso però apre la strada verso la "speranza" (il valore assoluto di Dio). Nel suo famoso libro sulla poetica bizantina Sergej Averincev ricorda infatti che "i concetti di "timore" e "speranza" sono uniti al concetto di "salvezza"; cf. Averincev 1988: 115-116. La "figura etimologica" deriva dal fatto che in russo le due parole *o-pas-nost'* (pericolo) e *s-pas-enie* (salvezza) hanno la stessa radice non slava *-pa[s]* che contempla anche i significati di "nutrire", "accudire" e "vigile attenzione", ai quali, tra l'altro, è riconducibile non solo l'area semantica di *pastuch* (pastore di animali), ma anche di *pastyr'* (pastore di anime) con l'ambito metaforico a esso connesso (per esempio, la comunità cristiana come "gregge"); cf. la voce *pasu, pasti* in: Vasmer 1986-1987: III: 215-216; cf. anche la voce *pasti* in: Dal' 1978-1980: 23.

stesso (cf. Lotman 1992: II).<sup>4</sup> Non è del resto un caso che i termini che con maggiore frequenza si riscontrano negli studi fondamentali più recenti sulla cultura e sulla letteratura di San Pietroburgo siano "contraddizione" e "contrasto"; si tratta infatti di termini che in ogni fondazione di identità "forte" classicamente intesa (ma forse sarebbe più corretto dire "storicamente intesa" in quanto inserita in una scala di valori "forti" che solo la fine "debole" del XX secolo sembrava aver messo in discussione) racchiudono in sé l'implicita aspirazione a un loro superamento o, perlomeno, all'affermazione del polo positivo dell'opposizione. E anche quando il "testo pietroburghese", co-fondante la stessa cultura pietroburghese, si presenta come testo complesso "di tipo accumulativo" (Toporov 1995: 295), esso, forse proprio in virtù della sua contraddittoria, ma compatta stratificazione, dispiega nuove possibilità ai processi di significazione; siamo quindi nuovamente in presenza di un percorso volto al superamento di quei significati che la memoria scritta, a volte in modo unilaterale, semplificato oppure solo contingente alle necessità del tempo individuale e collettivo, avrebbe accolto e consolidato. Mi sembra che l'indubbio spessore umanistico e il forte impegno civile (Bachtin userebbe la dizione di "čuvstvo teorii" (Bachtin 1996-2003: V: 352) – il "sentire" la teoria, ma anche il "sentimento" della teoria – per definire questo tipo di valore etico nella ricerca scientifica), qualità che emergono dalle pagine dei due grandi studiosi appena citati, possano essere condensati nelle parole che chiudono due studi importanti da essi dedicati, rispettivamente nel 1971-1993 e nel 1984, alla città di San Pietroburgo: per Vladimir Nikolaevič Toporov la città di San Pietroburgo, "profondamente malata" (Toporov 1995: 320), racchiude nella sua relativamente breve memoria la cura per una più che mai necessaria rinascita spirituale russa; Jurij Michajlovič Lotman afferma invece che la "cultura pietroburghese", proprio in virtù dei "contrastati" che essa ci offre, è "una delle conquiste nazionali della vita spirituale della Russia" (Lotman 1992: II: 21), quasi a voler ribadire con determinazione l'evidenza di un valore che solo una contingenza storica avversa poteva osteggiare, negare o semplicemente ignorare. Per dirla in breve, la valenza etica che sta alla base dei loro rigorosissimi studi scientifici va ricercata, com'è naturale, nella ferma e individuale consapevolezza del tempo presente da essi vissuto.

---

4 Vedi l'articolo: *Simvolika Peterburga i problema semiotiki goroda*, pp. 9-21].

*La letteratura come memoria*

Una constatazione di questo genere, all'apparenza banale e scontata, può invece dimostrarsi feconda, se solo la si confronta con una constatazione che Paul Ricoeur riprende da Aristotele (in *Peri mnemes kai anamneseos*; a noi giunto con il titolo latino *De memoria et reminiscencia*) e che non a caso sta alla base di tutto il suo discorso ermeneutico sulla memoria: "la memoria è del passato",<sup>5</sup> anche se può esistere soltanto nel tempo presente di un'esistenza. E affinché il *tempo* che *irreversibilmente non c'è più* possa aspirare allo statuto della *memoria*, esso deve aver prima trovato un soggetto *narrante* o, se vogliamo, un'identità *narrativa*. Da questo punto di vista il soggetto "pietroburchese" non poteva che costituirsi nell'ascolto di tutta una serie di "ricordi" (*mneme*), voci, conversazioni da salotto, serissime discussioni di circoli ristretti, nella lettura di testi, di letteratura e non, e in quant'altro di scritto e orale potesse definirsi come presenza linguistica in uno spazio e tempo determinati; si potrà quindi parlare di soggetto narrativo solo nel momento in cui egli, attraverso un'elaborazione personale, sarà stato in grado di collocare, in tutto o in parte, tale presenza linguistica dentro un percorso che ha come punto d'arrivo una consapevole attribuzione di senso (*anamnesis*). Se i fatti, come diceva Roland Barthes, sono "un'esistenza linguistica", allora la memoria è la loro trasformazione in un testo semanticamente definibile, ma pur sempre lasciato alle possibilità di lettura di ogni tempo presente, unico tempo, del resto, dal quale è possibile porre domande sul passato per riformularne il significato in una nuova scrittura.<sup>6</sup> Non meraviglia quindi che una parte importante che emerge dall'e-

---

5 "La prima questione posta [da Aristotele, I.V.] è quella dell'"oggetto" ricordato; in questa occasione viene pronunciata la frase-chiave, che accompagna tutta la mia ricerca: "La memoria è del passato"; ["La mémoire s'applique au passé"]; cf. Ricoeur 2003: 30 e nota 21. Seguendo ancora Aristotele, egli si sofferma sulla distinzione tra i termini *mneme* e *anamnesis*, individuando nel primo ciò che "ci ricordiamo di questo o di quello in tale e tal'altra occasione; proviamo allora un ricordo", mentre attribuisce al secondo "la dimensione cognitiva della memoria, il suo carattere di sapere" (*idem*, 44-45).

6 Non entro qui nel merito della parziale critica di Ricoeur (2003: 402) nei confronti di Hyden White che aveva utilizzato in epigrafe l'asserzione di Roland Barthes (cf. White 1987). Hyden White in effetti tende a negare ogni valenza di verità al discorso storico in quanto semplicemente "narra-

norme mole di testi che, studiati ed elaborati a più riprese fino a fissare l'immagine di Pietroburgo nelle modalità culturali che oggi conosciamo, sia riconducibile a diverse identità narrative: esse, specialmente nella scrittura letteraria della prima metà del secolo XIX, hanno offerto alle possibilità di ogni successiva lettura uno o più elementi "capaci"<sup>7</sup> di dare alla città di San Pietroburgo una compiuta memoria di sé. Sorge allora spontanea una domanda: in questo nostro anno 2003 non sarebbe forse il caso di aggiungere alle celebrazioni per i trecento anni di un evento (la fondazione di San Pietroburgo) anche le celebrazioni per i 170 anni dalla pubblicazione del *Cavaliere di bronzo* (*Mednyj vsadnik*, 1833) di Aleksandr Sergeevič Puškin? Stiamo infatti parlando, com'è noto, del testo fondante il "testo pietroburghese della letteratura russa", al quale va ascritta l'indubbia "capacità" di aver orientato non poco l'attribuzione di senso alla città stessa. A questo punto, però, un'altra domanda mi sembra d'obbligo: alla letteratura del "testo pietroburghese" spetta solo la funzione chiave della memoria che è la "rappresentanza" *dell'altro da sé*<sup>8</sup>, oppure è stato anche il suo meta-linguaggio, la "rappresentanza" *di sé* che ha contribuito a fondare la realtà di quella stessa memoria? Se la letteratura è *rappresentanza dell'altro da sé*, allora si potrebbe dire che la letteratura ha fatto scoprire ai pietroburghesi e, più in generale, ai russi, ciò

---

zione", mentre Ricoeur affida alla "memoria" che si esercita con la "testimonianza" un ruolo insostituibile nel costituirsi della scrittura storica. Qui si vuole solo sottolineare la sostanziale confluenza tra i due studiosi nell'affermare il *principio narrativo* della memoria e della scrittura storica (cf. a questo proposito Verç 2002).

7 Qui e altrove uso appositamente il termine "capace" che è il "filo conduttore" della "fenomenologia dell'uomo capace" di Paul Ricoeur. Per il filosofo francese "l'identità narrativa" è, di fatto, la "poetica" dell'uomo capace che nella scrittura della storia (delle storie) evita sia la "ripetitività ossessiva", sia il "rifiuto cieco" del passato e di esso se ne fa piuttosto "rappresentanza" (vedi oltre); cf. Iannotta 2003.

8 Sul concetto di "rappresentanza" (*vicariato, luogotenenza*) della memoria cf. Ricoeur 2003: 396-407. Secondo Ricoeur, se "dobbiamo rinunciare all'idea, a tutta prima seducente, di una restituzione del pensiero originale a opera dell'esegesi" (*idem*, 406) e se, "ricollocando le opere nel loro contesto storico, si instaura con esse un rapporto non di vita ma di semplice rappresentazione (...)", allora l'idea di "rappresentanza (...)" è la maniera forse meno cattiva di rendere omaggio a un cammino ricostruttivo, il solo disponibile al servizio della verità in storia" (*idem*, 407; il corsivo è mio, I.V.).

che in realtà già esisteva, ma ancora non era stato descritto;<sup>9</sup> se la letteratura è invece anche *rappresentanza di sé*, allora si potrebbe dire che una parte imponente della letteratura – il "testo pietroburghese" in sé –, fondamentale per lo sviluppo complessivo della letteratura in Russia, acquisisce consapevolezza di sé e delle modalità interne che la differenziano rispetto alla letteratura precedente, nonché, com'è ovvio, a tutti gli altri modi di rappresentazione della realtà.<sup>10</sup> Si può insomma tentare il percorso inverso e chiederci perché proprio il "testo pietroburghese" che ci ha descritto la città e le sue atmosfere sia risultato fondante non solo per la memoria della città, ma anche per la letteratura russa in sé.

---

9 Dice giustamente V.N. Toporov che grazie al "testo pietroburghese", specialmente a partire da Dostoevskij, "noi abbiamo imparato a guardare in modo diverso la città di Pietroburgo e abbiamo imparato a notare ciò che prima non vedevamo (alla stregua dei londinesi che, come diceva Oscar Wilde, hanno notato la nebbia di Londra solo dopo aver visto i quadri di Turner)"; cf. Toporov 1995: 313.

10 Sarebbe come chiederci, se, per esempio, il "principio delle contraddizioni" che Ju.M. Lotman interpreta come principio fondante della struttura dell'Eugenio Onegin di A.S. Puškin (cf. Lotman 1985: 51 e sgg.) sia la risultante di un'analisi condotta a partire da una memoria del "contrasto" e della "contraddizione" già codificata dal "testo pietroburghese", o se invece è il testo di Puškin in quanto testo artistico ad avere innescato il processo di codificazione di quella stessa memoria, ovvero se una struttura in eventum sia stata colta nella sua significazione soltanto post eventum. Il discorso che Ricoeur svolge nei confronti della scrittura storica dell'avvenimento (dell'evento) ["possiamo parlare qui di strutture in eventum colte nella significazione soltanto post eventum"; cf. Ricoeur 2003: 352] può essere fecondo solo a patto che il testo sia considerato non come descrizione di uno o più avvenimenti (eventi), ma come avvenimento (evento) in sé (Bachtin direbbe *slovo kak sobytie* – la parola come evento). Solo in questo caso infatti "[l]a struttura (...) attraverso il racconto diventa condizione di possibilità dell'avvenimento" (*ibidem*). Il "racconto", in questo caso, non si riferisce al testo di Puškin, bensì alla descrizione che ne fa Lotman e l'"avvenimento" non è la realtà narrata attraverso la storia di Onegin, Tat'jana e Lenskij, bensì il manifestarsi stesso (l'evento) del testo puškiniano.

*Realtà descritta e realtà fondata*

Forse si potrebbe partire da una nota distinzione di Lotman (Lotman 1971: 167) per constatare che ogni memoria si configura per sua natura come un compatto "testo di cultura", laddove la letteratura, in ambito russo specialmente a partire dal XIX secolo, è invece una non-omogenea "cultura dei testi"; come dire che le stesse tipologie culturali che hanno scritto e compattato la memoria di San Pietroburgo si sono risolte nella letteratura russa anche in un'affermazione di *differenza* (cultura dei testi) e non necessariamente di *identità* (testo di cultura). Se, per esempio, prendiamo in esame una categoria importante della memoria di San Pietroburgo, ovvero quella sua "fondazione dal nulla" che nei geni della città iscriverebbe, tra l'altro, anche una sua predestinazione negativa (*gibel'* – distruzione, rovina, morte), ci rendiamo conto che quella stessa categoria racchiude in sé il potenziale positivo del dispiegarsi di una consapevolezza, che mi sembra si possa *storicamente* definire "moderna", ovvero che *la realtà non è preesistente*, ma può essere creata ovvero *fondata*. Quando Puškin nell'*Eugenio Onegin* decide di abbandonare la "lingua degli dei" per altri "strani" linguaggi più consoni alle sue necessità di rappresentazione del reale,<sup>11</sup> egli in realtà chiude un percorso già da tempo intrapreso dalla letteratura russa; indicativo, a questo proposito, mi sembra il fatto che, per esempio, ancora negli anni 1814-15 Batjuškov considerasse la natura, ovvero ciò che è esterno all'uomo, come un'entità che ci parla con parole "misteriose" (*tajnymi slovami*);<sup>12</sup> altrettanto indicativo mi sembra il fatto che all'incirca vent'anni più tardi, nel 1836, Tjutčev insista nel negare alla "natura" la semplice funzione di "copia" (*slepok*, con presumibile riferimento a *slepok Božij* – copia di Dio) di una realtà che non ci è dato conoscere solo perché non in grado di leggerne la "lingua".<sup>13</sup> È un problema, questo, che a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo dispiega un passaggio fondamentale tra due

11 Cf.: [Muza] "(...) pozabyła reč' bogov / Dlja skudnych, strannyh jazykov", *Evgenij Onegin*, VIII, V: 7-8, (il corsivo è mio, I.V.).

12 In Batjuškov la natura "vsë serdcu govorit / Krasnorečivymi, no tajnymi slovami" (Batjuškov 1964: 186; il corsivo è mio, I.V.).

13 Cf.: "Ne to, čto mnite vy, priroda: / Ne slepok, ne bezdušnyj lik – / V nej est' duša, v nej est' svoboda, / V nej est' ljubov', v nej est' jazyk... / [...] pojmi, kol' možet, / Organa žizn', gluchonemoj!" (Tjutčev 1976: 81-82; il corsivo è mio, I.V.).

diverse tipologie dei soggetti narrativi storicamente intesi: da un lato un soggetto narrativo, per molti versi tipico del classicismo accademico, impegnato nella ricerca, nello studio, nell'apprendimento, nella "tecnica" di un linguaggio in grado di proporre un modello di rappresentazione della realtà alla quale è comunque necessario aspirare, perché in altri tempi e luoghi quel linguaggio si sarebbe già dimostrato "capace" di attribuire al mondo un compiuto significato di totalità e armonia che è andato oramai perduto, dall'altro un soggetto narrativo nuovo, moderno, che si costituisce nella consapevolezza che ogni proposizione di linguaggio, vecchio o nuovo che sia, è, di fatto, una fondazione di realtà. Toporov stesso, del resto, sottolinea che non è possibile accostarsi al "testo pietroburghese", fondante la stessa realtà di San Pietroburgo, come a una "copia di Pietroburgo" (*slepok s Peterburga*; Toporov 1995: 295), noi possiamo solo aggiungere che l'informazione che il "testo pietroburghese" restituisce non è *sostitutiva* di una realtà che solo i nostri limiti non ci permettono di conoscere e acquisire, ma che di certo in qualche tempo e luogo, terreno e non, deve o doveva esistere (nella parola inaccessibile di Dio o in una parola da tempo perduta, ma potenzialmente recuperabile), l'informazione è *additiva* e quindi costitutiva della realtà stessa del tempo presente.<sup>14</sup> Per questa nuova autocoscienza letteraria russa della prima metà del XIX secolo la realtà *in quanto* fatto linguistico non è un'entità già data: essa non si trova nell'impossibile lettura e narrazione né di un disegno sconosciuto, né di un passato da recuperare e quindi nemmeno di un consequenziale futuro da proporre.<sup>15</sup>

#### *La letteratura come rappresentanza di sé*

A partire da questa consapevolezza anche altre categorie "pietroburghesi" che la storia narrata ci ha restituito acquisiscono dimensioni

---

14 Utilizziamo qui il concetto di differenziazione tra informazione "sostitutiva" e "additiva" applicato alla metafora da Eco 1984: 143.

15 Ha perfettamente ragione Ju.M. Lotman, quando afferma che a San Pietroburgo "un modello ideale combatteva per la propria effettiva realizzazione" (*ideal'naja model' borolas' za real'noe voploščenie*), ma che questa lotta "incontrava forti resistenze" proprio perché la vita che complessivamente si svolgeva nella città si riempiva a sua volta di una vita culturale "autonoma" e "privata" (cf. Lotman 1992: II: 20).



"additive". Così, per esempio, la realtà di una Pietroburgo *virtuale* nel suo apparire come un "grande teatro" e una Pietroburgo *reale* "dietro le quinte" ci è stata restituita dalla memoria come realtà di un'opposizione e, nel contempo, come un'implicita attribuzione di realtà "più vera" al secondo degli elementi oppositivi. La letteratura, che peraltro mai ha negato questa "seconda" realtà, anzi, l'ha descritta a più riprese, ci ha restituito invece un processo di autoriflessione sulle modalità della scrittura letteraria. Credo infatti non sia azzardato affermare che essa stessa, alla fine di un percorso non semplice, evolve fino a considerare anche la *virtualità di una realtà* (la propria scrittura) declinabile esattamente negli stessi parametri di verità di qualunque altra realtà cosiddetta effettiva: in difetto di narrazione entrambe le realtà risulterebbero infatti "sospese nel vuoto", come direbbe Ricoeur, e non ci sarebbe di conseguenza nulla su cui discutere, tanto meno discutere in merito alla loro maggiore o minore "verità".<sup>16</sup> Forse anche questa nuova acquisizione di consapevolezza può aiutarci a comprendere l'enorme impatto che dalla fine del XVIII secolo la letteratura ha avuto nella società russa. Senza questa consapevolezza di fondo, che è consapevolezza di una *realtà fondata sulla rappresentazione*, sia il "testo pietroburghese" sia la stessa memoria di San Pietroburgo non avrebbero avuto modo di costituirsi in ciò che comunemente definiamo "contraddizione" e "contrasto": sono categorie, queste, che non necessariamente si costituiscono in proiezione di una loro neutralizzazione, ma si configurano piuttosto come consapevole realizzazione di una quanto mai ovvia (ma solo ai giorni nostri) differenziazione tra lingua e oggetto della descrizione; e la differenza non sta nell'oggetto che si vuole descrivere – nel nostro caso potenzialmente eguale a se stesso (San Pietroburgo, appunto) – bensì nelle modalità del linguaggio che il soggetto narrativo attiva per la sua propria scrittura. E forse non è un caso che nel "testo pietroburghese", come ricorda lo stesso Toporov, ci siano tanti momenti, non necessariamente collegabili alla semplice "tecnica" della poetica classicistica, di scrittura anagrammatica e palindromica (specialmente con i lemmi *Neva* e *voda* –

---

16 Sarebbe infatti del tutto improprio considerare la letteratura accademica ("classicismo") del XVIII secolo che "abitava" quella realtà "virtuale" come meno vera o addirittura non-vera rispetto alla realtà "dietro le quinte". La differenza sostanziale consiste nel fatto che, a differenza della "realtà virtuale", la realtà "dietro le quinte" per quasi tutto il XVIII secolo non ha avuto un proprio linguaggio di rappresentazione (letteraria) ed essa, in quanto fatto linguistico, risultava di conseguenza inesistente.

acqua; cf. Toporov 1995: 366): sono essi, mi sembra, un segno abbastanza indicativo di un percorso letterario che da Puškin alla letteratura del XX secolo (e oltre) diverrà via via sempre più autoreferenziale fino a costituirsi coscientemente come *scrittura di una scrittura* e non più come *scrittura di una realtà*, ovvero come *realtà di una scrittura che parla delle realtà di altre scritture*. In fin dei conti, e Puškin ce lo fa capire chiaramente, Tat'jana non si innamora di una persona con presunte pretese di realtà, ma di una scrittura letteraria, anche se non per questo meno reale,<sup>17</sup> mentre Makar Devuškin polemizza con Gogol' perché, descri-

---

17 In effetti l'identificazione tra scrittura e realtà inizia qualche decennio prima, non a Pietroburgo, ma a Mosca, quando nel giugno del 1792 Nikolaj M. Karamzin pubblica sulle pagine del *Moskovskij žurnal* il racconto La povera Liza (*Bednaja Liza*), considerato unanimemente come primo "passo verso la *verità della vita*, entro le convenzioni della *verità del romanzo*" (cf. Dodero Costa 2000: 88-89; *corsivo mio*, I.V.). È infatti con questo racconto che la "virtualità" della scrittura inizia a configurarsi come "realtà effettiva", verificabile addirittura in modo empirico. Prima di allora a nessuno sarebbe venuto in mente di andare a controllare con i propri occhi la corrispondenza tra la scrittura letteraria e il suo presunto referente reale, nemmeno laddove, come per esempio nella poesia di Deržavin *Videnie murzy* del 1783-1784, la descrizione [della propria "reale" abitazione] poteva definirsi quasi "denotativa" ([...] *luna*; / [...] / *Svoz' okna dom moj osveščala / I palevym svoim lučom / [...] stëkla risovala / Na lakovom polu moëm*. cf. Deržavin 1972: 43). Con la propria scrittura N.M. Karamzin invece fonda la realtà a tal punto che il monastero di San Simone e il famoso "stagno" dove Liza si suicida diventano luoghi "reali" e quindi meta, raggiungibile e verificabile *de visu*, dell'incessante pellegrinaggio delle giovanissime signorine moscovite di buona famiglia. Tra le molte risposte possibili sui motivi di tale avvenimento, epocale dal punto di vista storico-letterario e della consapevolezza della "realtà" della parola letteraria, non va scartata l'ipotesi, proposta da Viktor Živov, secondo la quale non alla letteratura del classicismo accademico va attribuita la fondazione della lingua letteraria moderna russa, ma, al contrario, fu la nuova lingua "letteraria" di Nikolaj M. Karamzin a presentarsi al pubblico mediamente istruito come già pienamente "standardizzata" (generalmente accettata come norma, polifunzionale, differenziata) anche in virtù, tra l'altro, della riforma scolastica voluta da Caterina II a partire dagli anni '80 del XVIII secolo: in essa, di fatto, la lingua (e la grafia) *graždanskaja* (civile, non slavo ecclesiastica) diventava prioritaria nei programmi d'insegnamento di base. Secondo Viktor Živov questa lingua fu voluta e imposta sin dall'inizio del secolo XVIII

vendo un impiegato, ne ha fondato a modo suo la realtà; ed è una realtà che all'impiegato di Dostoevskij non piace e con la quale egli, proprio in quanto "impiegato", non si identifica.

La memoria di San Pietroburgo e, in parte, l'evento stesso della sua fondazione, hanno a mio avviso favorito il sorgere di una consapevolezza dell'atto creativo che in ambito letterario *scopre* le implicite potenzialità racchiuse in ogni processo di rappresentazione verbale, *sostituisce* al concetto di realtà il concetto di descrivibilità della stessa, *fonda* la differenza della realtà a misura della sua descrizione e *afferma* la possibilità del costituirsi di una realtà effettiva grazie alle possibilità infinite che la parola, categoria virtuale per definizione, offre alla rappresentazione. Per ciò che riguarda la letteratura russa risulta difficile pensare che tutto questo non si sia innescato anche sulla riflessione in merito a un evento – la fondazione di San Pietroburgo – scaturito per molti versi dalla volontà di "farsi vedere" e di "essere visto" e, quindi, del suo costituirsi come realtà "effettiva", ovvero come "essere".<sup>18</sup> Una volta però in-

---

da Pietro I ancora una volta come "creazione dal nulla" (la lingua dei trattati tecnico-scientifici, degli atti amministrativi, dei glossari a uso pratico) e non come "sviluppo del preesistente", anzi, come netta avversione allo slavo-ecclesiastico. Le signorine (presumibilmente tra i 14 e i 18 anni d'età) di buona famiglia e mediamente istruite che a partire dalla metà degli anni '90 del XVIII secolo andavano a versare lacrime allo "stagno" di Liza erano figlie di questa riforma. Fu probabilmente questo processo educativo e linguistico ad annullare mano a mano la distanza tra la "virtualità" e la "realtà" della parola scritta. Liza, sebbene moscovita, "abitava" di certo quella "realtà effettiva" (ragazza povera, contadina) che per buona parte del XVIII secolo non esisteva nella "lingua della letteratura" e nemmeno nella "lingua letteraria": non poteva infatti esistere né nel linguaggio della poesia accademica, né in una lingua parlata priva di scrittura letteraria e nemmeno nella lingua che veniva insegnata, in minima parte anche alla popolazione che abitava la "realtà effettiva", nelle parrocchie della Chiesa ortodossa (dove, tra l'altro, si insegnava ad ascoltare la parola slavo-ecclesiastica, ma non a scriverla). La saldatura tra la lingua "imposta" all'inizio del XVIII secolo da Pietro I e la lingua di Karamzin avviene, di fatto, non in virtù di uno sviluppo della lingua letteraria formatasi nella scrittura della letteratura classicista, bensì come costante adeguamento della scrittura letteraria ai canoni di una lingua ad uso civile e quindi per molti decenni considerata estranea alla scrittura letteraria (cf. Živov 2002: 1-53; *idem*, 1996: 285-292).

18 Prendendo a guida i lavori dello storico francese Luis Marin, secondo il

nescato questo processo, anche aldilà delle intenzioni dei fondatori, si è capito che insistere sulla presunzione di equivalenza tra ciò che si rappresenta o si vuole rappresentare e ciò che risulta in quanto rappresentato è illusorio, se non impossibile. Nei geni di San Pietroburgo c'è, quindi, anche la consapevolezza delle infinite potenzialità della rappresentazione ed è questa, mi sembra, la *modernità* di San Pietroburgo che a trecento anni dalla sua fondazione vale la pena ricordare. Anche in virtù dello strumento della rappresentazione – la parola – la letteratura, prima di altri, ha compreso queste potenzialità e ha fondato quella *realtà della differenza* che proprio per questo si è trovata nella condizione di dover fare storicamente i conti con pretese di fondazione della realtà diametralmente opposte, costitutesi nella convinzione totalizzante del primato delle identità forti e compatte.

La città di San Pietroburgo con le sue storie, la sua memoria, la sua letteratura ha lasciato alla nostra riflessione contemporanea una categoria della modernità, comune a tutta la cultura europea, che ha scardinato la presunzione di verità implicitamente presente in tutte le modalità di rappresentazione del reale. È una presunzione, questa, che ha dato al nostro mondo ineguagliabili contributi a tutti i livelli della conoscenza, del sapere, della riflessione su noi stessi, ma anche, dall'altra parte, le tragedie della conoscenza assoluta. Se oggi si vuole nuovamente attribuire un senso all'esistenza della città di San Pietroburgo, esso non va necessariamente ricercato nel tentativo di recuperare la verità di una realtà in un testo piuttosto che in un altro, oppure in un'interpretazione dello stesso "più vera" rispetto a un'altra, ma nel semplice riconoscere quello che i *testi di per sé* e le loro *letture di per sé*, anche aldilà della loro comune presunzione di verità, ci hanno restituito: un dispiegarsi delle potenzialità del reale, una "crescita dell'essere"<sup>19</sup> con la quale, giorno per giorno, sia-

---

quale "[l]'effetto-potere della rappresentazione è la rappresentazione stessa" (Marin 1981: 11; cito da Ricoeur 2003: 380), Ricoeur afferma che "l'effetto-potere trova il suo campo privilegiato di esercizio nella sfera politica, nella misura in cui il potere vi è animato dal desiderio di assoluto. (...) Il re è veramente re, vale a dire monarca, soltanto nelle immagini che gli conferiscono una presenza reputata reale". La rappresentazione è in questo caso "immaginaria", "fantastica" e nel contempo "effettiva" (cf. *idem*, p. 380-381).

19 Nel rapporto tra "rappresentazione" (immagine) e "originale" la descrizione (raffigurazione, modellizzazione) "non è affatto una diminuzione della sua autonomia", ma, al contrario, è "giustificato parlare (...) di un

mo responsabilmente chiamati a confrontarci. Se questo, oppure solamente "anche" questo, può essere oggi il senso di San Pietroburgo, è giusto e bene che se ne celebri l'esistenza.

---

aumento d'essere" rispetto all'originale stesso (Gadamer 1983: 189). Non a caso Paul Ricoeur riprende le tesi di Hans Gadamer per affermare che è "possibile estendere al ricordo-immagine la problematica della rappresentazione-supplenza [rappresentanza, I.V.] e di portare a suo credito l'idea di *crescita d'essere*, innanzitutto accordata all'opera d'arte" (Ricoeur 2003: 406; *corsivo* mio, I.V.). Si tratta, com'è ovvio nell'ambito della filosofia contemporanea, di un ribaltamento radicale della "rappresentazione-immagine" rispetto al Fedro di Platone, dal quale, come già ricordato (cf. nota 1), Ricoeur inizia la sua riflessione epistemologica sulla scrittura [della storia]. Nel Fedro, infatti, si legge: "LX. - Socrate - Questo, infatti, Fedro, ha di terribile la scrittura, e davvero simile alla pittura. Effettivamente i prodotti della pittura stanno davanti come esseri viventi, ma se fai loro qualche domanda, *tacciono solennemente*. Lo stesso fanno anche i discorsi scritti: potresti credere che essi parlino come se pensassero qualcosa, ma se tu (...) domandi loro qualcosa di quanto dicono, *ti dicono una cosa sola, sempre la stessa*. Una volta che sia stato scritto, *ogni discorso circola dappertutto* tanto in mano di quelli che se n'intendono quanto di quelli per i quali non è affatto adatto e [il discorso scritto, I.V.] non sa a chi deve parlare e a chi no" (Platone 1981: 217-218 [Fedro, 275d-275e]; (il *corsivo* è mio, I.V.). Se nel Fedro il rapporto tra verità e parola è paritetico, laddove (nella parola orale) non ci sia differenza tra *l'ascoltare* e il *dire* ("Agli uomini (...) bastava nella loro semplicità *ascoltare* una quercia o una pietra, a condizione solo che *dicesse* la verità"; *ibidem* [Fedro, 275c]; il *corsivo* è mio, I.V.), ma è invece in difetto di verità, laddove all'*ascoltare* e al *dire* si sovrappone la *scrittura*, nell'ermeneutica di Hans Gadamer e Paul Ricoeur i testi scritti evidentemente *non* "tacciono solennemente" e *non* "dicono una cosa sola, sempre la stessa", ma si arricchiscono di significato a ogni nuova lettura ("ogni discorso circola dappertutto") e aumentano, di conseguenza, i "parametri di verità" entro i quali si declina ogni possibile realtà. Con la sua implicita infinitezza la "crescita d'essere" contempla, di fatto, anche la nostra aspirazione alla verità.



## CANTARE LA SPERANZA\*

Esiste un'antica parola – bardo. In questo modo, tra le antiche tribù dei Galli e dei Celti, venivano chiamati i cantanti e i poeti. (...) Essi godevano della fiducia del proprio popolo. La loro opera si distingueva per originalità, irripetibilità e personalità indipendente. Erano i custodi della tradizione del loro popolo e il popolo credeva e aveva fiducia in loro, li rispettava. (Ljubimov 1983: 245).

Con queste parole Jurij Ljubimov, regista del teatro alla Taganka di Mosca che per due decenni aveva visto recitare Vladimir Vysockij in più di venti ruoli da protagonista,<sup>1</sup> inizia l'orazione funebre in memoria dell'amico-attore scomparso. Vysockij era morto ad appena 42 anni di età, il 25 luglio 1980, e tutta Mosca si recò a rendergli omaggio: parlarono, tra gli altri, il suo amico cantautore e poeta Bulat Okudžava, lo scrittore Jurij Trifonov, la poetessa Bella Achmadulina e il regista cinematografico Nikita Michalkov (cf. Vysockij 1981-1983: II: 245-251). Per giorni e giorni gente da ogni parte della Russia venne alla tomba di Vysockij in un pellegrinaggio che sembrava dettato da un lutto nazionale non ufficialmente proclamato, a conferma dell'immensa popolarità di cui egli godeva.

Ljubimov aveva centrato appieno il senso di quello che in Russia fu chiamato "il fenomeno Vysockij" (*javlenie Vysockij*), mettendo in risalto, con due parole, "bardo" e "popolo" (inteso come totalità della comunità nazionale), i due poli di una disputa conflittuale che avevano accompagnato Vysockij per tutta la sua vita: l'essere un soggetto autonomo della creazione artistica e l'essere partecipe dell'autocoscienza culturale del proprio popolo.

---

\* "Cantare la speranza." *Tradurre la canzone d'autore*. Eds. G. Garzone and L. Schena. Bologna: CLEUB, 2000. 107-114.

1 Nella memoria degli spettatori e della critica teatrale europea è rimasto indimenticabile il suo *Amleto*, in merito al quale si giunse perfino a dire che non avrebbe avuto più senso mettere in scena la tragedia di Shakespeare dopo l'allestimento moscovita della coppia Ljubimov-Vysockij.

In realtà Ljubimov aveva scelto, non a caso ovviamente, uno dei modi con i quali i cantautori russi degli anni '60-'80 venivano definiti. Oltre a "bardo" (*bard*), per Vysockij, Okudžava e Aleksandr Galič vennero recuperati altri due termini: "poeta-cantante" (*poét-pesennik*) e, più raramente, "menestrello" (*menestrel'*). Ognuno di questi termini, come pure la definizione della loro produzione artistica con il sintagma "canzone d'autore" (*avtorskaja pesnja*; cf. Matveeva 1983: 330), copriva in effetti solo una parte delle molte caratteristiche insite nella loro opera. Così, per esempio, "bardi" e "menestrelli" cantavano accompagnandosi con uno strumento a corde e al posto dell'arpa o della lira era subentrato uno strumento certamente più prosaico agli occhi contemporanei, ovvero la chitarra, ma "bardi" e "menestrelli" erano anche poeti di corte o comunque al servizio di qualche potente, cosa che certamente non s'addiceva ai *bardy* russi. Men che meno essi godettero dei privilegi di casta che ai bardi antichi costarono a volte la fiducia di quel popolo al quale si rivolgevano e tra le canzoni dei bardi russi della seconda metà del '900 sarà impossibile trovare testi celebrativi o elogiativi di imprese di capi illustri o di gesta eroiche nel senso tradizionale del termine. E nemmeno l'idealizzazione romantica che nel "menestrello" vide il tipo ideale di artista che coniuga armonicamente amore, poesia e musica può applicarsi al "genere" dei bardi russi: questa idealizzazione può essere forse in parte individuata nella lirica melodiosa e soffusa di Bulat Okudžava, ma poco ha a che fare con le canzoni della "mala" di Vysockij o con la satira pungente e dissacratoria di Aleksandr Galič.

Il termine "bardo" non va dunque inteso come denotativo di un "genere" artistico, se non in minima parte. Forse un modo per capire perché i "cantautori" russi siano *bardy* va ricercato nella storia stessa del termine che, pur antichissimo, fu in realtà rivalutato solo dal romanticismo. Con Thomas Gray che nel 1753 scrive *The Bard* (Il bardo) e con James Macpherson che nel 1765 per buona parte inventa *The Works of Ossian* (I canti di Ossian), il preromanticismo non scopre solo "il fascino delle remote età barbare" (Praz 1967: 352), ma eleva a dignità letteraria un tipo di produzione artistica di tradizione popolare fino ad allora considerato



inferiore e non degno dell'ideale letterario "universale" e "di studio" del classicismo. La Russia, ovviamente, non fu estranea a questo processo di rivalutazione, anche se il termine "bardo" entrò nella letteratura russa qualche decennio più tardi. Secondo il migliore dei dizionari etimologici russi, il Vasmer, la fonte primaria russa è Puškin (Vasmer 1986-1987: I: 126): fu con questo termine e con un altro contiguo, *skal'd* ("scaldo" – cantore scandinavo), che egli, appena quindicenne, rese omaggio nel 1814 al poeta Žukovskij,<sup>2</sup> primo vero poeta romantico russo, cantore di eroiche e antiche gesta a sostegno della campagna contro Napoleone nel componimento poetico *Pevec vo stane russkich vojnov* (Il vate nel campo dei guerrieri russi) del 1812, ispirato probabilmente proprio dal *Bardo* di Thomas Gray. Come altrove, anche in Russia il romanticismo dovette lottare per avere il sopravvento sulla tradizione classicistica e fu all'inizio osteggiato come "non-poesia". Da questo punto di vista l'attribuzione del termine "bardo" a definizione di un fenomeno creativo considerato fuori dai canoni dell'arte può voler significare l'attribuzione di una dignità letteraria in contrapposizione a una poetica normativa: nella Russia del '700 essa si identificava con il classicismo, nella Russia del '900 con il realismo socialista. L'accostamento non sembri azzardato: classicismo e realismo socialista sono le uniche due poetiche normative che la letteratura europea ha conosciuto in questi ultimi due secoli. E allora non è un caso che Ljubimov abbia sottolineato "l'originalità", "l'irripetibilità" e "l'indipendenza" di Vysockij, parole superflue e ovvie se riferite a un artista, ma significative laddove la norma è data dalla ripetitività e dal conformismo. Ed effettivamente, come qualcuno ebbe a osservare durante la cerimonia funebre, Vysockij era "inviso agli esteti", anzi, suscitava in essi "ripugnanza" (Vizbor 1983: 332), il che non meraviglia, se si considera che quell'estetica era assurta a norma poetica. In tutte le definizioni che

---

2 Il termine *skal'd* si trova nella poesia *Vospominanija v Carskom Sele*, mentre il termine *bard* fu inserito in una strofa successivamente tolta: ... *našich dnej pevec, slavjanskoj bard družiny*. ("cantore dei nostri giorni, bardo della guardia armata slava"; cf. Puškin 1993: 312, 866).

abbiamo ricordato (*bard, poét-pesennik, menestrel'*) c'è la pretesa di rendere giustizia a un genere che l'ufficialità culturale non considerava arte.

Che dizionari e enciclopedie siano di norma in ritardo rispetto alla naturale evoluzione della lingua o delle conoscenze è fatto notorio. Meno "accademica" sembra invece quell'operazione che, coscientemente o meno, ritaglia attorno a un termine un'area semantica in gran parte fuorviante rispetto all'uso che questo stesso termine ha acquisito nella coscienza linguistica e culturale contemporanea. Come abbiamo ricordato all'inizio, Vysockij muore nel 1980: è un "bardo" famoso in tutta la Russia (e anche all'estero) grazie a un numero infinito e impossibile da quantificare<sup>3</sup> di copie di cassette registrate dal vivo durante i suoi concerti che passano di mano in mano da Brest a Vladivostok; pochissime e scarsamente rappresentative sono infatti le incisioni commercializzate. Un anno più tardi, nel 1981, esce la 2-a edizione "riveduta e corretta" del Dizionario della lingua russa (*Slovar' russkogo jazyka*) in quattro volumi, edito dall'Accademia delle Scienze dell'Urss (il cosiddetto "piccolo accademico"), dove alla voce "bardo" si legge:

Cantante-poeta degli antichi Celti. Cantante che tesse lodi a eroi e imprese militari. Esempio: *non il bardo adulatore (...)* / *ma il pungente satiro/ è ora necessario alla Russia (Dobroljubov).* (SRJ 1981-1984: I: 61).

Prima informazione implicita: *il "bardo" è adulatore*. In realtà il Dizionario dell'Accademia non fa altro che riprendere un ti-

---

3 Il numero di quelle che in Occidente verrebbero definite "copie pirata", ma che in realtà non lo sono per il semplice motivo che non sono soggette al copyright di una casa editrice (o discografica), è certamente di molte centinaia di migliaia di copie. Per dare un'idea del fenomeno riportiamo la testimonianza di Ljubimov: "In un giorno festivo arrivammo con tutto il teatro in una fabbrica di automobili. Uscimmo e lungo la strada c'incamminammo verso l'edificio che doveva ospitarci. Tutti gli operai aprirono allora la finestra – la strada era lunga un chilometro, – piazzarono sul davanzale il registratore e le sue (di Vysockij, I.V.) canzoni risuonarono per un intero chilometro a tutto volume." (Ljubimov 1983: 245).

po di connotazione negativa già presente nella Grande enciclopedia sovietica (*Bol'saja sovetskaja énciklopedija*) dell'ultimo periodo staliniano, nella quale il fallimento dei tentativi di riprendere le tenzoni canore dei bardi nell'Inghilterra del 1822 viene commentato come conseguenza dell'"idealizzazione reazionaria del Medioevo" (*BSÉ* 1949-1958: IV: 239). Seconda informazione implicita: il "bardo" è reazionario. Significativo il fatto che questa stessa connotazione non sarà ripresa nell'edizione successiva dell'enciclopedia (*BSÉ* 1970-1978: II: 629), a torto o a ragione considerata post-staliniana. Sarebbe comunque un errore pensare che sia stata solo la cultura sovietica a connotare negativamente il bardo: l'origine della Grande enciclopedia sovietica va infatti ricercata nel Dizionario enciclopedico Brockhaus-Efron (*Énciklopedičeskij slovar'*), uscito in 82 volumi prima della rivoluzione del 1917 – la prima edizione risale agli anni 1890-1904, dove, sempre alla voce "bardo", si ricorda (forse con uno sguardo ammonitore sul futuro che stava incombando) che i "menestrelli" furono fatti impiccare dalla regina Elisabetta, in quanto le loro canzoni "incitavano il popolo alla rivolta e ad altri atti delittuosi" (*ÉS* 1990-1994: V: 58). Questa informazione sul presunto ruolo "rivoluzionario" dei menestrelli scompare nell'edizione staliniana dell'Enciclopedia sovietica (cf. *BSÉ* 1949-1958: XXVII: 147), ma riappare in parte nell'edizione successiva, nella quale si ricorda che i "menestrelli" furono perseguitati dal potere e dalla Chiesa, senza peraltro specificarne il motivo (cf. alla voce *menestrel'*, *BSÉ* 1970-1978: XXVII: 74). Terza informazione implicita: il "bardo" è invisibile al potere, ma non ha l'appoggio del popolo. Nell'ufficialità culturale il "bardo" ricopre dunque un ruolo prettamente socio-politico, secondario sembra il genere artistico e letterario che a esso storicamente si collega e assente risulta la sua valenza contemporanea. L'unica connotazione che in qualche modo rende parziale giustizia al "cantautore" russo della seconda metà del '900 può essere individuata alla voce *pesennik* nel già menzionato Dizionario della lingua russa, dove però il significato effettivo di *poét-pesennik* (letteralmente: poeta-cantante-paroliere-compositore) viene accuratamente disgiunto nelle sue varie componenti (esecutore, autore, compositore), ma non in-

dividuato come totalità compatta (SRJ 1981-1984: III: 113). Quarta informazione implicita: la lingua russa non contempla *un cantante paroliere e compositore delle proprie canzoni*. Questa informazione potrebbe trovarsi sotto la voce *bard*, ma lì, come abbiamo visto, il bardo è "adulatore".

Quanto cosciente possa essere questo tentativo di sminuire la portata di un fenomeno artistico che ha segnato in profondità il comune sentire culturale della media *intelligencija* russa (o, più semplicemente, delle persone mediamente istruite), è difficile dirlo. Di certo si è fatto di tutto per spezzare quel legame che nella tradizionale e fortemente radicata ricezione russa di ogni manifestazione dell'arte, dalla pittura alla letteratura, prevede la presenza di un "credo" quasi assoluto nel segno artistico, a patto che esso sia in grado di coniugare arte e vita, intesa sia nella sua quotidianità sia nella sua proiezione assoluta. Il tentativo di espellere il "bardo" dall'alveo artistico risulta perciò fortemente motivato dal punto di vista culturale: negare a esso una qualunque valenza artistica significa infatti negargli ogni valenza di "verità", perché nella coscienza culturale russa ciò che è "bello" (*krasota*) non può non essere "vero" (*pravda*). Di Vysockij è stato detto che egli "tentava di dire la verità" (Vizbor 1983: 332), entrando in tal modo esattamente nell'orizzonte d'attesa del pubblico al quale si rivolgeva e tanto bastava perché la sua opera fosse recepita come arte. Dall'altra parte c'era invece l'ufficialità che, negando l'arte, ne negava anche la possibile verità.

È questo uno dei motivi per i quali nell'orazione funebre di Jurij Ljubimov, ricordata all'inizio, si insiste non solo sull'"artisticità" di Vysockij ("originale", "irripetibile", "indipendente"), ma anche sull'impatto che quest'arte ebbe sul pubblico russo: "il popolo credeva e aveva fiducia". E Julij Kim, collega "bardo" forse meno noto di Vysockij, in quella stessa occasione ebbe modo di notare che l'arte di Vysockij, definito "uomo russo inteso nella sua globalità" (*summarnyj russkij čelovek*), esprimeva "lo stato attuale dello spirito nazionale russo" (Kim 1983: 329). Una perfetta identità, dunque, tra produzione e ricezione, identità che un'altra collega-bardo, Novella Matveeva, crede di poter individuare nel genere

stesso della canzone di Vysockij, definita "canzone popolare" (*pesnja narodnaja*) di estrazione urbana. Anzi, tutto il genere artistico di Vysockij viene definito come "nuovo *lubok*" (*novyj lubok*) (Matveeva 1983: 331), antichissima arte popolare russa che, con tutte le differenze del caso, potrebbe essere paragonata all'arte dei cantastorie, seppure con una più forte accentuazione satirica, ma a essa fortemente accomunata dalla drammaticità e dalla passionalità delle storie raccontate (specialmente nelle canzoni della "mala"). Manca, è vero, la componente grafica, presente in entrambi i generi, quello italiano dei cantastorie e quello russo dei *lubok*, ma essa viene sostituita dalle straordinarie capacità interpretative di Vysockij-attore che, forse, da questo punto di vista è più vicino a Dario Fo che non a Fabrizio de André o a Guccini, per non dire di Bob Dylan, maschera asettica dal punto di vista della teatralità. Il paragone con Dario Fo non è casuale: in una lettura di tutta la tradizione presunta o reale di "bardi" o "menestrelli" (da non dimenticare il personaggio del "giullare" nel *Mistero buffo* di Dario Fo), tradizione che può andare da una connotazione prettamente epica sul tipo degli aedi greci (*VLI* 1986-1994: I: 405) o dei cantori antico-slavi (*Bojan, bajan*, cf. *ÉS* 1990-1994: V: 58), fino a una prettamente lirica, riportata per esempio dal più famoso dizionario russo del XIX secolo, il *Dal'* (*Dal'* 1978-1980: I: 48), Vysockij non si pone il problema dei confini tra epica, lirica e dramma. Egli racconta una storia, fatta di narrazione e dialoghi, ne interpreta i personaggi e spesso commenta il tutto con ironia e digressioni liriche.

Vysockij fa effettivamente parte della cultura popolare e non è perciò analizzabile solo a livello di testo scritto, tanto più se pensiamo che il testo scritto della "canzone popolare" è sempre e comunque una manipolazione successiva all'evento. L'arte di Vysockij è sincretica, composta da più sottosistemi che vanno dalla musica agli elementi paralinguistici e ai commenti dal vivo durante i concerti (cf. Kraft 1996). C'è, ovviamente, anche il testo, ma esso, simile alle canzoni popolari, è un testo multiplo, fatto di molte varianti. È un testo di "teatro" che si realizza ogni sera in un "discorso" diverso (esattamente come succede per Dario Fo) e che per questo motivo si differenzia dai testi occidentali, il più delle volte

fissati in un'incisione discografica ufficialmente commercializzata e, di fatto, immutabile.

Dal punto di vista culturale il "bardo" Vysockij rappresenta per i russi quel necessario anello di congiunzione tra i due estremi entro i quali, fino a pochissimi anni addietro, si collocava il concetto stesso di arte in Russia: da un lato attività artistica ufficiale, sempre più distaccata dalla realtà effettiva e in buona sostanza recepita come menzogna, ma diffusa e propagandata a livello di cultura di massa con tirature di milioni di copie, dall'altro arte e letteratura non-ufficiale o dissidente che, come nel caso di Vysockij, "tentava di dire la verità", ma era praticamente sconosciuta a livello di massa e quindi di fatto inesistente e ininfluenza. Con la sua straordinaria diffusione di massa e, contestualmente, con la sua "verità", Vysockij, assieme ad altri anche meno fortunati, ha di fatto impedito che il concetto stesso di arte si dissolvesse in un distacco irreversibile tra arte, vita e verità e che l'autocoscienza culturale russa di questa seconda metà del '900 si potesse adagiare in una disperata rassegnazione sulla "morte dell'autore", intesa non in senso razionale occidentale (Foucault), ma come morte del soggetto della creazione artistica, cardine per il momento non superato della cultura russa che pure conosce anche l'altra variante della creatività, ovvero quella del dissolvimento del soggetto creativo in un testo pre-dato e da lui sostanzialmente indipendente.

Credo di essere a questo punto debitore di una spiegazione in merito al titolo che ho voluto dare a questa mia breve riflessione. "Cantare la speranza" non riguarda certo la rappresentazione, elevata a norma poetica dal realismo socialista, di un futuro possibilmente e ottimisticamente migliore, né la denuncia di una realtà falsamente celebrata, come spesso succede nelle banali e a volte strumentali interpretazioni della cultura non-ufficiale russa del periodo sovietico. Vysockij ha cantato un'altra speranza: che si può vivere come soggetto creativo anche nel presente di una Storia hegelianamente avversa.

## "МОЯ" РОССИЯ\*

Для словенца, родившегося в Триесте, пережившего все эпохальные перемены нашего столетия вне Словении, в иной среде, и видевшего все события с иного угла зрения, Россия воспринимается неотторжимо от личной и коллективной исторической памяти. Я давно убежден в том, что для приморских словенцев, Россия всегда значила нечто большее, чем для остальных словенцев. Русский „миф” был связан больше с культурологическим или даже психологическим восприятием мира, колеблющимся в амплитуде от воодушевления и надежды до разочарования и гнева, нежели с политической направленностью того или иного рода.

В восприятии приморских словенцев, в особенности же, тех, кто после первой мировой войны оказался в новой и тогда не очень-то приветливой к ним стране, оторванными от только что возникшей Югославии, Россия, со всем своим культурным зарядом, осталась практически нетронутой, и в ней мы все, вне зависимости от политической ориентации, видели прежде всего величие и универсальное значение ее столетних культурных, художественных и научных достижений. Когда на нас нападали и ругали фашисты, силой пытаясь нам внушить второсортность нас славян (по-итал. *slavi*), русская культура была нам (наряду со словенской, конечно), тем ориентиром, что вливал в нас самоуважение, убежденность в том, что некультурен как раз тот, кто изо всех сил превозносит „свое”, заранее отрицая ценность всего того, что не возросло „в его собственном саду”.

В конце концов, в силу сложившихся обстоятельств, эти непрощенные уроки нам пригодились, они научили нас не связывать своё отношение к другим с преходящими, хоть и, зачастую, весьма трагическими событиями. Событий же этих

---

\* "Моя Россия." *Bilten društva Slovenija-Rusija* III.4 (1998): 179-182. (Special issue: Slovenija-Rusija. Pregled v preteklost in sedanjost).

и перемен было несчетное количество (от пакта „Молотова-Риббентропа” до Информбюро, первой Хрущевской „оттепели” и Горбачева) и не счесть было напряженных моментов, когда все было брошено на карту, но только не отношение к русской культуре, как таковой. Это может быть слишком глубоко или немного наивно, но вполне в соответствии со временем: в нас слишком глубоко засела идея о „славянской взаимности”, чтобы наши убеждения могло пошатнуть очередное прочтение исторических событий в соответствии с данным политическим моментом. Как представителю самой крайней славянской популяции, мне моя историческая память говорит: в войне победили русские, хотя мы их иногда и называли „советские”, прибавляя при этом те или иные ценностные определения.

Поэтому-то мне не трудно признаться в том, что я выбрал славистику, поступив в университет, вскоре после того, как Россия, вернее, Советский Союз (эта идентификация во всем мире была распространена) пережил очень сильную и вполне оправданную атаку и давление со стороны западного общественного мнения в связи с подавлением чехословацкой „весны” (1968). Мне и в голову не приходило, что как в Словении, т.е. в Югославии, так и в Италии, политику отождествляют с традицией определенной культуры, которая не должна, так же как и все остальные культуры, закрывать глаза как на собственные благородные взлеты, так и падения, в различные исторические моменты. В конце концов, в моей личной памяти есть этот нелегкий исторический опыт, например, когда после побоища 2-ой мировой войны, многим из приморских словенцев пришлось осознать, что итальянцы, с их европейской культурой, им не враги, врагом же является тот, кто ценности этой открытой гуманистической культуры в себе насильственным путем задавил и предал самого себя. Здесь, вероятно, и коренилось то основное отличие, которое я делаю между „политическими” и „культурными” русистами. Большим утешением мне было то, что „культурные” русисты нашлись и на кафедре русского языка в Любляне, а также среди



достойных всяческого уважения итальянских коллег-славистов, которые в полном этимологическом соответствии со словом „университет” (от „универсум”) смотрели на Россию как на важнейшую часть общего, универсального богатства. Если богатство является универсальным, космическим, тогда оно должно быть выше узкого бытового расчета, и непозволительно его использовать лишь в целях самоутверждения или для утверждения сиюминутных политически окрашенных истин: ощущение этого всем принадлежащего, общего богатства требует скромности в отношении к „иному”, и, прежде всего, его внимательного изучения, и лишь потом точно такого же уважительного разговора о нем, и в конце – постепенного изменения самого себя.

Подобные до-научные категории я носил в себе еще до того, как познакомился с научным подходом (философским, филологическим, языковедческим и культурологическим), который именно русская культура, или во всяком случае, лучшая ее часть, уже десятилетиями, не афишируя, и не требуя официального признания, утверждала. Постепенно я открыл для себя отчаянную и часто трагическую борьбу русской недогматической интеллигенции, занимавшейся исследованием своей культурной истории, причем, делавшей это не для дальнейшего ее отрицания или возвеличивания, но лишь ради того, чтобы научиться ее понимать как часть собственного существования. Возможно это и правда была борьба, продиктованная непростыми внутренними условиями переживаемого Россией исторического момента, но вскоре, однако, стало ясно, что эти новые категории мышления, родившиеся в благороднейшей среде лучшей части русской культуры, выше той притягательной, лежащей на поверхности направленности на прагматическое их применение (например, как оппозиции догматическому марксизму), что, безусловно, лишило бы их перспективы и обеднило их высокий смысл. Здесь-то, на другой, более сознательной стадии, начиналась новая фаза моей способности различать тех, кто в, на первый взгляд, „чужом” мире открывал „работающие”, живые идеи, предложения или да-

же целые парадигмы для понимания „своего” мира, от тех, кто отрицал эти суггестии, мол, это касается только „их”, а не „нас”. В этом различении решительную роль сыграла историческая реальность, которая в Югославии, а позже в Словении, развивалась совсем иным путем, чем в Италии, и вообще на западе. В общем кризисе югославской системы Россия, прежде всего в Словении, начинала получать все более негативные формы, при этом, границы между культурным и политическим подходом становились все менее различимыми: не могу забыть приезда ко мне в гости в конце 80-х гг. словенского диссидента-интеллекта, до сих пор еще весьма активного политического, оппозиционного, на сегодняшний день, деятеля Словении, который презрительно рассматривал мои книжные полки, мол, зачем мне сдались эти никому не нужные „русские” книги. Кроме возможности посещать существовавший „островок” русистов в Люблянском университете, который с трудом перебивался в те времена, когда не очень-то жаловали русистику, и вопреки этому продолжал свою работу, руководствуясь „культурным” подходом к предмету, мне, прямо скажем, повезло, в том, что я мог без труда передвигаться, как в Италии, так и всюду по Европе, находя коллег, которые в качестве собеседников были мне ближе по душе и по способу мышления. Понятно, что такие мыслители как Бахтин и Лотман принадлежат мировой культуре, их идеи способны обогатить нас всех: они говорят о нас самих, несмотря на то, что оба целиком вышли из русской гуманистической традиции. Благодаря этой простой основе и люблянский „островок” показался мне частью бесконечного материка, где люди встречаются друг с другом, потому что им есть что сказать, а не потому, что в данный момент так положено и принято. С тех пор я не делаю разницы между коллегами по их словенской, итальянской или, бог знает, еще какой национальной принадлежности, и Любляна мне иногда кажется такой же далекой или близкой, как Рим, Будапешт или Москва. В этом пространстве, не ограниченном ни языками, ни границами, я нашел свое равновесие и вернулся на исходную по-

зицию, предначертанную мне судьбой от рождения в Триесте: я живу в городе, где сталкиваются и соприкасаются друг с другом различные культуры, где границы между „своим” и „чужим” миром иногда трудно определить, где суверенность субъекта напрямую связана с осознанием им неповторимой значимости жизни и, где просто нет „алиби” (процитирую здесь Бахтина), чтобы не быть тем, чем мы в действительности являемся.

Жизненный путь устроен так, что приводит тебя по петляющей дороге именно туда, откуда ты начал. Мне приятно признаться в том, что большая часть этого пути пройдена мною в плодотворном общении с русской культурой.

## "MOJA" RUSIJA\*

Za človeka, ki se je kot Slovenec rodil v Trstu in je epohalne spremembe našega stoletja doživel v drugačnem okolju in iz drugačnega zornega kota, je Rusija pojem, ki ga ni mogoče odtrgati od zgodovinskega spomina, tako individualnega kot kolektivnega. Od vedno sem bil prepričan, da je za Primorce Rusija pomenila več kot za ostale Slovence in da je njen "mit" povezan bolj s kulturološkimi ali celo psihološkimi trenutki doživljanja sveta, ki gredo od navdušenja in upanja do razočaranja in jeze, kot pa s politično ustreznostjo take ali drugačne naravnosti.

Za primorske Slovence, posebno za tiste, ki so se po prvi svetovni vojni znašli v novi in takrat nič kaj prijazni državi in so bili odtrgani od komaj nastale Jugoslavije, je Rusija v bistvu ostala nedotaknjena s svojim kulturnim nabojem in v njej smo vsi, neglede na politično usmerjenost, videli predvsem veličino in univerzalni pomen njenih stoletnih kulturnih, umetniških in znanstvenih dosežkov. Ko nas je fašizem napadal in zmerjal, ko nam je nasilno dopovedoval, da smo Slovani (ital. *Slavi*) manjvredna sodruga, nam je bila ruska kultura (poleg slovenske, seveda) tista oporna točka, ki nam je vlivala samozavest, da je anti-kulturnen pravzaprav tisti, ki nasilno povzdiguje "svoje" in odvrta vse, kar ni pognalo na njegovem vrtu.

Po sili razmer nam je bila to pravzaprav dobra šola, ki nam ni dopuščala, da bi svoj odnos do drugega usklajali s trenutnimi in po svoji naravi efemernimi, pa čeprav večkrat tragičnimi političnimi spremembami. Teh pa je bilo nič koliko (od pakta Molotov-Ribbentrop do Informbiroja, od prve "odjuge" Hruščeva pa vse tja do Gorbačova) in nič koliko je bilo napetih trenutkov, ko je bilo vse na kocki, samo *odnos do ruske kulture kot take* ne. Pregloboko in tudi nekoliko naivno, vendar takratnemu zgodovinskemu času primerno, smo bili namreč zasidrani v ideji o "slovanski vzajemnosti", da bi nas lahko zgolj političnemu trenutku ustrezno branje dogodkov kakorkoli zamajalo: kot pripadniku skrajnega slovanskega obrobja mi moj zgodovinski spomin pravi, da so vojno zmagali Rusi, četudi smo jim ponekod pravili Sovjeti, ob tem pa dodajali take ali drugačne vrednostne predznake.

Tudi zato mi ni težko priznati, da sem se za študij rusistike odločil

---

\* "Moja Rusija." *Bilten društva Slovenija-Rusija* III.4 (1998): 78-80. (Special issue: Slovenija-Rusija. Pregled v preteklost in sedanost).

kmalu zatem, ko je bila Rusija oz. Sovjetska Zveza (to enačenje je bilo po vsem svetu zelo razširjeno) pod hudim in popolnoma upravičenim pritiskom zahodnega javnega mnenja zaradi zatrtja češkoslovaške "pomladi" (1968). Nikakor mi ni šlo v račun, da tako v Sloveniji oz. Jugoslaviji kot tudi v Italiji politično kontingenco vzporejajo in celo enačijo s tradicijo neke kulture, ki se tako kot vse ostale mora nujno soočiti s svojim žlahtnimi in manj žlahtnimi trenutki. Navsezadnje je moj zgodovinski spomin to nelahko izkušnjo že poznal, vsaj od takrat, ko je ob klanju v drugi svetovni vojni marsikdo med primorskimi Slovenci spoznal, da mu sovražnik ne more biti Italijan s svojo evropsko kulturo, pač pa tisti, ki je vrednote te odprte humanistične kulture nasilno zatrl in se samemu sebi izneveril. Tu se je verjetno začelo tudi moje osnovno razlikovanje med "političnimi" in "kulturnimi" rusisti: v veliko uteho mi je seveda bilo, da sem *kulturne* rusiste našel tako v Ljubljani na katedri za rusistiko kot tudi med neznanstvenim delom italijanskih kolegov-slavistov, ki so v popolnem etimološkem sozvočju z besedo "univerza" (*universum*) gledali na Rusijo kot na pomembno sestavino skupnega vesoljnega duhovnega bogastva. Če je bogastvo vesoljno, potem presega ozko računico našega vsakdana in ga ni mogoče uporabljati le v potrjevanje samega sebe in na politično sprotnost naravnanih resnic: občutek za to skupno bogastvo dobesedno zahteva skromnost pristopa k "drugračnemu", predvsem spoštljivo poslušanje in šele nato prav tako spoštljivo govorjenje ter v zaključni fazi postopno spreminjanje samega sebe.

Te pred-znanstvene kategorije sem nekako nosil v sebi še preden sem spoznal znanstveni pristop (filozofski, filološki, jezikoslovni in kulturološki), ki ga je prav ruska kultura, ali vsaj njen boljši del, več desetletji utemeljevala, v zatišju in brez uradnega potrjevanja. Postopoma sem odkrival krčevito in večkrat tragično borbo ruske ne-dogmatske inteligence, ki ni opazovala svojo kulturno zgodovino zato, da bi jo zanikala ali povelečevala, temveč zato, da bi jo razumela kot sestavni del lastne biti. Mogoče je bila to res borba, ki so jo narekovale nelahke notranje okoliščine ruskega zgodovinskega trenutka, kaj kmalu pa je postalo jasno, da nove miselne kategorije, ki so prihajale iz najžlahtnejšega dela ruske kulture, daleč presegajo vabljivo in neproblematično naravnano sprotno uporabnost (zgolj kot opozicijo dogmatskemu marksizmu), ki bi dejansko in brezperspektivno osiromašila njihovo visoko sporočilnost. In tu, sedaj že na drugi, bolj osveščeni stopnji, se je začela moja nova faza razlikovanja med tistimi, ki so v navidezno "tujem" svetu odkrivali veljavne sugestije ali celo paradigme za razumevanje "svojega" sveta, in

tistimi, ki so te sugestije odklanjali, češ, to so "oni", ne pa "mi". V tem razlikovanju je odločilno vlogo odigrala zgodovinska kontingenca, ki se je v Jugoslaviji in kasneje v Sloveniji udejanjala povsem različno kot v Italiji ali sploh v zahodnem svetu. V splošni krizi jugoslovanskega sistema je Rusija, predvsem v Sloveniji, zadobivala vse bolj negativne obrise in meje med kulturnim in političnim pristopom so postajale vse manj zaznavne: zlepa ne bom pozabil obiska konec 80. let na mojem domu v Trstu takrat zelo angažiranega disidentskega slovenskega intelektualca in danes precej aktivnega političnega, trenutno opozicijskega delavca, ki je s prezirom opazoval moje knjižne police, češ, kaj pa sploh počenjam s temi brezveznimi "ruskimi" knjigami. Kljub rusističnemu "otoku" na ljubljanski univerzi, ki se je takrat s trdom prebijal skozi rusistiki nenaklonjeno ozračje in zgledno vztrajal v svojem "kulturnem" pristopu k stroki, je bila zame pravzaprav sreča, da sem se lahko neobremenjeno gibal v večnacionalnem prostoru in tudi v Italiji ter drugod po Evropi odkrival tiste strokovne sogovornike, ki so mi bili po duši in mišljenju bližji. Jasno je namreč, da misleca, kot sta na primer Bahtin in Lotman, pripadata svetovni kulturi in da se z njima lahko obogatimo vsi: oba namreč govorita o nas samih, tudi če sta vsak po svoje globoko zakoreninjena v ruski humanistični tradiciji. Na tej enostavni osnovi se mi je tudi ljubljanski "otok" pokazal kot del neskončne celine, kjer se ljudje srečujejo, ker si imajo kaj povedati, ne pa zato, ker je to trenutno ustrezno ali primerno. Od takrat ne razlikujem več slovenskih, italijanskih ali bogsigavedi katerih rusistov in Ljubljana se mi na trenutke zdi enako oddaljena ali enako blizu kot so Rim, Budimpešta ali Moskva. V tem prostoru, ki ga ne zarisujejo ne meje ne jeziki, sem našel svoje ravnovesje in se vrnil v izhodiščni položaj, ki mi ga je od rojstva v Trstu usoda dodelila: biti in živeti v prostoru, kjer so kulture v dotiku, kjer so meje med "mojim" in "tujim" svetom včasih prav težko določljive, kjer je subjekt toliko bolj suveren, kolikor bolj nosi v sebi zavest o neponovljivosti enkratnega življenja in kjer enostavno ni "alibija" (naj citiram Bahtina), da ne bi bili to, kar dejansko smo.

Življenjska pot je pač tako urejena, da te po vijugasti poti popelje natanko tja, od koder si prišel. Lepo mi je priznati, da sem lep del te poti prehodil v spremstvu ruske kulture.

## О НАЦИОНАЛЬНОМ ПОЭТЕ\*

Если опорной точкой для нашего размышления взять известные записки Йосипа Стритара 1866 года о том, что представляет Франце Прешерн для словенского народа, по сравнению с тем, что представляют для своего народа другие вершины мировой литературы, то можно сказать, что Стритар, первым в словенской культуре, заявил о неразрывности связи между поэтом и его принадлежностью национальному обществу.<sup>1</sup> Этот бином является, конечно, не "вечной" категорией для осмысления поэтического творчества, а только одной из результатов исторической данности, которая из знаков культуры, синхронно присутствующих в любом художественном или нехудожественном тексте, черпает значение, совпадающее, по мере надобности и порою по мере прагматичного требования, со временем и пространством, в которых более позднее чтение текстов реализуется.<sup>2</sup> Так, например, Данте Али-

---

\* "О национальном поэте." *Slavica tergestina* 11-12 (2004): 47-66. (Issue: *Studia slavica* III). "О национальном поэте." *Славянский альманах* 2001. Moskva, 2002. 373-382 (в сокр. виде).

1 "У любого народа есть человек, который мыслится со святым, чистейшим ореолом славы над головой. То, что для англичан Шекспир, для французов Расин, для итальянцев Данте, для немцев Гете, для русских Пушкин, для поляков Мицкевич – это для словенцев Прешерн" (Stritar 1953-1958: VI: 18). Хотя заметка Стритара не стремится к установлению компаративной оценки – она только требует отмены небрежного отношения к творчеству до тех пор непризнанного и неуважаемого Прешерна, согласно тому, что делают остальные народы по отношению к своим "талантам" (*там же*, 46), – вышеуказанный абзац постепенно приобретал функцию обязательной ссылки и вырастал в модель равенства между различными поэтами и народами, упомянутыми Стритаром. И на этой модели словенское национальное сознание строило чувство своего культурного достоинства.

2 Историческое исследование литературного произведения, т.е. история литературы, по своей натуре призвано к осмыслению прошлого

гьери в своем творчестве раскрыл нам богатую энциклопедию средневековых обычаев и верований флорентийского и более широкого апеннинского и вообще европейского пространства на стыке XIII-го и XIV-го веков, однако, благодаря литературному критику Франческо Де Санктис (1817-1883), Данте полностью обрисовался как *итальянский* национальный поэт только во второй половине XIX-го века: тогда, кстати, если парафразировать выдающегося руководителя итальянского Рисорджименто, пьемонтского графа Кавура, необходимо было, после объединения Италии "сделать и итальянцев" (по мнению Массима Д'Азелья). По мнению Де Санктиса,<sup>3</sup> это значило, что в литературных текстах следует отыскать те языковые и тематические элементы, которые способны определить историю итальянской литературы именно как историю

---

литературного факта, исходя из положения в настоящем времени субъекта исследования. Текст прошлого способен отвечать лишь на вопросы, которые задает ему субъект в настоящем времени и на которые не может не повлиять синхронное присутствие субъекта исследования и текста. "Абсолютное прошлое" литературного и вообще любого, в том числе и несловесного текста, – иллюзия, и его полное восстановление фактически невозможно: стоит поэтому задуматься над "ответственным" исследованием прошлого, именно в силу сознания об эффективной невозможности целостной реконструкции прошлых значений и смыслов. В отличие от более традиционной истории литературы историческая наука развила это критическое сознание в своих авторефлексиях о методах и целях исследования с тех пор, как ясно указала на неизбежность повествовательной манипуляции в описании прошлого, именно из-за того, что прошлое не может не являться зафиксированным текстом, т.е. организованной последовательностью знаков (языковых, архитектурных, словом, любых знаков человеческого присутствия в мире). См. об этом Verč 2002.

- 3 "Для Де Санктиса история итальянской литературы должна была быть не чем иным, как историей Италии" и его История итальянской литературы (1870-1871) показательна "именно тем, что она история, что она является попыткой (...) начертить картину итальянской культуры в свете исторического развития, на которое Де Санктис смотрит с точки зрения литературы (...)"; см. Sapegno 1958: 568-569.



Италии.

С этой точки зрения, в процессе осмысления итальянской культуры Франческо Де Санктис сыграл такую же роль, какую приблизительно в тот же период сыграл Йосип Стритар в словенской.

Однако, несмотря на параллель Стритара, стоит, на мой взгляд, обратить внимание на значительную разницу между поздним восприятием раннего поэтического творчества в тех культурах, которые – задолго до XIX-го века и поэтому без оформленного по модели XIX века категориального аппарата национальной идентификации – конституировались как культурно-языковые и согласно историческому времени политические единицы,<sup>4</sup> и восприятием, которому были подвержены поэты, хронологически совпадающие с временем, когда принадлежность к единому национальному обществу осуществлялась не только как новая культурная, но и как сознательная историческая и политическая категория (конец XVIII – первая половина XIX века). Если еще раз возвратиться к Стритару, то можно сказать, что, кроме Мицкевича и Прешерна, являются "национальными поэтами" по отношению к своему народу и Эминеску, Шевченко, Йитс, Маха и Петефи, если ограничиться мировыми литературными именами, в то время как для Шекспира, Расина и Пушкина более подходящей, кажется мне, синтагма о поэте как об одном из основополагающих

---

4 Здесь имеются в виду прежде всего те европейские культурно-политические общества, которые чувство принадлежности к единому пространству строили то на империи (Англия, Испания, Франция, Россия) с тем или иным культурно-политическим или религиозным знаком, то на известности своих культурных центров (например, итальянское Возрождение), а в большинстве случаев и на обеих категориях. До XIX века для этих культурно-политических единиц равенство между "национальной" и "культурной" парадигмами исторически неприемлемо. Показательным, кажется мне, в этом отношении различие между категориями "народности" и "национальности", которое в середине XIX века вызывало в России, несмотря на столетнюю русскую империю, оживленные полемические дискуссии между славянофилами и западниками.

текстов английской, французской и русской культур.<sup>5</sup> К только что приведенному тезису можно добавить и следующее: в немецком национальном пространстве Гете несомненно является тем, чем в английском Шекспир, во французском Расин и, сегодня, полтора века спустя после политического объединения, в итальянском Данте, но в то же время в этих культурах довольно трудно найти надежный эквивалент тому, что представляет собою Прешерн для словенцев (может быть, для немцев – это Гельдерлин и, может быть, для англичан – это Китс); в итальянской же культуре, вопреки Рисорджименто, уже невозможно провести подобную параллель, ведь итальянская литература попросту не знает выдающегося и высококачественного "национального поэта", который и хронологически совпадал бы с эпохой национально-политического пробуждения (Леопарди тут не причем).

Значит, перед нами неоднозначный процесс конституирования представления о "национальном поэте"; на этот

---

5 Хотя Пушкин несомненно считается русским "национальным" поэтом, весьма интересным кажется мне факт, что он непосредственно не был включен в полемику, которую в России, в начале 90-ых годов, вызвал Александр Агеев (Агеев 1991), обвиняя всю русскую литературу в том, что она, в силу своего влияния на общество, в силу доверия к ней и к ее слишком высоким этическим и духовным ценностям, несет моральную ответственность за трагедию русского народа в XX веке. Несмотря на критические и часто обыденные отклики на мысль Агеева, ясно, что полемика коснулась некоторых ключевых типологических вопросов "национальной" литературы, которая якобы развивалась в полном созвучии с каким-то целенаправленным развитием русской истории (эта позиция типологически очень похожа на позицию Де Санктиса в Италии XIX века). Кажется бы, в такое "созвучие" между литературой и историей с трудом вписывается А.С. Пушкин: однако, на вопрос "кто является русским национальным поэтом?" любой русский человек ответит "Пушкин". Сама возможность того, что на русскую литературу можно смотреть, по крайней мере, с двух точек зрения и что из одной из них можно вычеркнуть "национального поэта" Пушкина, свидетельствует о присутствии двух начал в конституировании русской культуры как целого. См. об этом Strada 1991: 170-173; Verč 1992.

процесс можно смотреть, по крайней мере, с двух точек зрения: а) как на *один из исходных пунктов* для исторического определения культурного пространства в данном обществе; б) как на *одну из результатов* культурной парадигмы, которая находится в фазе означивания и самоподтверждения и которая, следовательно, все еще обнаруживает в любом тексте (в том числе и художественном) нужные элементы для культурной самоидентификации.<sup>6</sup> В первом случае ранний текст осущест-

---

6 Показательным кажется мне факт, что в итальянской или немецкой истории "национальные" поэты, которые хронологически совпадали с эпохой, когда национальное пробуждение сумело или попросту смогло превратиться в национально-политическую программу и в конкретное действие, с трудом вписываются в историко-литературные списки. Так, например, Гоффредо Мамели (1827-1849), автор текста итальянского гимна *Fratelli d'Italia* (1847), насыщенного, согласно тогдашним культурно-политическим требованиям, патриотической риторикой, едва упоминается в истории итальянской литературы, а Август Гайнрих Гофман фон Фаллерслебен (1798-1874) известен в первую очередь как автор немецкого гимна *Deutschland, Deutschland über alles* (1841). Такой же "национальной" судьбе, хотя здесь речь идет не о второстепенных, а о выдающихся поэтах, были обречены Дионисиос Соломос (1798-1857), автор *Гимна свободе* (1824), написанного во время греческого восстания против турков (1822-1830) и ставшего впоследствии (1869) греческим гимном (двумя начальными строфами), Михай Верешмарти (1800-1855), также автор патриотических стихов (1836) второго венгерского гимна, и Иван Вазов (1850-1921), еще при жизни возвышен до ранга болгарского национального поэта. Такой судьбы, конечно, не удостоились ни Мицкиевич, ни Петефи, ни Эминеску, ни, тем более, Прешерн. Из этих примеров, на мой взгляд, видны неодинаковые знаки национального конституирования, которые то появляются синхронно с национальной идеей и поэтому "абсолютная" ценность знака (Мамели, фон Фаллерслебен, частично и Соломос и Верешмарти) по отношению к прагматизму политической программы совершенно второстепенного значения, то диахронно, когда, пренебрегая временем и пространством, можно объединить в одно целое исторически определимый прагматизм политического проекта и "вечную" ценность его литературного знака. Если конкретная политическая реализация словенской национальной идеи и синхронно совпадала бы с ее литературными знаками, то по всей вероятности

вляется как *один из текстов* для более поздней осознанной культуры, во втором более поздняя культурная парадигма осмысляет ранний текст, который впоследствии возвращается как *образцовый текст* для самой культуры, которая его осмыслила.<sup>7</sup> Следуя учению Лотмана можно, конечно, согла-

---

пришлось бы отыскать их полную с ней совместимость во второстепенных патриотических стихах, которые не отсутствуют и в словенской литературе; однако в то же время пришлось бы и примириться с фактом, что "национальность" как высочайшая ценность может опираться на знаки, которые уже невозможно вставлять по той же иерархии ценностей. К примеру, можно выдвинуть следующую двойную (не)историческую гипотезу: если Илирия Наполеона действительно оказалась бы преддверием словенской государственной независимости, то синхронные знаки национального пробуждения, может быть, обнаруживались бы в стихотворении "Илирия оживленная" (*Iirija oživljena*, 1811) Валентина Водника, который, как пишут, к французам "приблизился из-за национально-побудительного усердия" (см. *Slovenska književnost* 1982: 386); если независимость словенцев осуществилась бы даже при прямой поддержке австрийской империи, то те же знаки обнаруживались бы по всей вероятности в стихотворении "Словения императору Фердинанду I-ому" (*Slovenija cesarju Ferdinandu I.*, 1844) Йована Косеского, тоже "побудителя национального сознания" (*там же*, 164). В обоих гипотетических случаях низшее качество "литературного" знака оказалось бы второстепенным.

- 7 Разницу можно сравнить с конфликтным положением, которое устанавливается между текстом и энциклопедией: с одной стороны, любой текст можно рассматривать и означивать, исходя из тотальности информационного объема о данном времени и пространстве, а с другой, именно текст является ключевым элементом, который воздействует на понимание и расширение информационного объема о данном времени и пространстве (см. Есо 1984: 141-195). Так, например, метафору о "восходящем солнце" можно расшифровать только с отчетом античного понимания космоса (энциклопедия как путеводитель к пониманию текста), но в то же время и сама метафора является тем текстовым элементом, который позволяет нам восстановление и понимание античной космологии (текст как путеводитель к пониманию энциклопедии); см. Фрейденберг 1982. В обоих случаях текст проявляется как константа, а энциклопедия как вариант, то определяющий значение текста, то черпающий из него нужную информацию для собственного изменения.

ситься с тем, что культура – это сумма всех негенетических информационных (см. Лотман 1971: 167),<sup>8</sup> сотворенных, воспринятых и обработанных в данном обществе, однако, стоит обратить внимание и на то, что неодинаковый процесс восприятия этих информационных и, следовательно, времени и пространству соответствующее их кодифицирование (порою и в виде манипуляции) – это тоже составная часть целостной культурной парадигмы; значит, перед нами двойной путь, который согласно данному культурно-историческому направлению требует то обработки информации по принципу максимального различия, то обработки той же информации по принципу "сведения к единому" (*reductio ad unum*). В нашем сжатом размышлении мы остановимся лишь на национальном поэте второго типа, т.е. на поэте, которого культура осмысляла как текст самоидентификации, а не как один из дифференцированных исходных текстов для определения самой культуры.

На этой основе мы будем проследивать уже классические, на сегодняшний день, синтагматические и парадигматические разделения между двумя типами культуры (см. Лотман 1970), в которых можно обнаружить две исходных точки: с одной стороны, коллективное сознание или коллективная память определяются по принципу, что для культуры хорошо, полезно и функционально показательно все то, что в ней попросту существует (по принципу восприятия культуры как *культуры текстов*), а с другой, что для культуры существует лишь то, что хорошо, полезно или функционально показательно (по принципу восприятия культуры как *текста культуры*; см. Лотман 1971). С этой точки зрения, можно поставить вопрос о том, не является ли исторически моделированное представление о "национальном поэте" своего рода проти-

---

8 Понятие суммы или совокупности может оказаться весьма обманчивым, ведь все зависит от того, обращаем ли мы свое внимание на гомогенность суммы, пренебрегая отдельными ее факторами, или же, наоборот, на отдельные ее факторы как на условие и гарантию для правильной, но гетерогенной суммы. В первом случае мы имеем дело с парадигмой, во втором с синтагмой.

воречивой синтагмой (*contradictio in adjecto*). Как мы уже подчеркивали, оба внедренных в синтагме понятия, относительно "молоды" и оба они появляются как словесная манифестация точно определимой исторической данности: с одной стороны, общее европейское сознание о *национальной* принадлежности тесно связано с культурой романтизма, а с другой – именно романтическая культурная парадигма настоятельно требовала от поэта статуса ненормированного, "свободного" субъекта творческого процесса, который подвергается непредвиденному "вдохновению", где нет места для уз тогда еще частично нормативной классической поэтики (например, поэтики жанров);<sup>9</sup> стоит подчеркнуть, что романтизм не проводил четкой границы между понятием "быть поэтом" (романтизм часто переводил это понятие через категорию "вдохновения") и понятием "писать стихи" (классицизм часто переводил это понятие через категории "ремесла", "мастерства", "знания", "умения", словом, "искусства"). Несмотря на историческое совпадение обеих лексем, составляющих синтагму о "национальном поэте", есть между ними существенная разница: представление о "национальности" как о культурной (и политической) парадигме опирается на закон или на норму и знает поэтому в своем чистом виде, нетронутым современными межкультурными процессами, только бинарные оппозиции (*друг* противопоставляется *недругу* или *врагу*; *патриот* – *ренегату* или *предателю*; *земляк*, *уроженец*, *туземец* – *чужеземцу* или *иностранцу*, словом, *свое* противопоставляется *чужому*), которые в какой-то мере приближают национальное сознание к мифическому восстановлению нового цивилизационного порядка; поэзия по своей натуре или, по крайней мере, по натуре, ей приписываемой со времен романтизма до сегодняшнего дня, обрисовывается как отказ от строгих бинарных и

---

9 В этом отношении показательно, что В. Гюго в своем предисловии к *Кромвелю* (1827), являющемся манифестом романтического движения во Франции, объявил именно отмену всех нормативных жанровых уз классицизма; см. Hugo 1912.

нормативных оппозиций, и поэтому она несовместима с искони узаконенным и неизменным мифом.<sup>10</sup> Культурный квази-оксюморон о "национальном поэте" мог поэтому осуществиться и благодаря тому, что второй член указанной оппозиции (*поэт*) подчинился первому (*национальный*) и таким образом приобрел себе его квази-мифические категории.

Самый простой вариант вышеуказанной подчиненности поэта "национальной" парадигме проявляется в "образцовых" для молодого поколения официальных (школьных) биографиях, из которых усердно устранены все "странные" или "сомнительные" факты в жизни самого поэта. На несколько более высоком уровне та же подчиненность проявляется в многократно повторенном массовой публицистикой утверждении о том, что каждое *поколение* знает "свое" чтение национального поэта:<sup>11</sup> такое утверждение вписывается в культурную парадигму как *передача авторитетного текста* из рода в род. В обоих вышеуказанных примерах речь идет о поочередной установке, всегда согласной своему времени кодификации (моральной, национальной, политической, порою, но намного реже художественной) как противовес воображаемому "неподходящему" (хаотичному, ошибочному, неконтролируемому) чтению; значит, речь идет о кодификации, которая, как на уровне биографического описания творческого субъекта, так и на уровне самого творческого процесса, превращает естественную историческую разнообразность текстов в искони целостный и единый текст культуры. Цель такой установки – подкрепить доказательным материалом положительное и якобы компактное генетическое единство воображаемого "кол-

---

10 Имея, конечно, в виду, что и опережение бинарных нормативных категорий может позже появиться как узаконенная норма (что, например, проявляется в любой истории литературы под знаком эпигонства).

11 К 200-летию Пушкина и Прешерна газеты и журналы в России и в Словении были буквально затоплены статьями и комментариями, которые непрерывно повторяли лозунг о том, что "любое поколение знает своего Пушкина и Прешерна".

лективного" адресата. При наличии такой парадигмы, обнаруживается своеобразный парадокс в том, что "непрерывное" и неизменное для культурного сознания чтение осуществляется именно благодаря непризнанному, но имплицитно присутствующему в таком чтении понятию о культуре как о культуре текстов, ведь только при эффективном наличии разнородных текстов осуществляется для адресата возможность черпать из них, пренебрегая временем и пространством самих текстов, нужную информацию для поочередных требований национальной (или какой-либо) самоидентификации. Открытым остается, конечно, вопрос об ответственности читателя, т.е. вопрос о том, переносима ли требуемая им собственная флексибельность и на "нефлексибельность" текста, который по своей материальной натуре не подвергается изменению, и, тем более, на такую же неизменную целостность отсутствующего и поэтому уже никому не возражающего творческого субъекта.

В принципе, в процессе переплетения и надстройки культур, мифическое и немифическое чтение мира и человека в нем – несовместимые категории. Поэзия в мифе невозможна, миф превращается в поэзию только в силу нашего позднего чтения, метафоризирующего текст и устраняющего естественную референциальность языка мифа;<sup>12</sup> превращение поэзии в миф, опять же в силу нашего позднего чтения, идет по обратному пути, возвращая поэтическому языку (метафорическому тексту) такую референциальность, которая не противоречила бы реальности текущего времени и пространства. Таким образом, говоря о "национальном" поэте, мы в самом деле говорим о тройном переходе: то, что в исторической данности проявлялось как отклонение от нормы (а это для мифического изображения мира неприемлемо с момента, когда "культурный герой" раз и навсегда фиксирует основы цивилизации), превращается в то, что "должно быть", т.е. в то, что "по норме" или в то, что находится в коллективном кругозоре ожидания; на перекрестке этих позиций конституируется но-

---

12 См. пример о "восходящем солнце" в *примечании 7*.



вый миф, который по своей натуре должен отнять у поэтического текста его ненормативную референциальность и поднять ее до уровня новой метафоры с такой же новой, соответственной текущей действительности, нормативной референциальностью.<sup>13</sup>

Если, к примеру, проследить за разнородной рецепцией или чтением явно "национального" стихотворения Прешерна *Здравица* 1844 года, то можно заметить, что на протяжении полутора веков в словенском культурном пространстве стихи порою или постепенно теряли не нормативность своей исторической и биографической референциальности ("весна народов", учение Руссо о "добром" человеке, панславизм и даже куда меньше "возвышенная" ценность хорошей застольной компании<sup>14</sup>); благодаря целой серии вторичных мифизаций, стихи до такой степени подвергались постоянному метафорическому чтению, что можно было, наконец, произвести из некоторых из них нынешний словенский государственный гимн.<sup>15</sup> Тут понадобится добавочное объяснение: только

13 Референциальное чтение говорит нам, кстати, о том, что и вышеупомянутые Валентин Водник и Йован Косески помещались в официальный кругозор ожидания (Водник даже дважды, сначала, в поддержку Наполеона, со стихотворением "Илирия оживленная", а потом, в поддержку возвращения австрийской власти, еще со стихотворением "Илирия спасенная", *Ilirija zveličana*), в то время как Прешерн всю свою жизнь оказывался полностью вне его.

14 Тематика была тогда очень известной и не воспринималась с привкусом "тривиальности"; она восходила к классицистическому жанру анакреонтики, известной и Пушкину.

15	Ср.:	Živé naj vsi naródi,	Пьем за вечную свободу
		ki hrepené dočakat' dan,	Всех народов и племен.
		ko, koder sonce hodi,	Да не будет злу в угоду
		prepir iz svéta bo pregnan,	Мир враждою осквернен.
		ko rojak	За межой –
		prost bo vsak,	не чужой,
		ne vrag, le sosed bo mejak!	Друг-товарищ дорогой.

(Словенский текст [*Zdravljica*] цитируется – здесь и дальше – по: Prešeren 1965-1966: I: 28-30; русский перевод Д. Самойлова [*Здравница*] цитируется – здесь и дальше – по: Прешерн 1987: 47-51).

определенные стихи подвергались метафорическому чтению и были, таким образом, возвышены до ранга парадигмы в создании коллективной самоидентификации. Так, например, стихи с маркированной исторической категорией "всеславянской взаимности" ("пусть твои потомки, Слава,/ встанут об руку рука"; "otrók, kar ima Slava,/ vsi naj si v róke sežejo"), в рецепции то стирались, то возвышались по мере изменчивых текущих понятий об утверждении национального сознания; некоторые другие стихи, которые сам Прешерн вычеркнул из цензурного экземпляра ("Пусть над недругами рода,/ разразится горный гром!"; "V sovražnike 'z oblakov/ rodú naj naš'ga trešči gróm;") и которые очень мало отличаются от других "боевых" и никак не на дружбу направленных патриотических песен XIX века, порою актуализировались в словенской культуре;<sup>16</sup> на такую же "боевую" струну отлажены стихи о "словенках", единственная функция которых якобы рождать "орлят,/ тех, что недругов сразят!"; "naj sinóv/ zarod nov/ iz vas bo strah sovražnikov!", в полном согласии с патриотической риторикой XIX века "земли и крови"; стихи, в которых и индивидуальная идентичность изображается как ценность ("За себя поднимем чашу!/ Выпьем, други..."; "Nazadnje še, prijatlji,/ kozarce zase

---

16 Из анализа рецепции и комментария, особенно в официальной школьной культуре, известного стиха из поэмы *Krst pri Savici*: "Narveč sveta otrokam sliši Slave" (Prešeren 1965-1966: I: 177; курсив в подлиннике, И.В.); Крещение при Савице: "Обширен должен быть удел славян!", русский перевод О. Корш (*Стихотворения Франца Преширна* 1901: 171), можно было бы проследить за полной информацией о том, как на протяжении полутора веков изменялось понятие о словенском национальном и политическом самоподтверждении. Не случайно именно эти и подобные стихи ("[...] manj strašna noč je v črne zčmlje krili,/ kot so pod svetlim soncem sužni dnovi!" [Prešeren 1965-1966: I: 177]; "[...] не так ужасна ночь во тьме могил,/ как с ясным солнцем дни в плену жестоком!", [*Стихотворения Франца Преширна* 1901: 171]) были во время второй мировой войны возведены в лозунг партизанского восстания, когда мифическое чтение собственной литературы стало необходимой психологической опорой в борьбе против фашистов.

vzdignimo"), в коллективной рецепции стихотворения *Здравица* как целостного официального текста культуры забылись, согласно национальной парадигме о коллективной идентичности, которая не нуждается в собственном и поэтому дифференцированном восприятии мира.<sup>17</sup>

Мне кажется, что на синтагму о "национальном поэте" можно смотреть, как на показательный пример той линии культурного развития, которое через многократное чтение предыдущих текстов устанавливает самопредставление о собственной модели культуры как надежный залог устремленного развития самой культуры. Словенское самопредставление о собственной модели культуры говорит нам, например, о том, какую чрезвычайно важную роль сыграли в развитии национального сознания язык и литература, однако, на них можно, конечно, смотреть и с точки зрения их творческой автономии, т.е. с точки зрения исторического существования самих текстов как независимых от национального вопроса моделей; только в процессе самоидентификации они появляются как узаконенные категории, которые уже были подвержены метафорическому чтению и были впоследствии включены в единый текст культуры. Если парафразировать Михаила М. Бахтина, то можно сказать, что поэт, возвышенный коллективным сознанием до ранга "национального поэта", обречен на поочередное понимание, ведь именно якобы раз и навсегда установленная категория "национальности" препятствует непринужденному объяснению как его личности, так и его творчества в данном времени и пространстве. Это, конечно, не значит, что на уровне сугубо научного литературоведческого исследования объяснение национального поэта невозможно (наоборот, словенская литературная критика доказывала это

---

17 Такой дифференцированной рецепции подвергалось и стихотворение Пушкина *Клеветникам России* 1831 года, которое в разные исторические моменты кодифицировалось как отличительный признак для всеобъемлющего коллективного сознания о величии русского царства и, позже, Советского Союза.

не раз<sup>18</sup>), а лишь то, что по самой своей природе категория национальности обрисовывается как парадигма для культуры, которая на свои тексты смотрит как на компактный текст для коллективного самоподтверждения; этот процесс должен обязательно происходить "в отсутствии" тех индивидуальных и неповторимых личностей, которые неодинаковые тексты производили.

Недопустимой ошибкой было бы, конечно, поставить оценочный знак перед таким или другим типом культуры (на такую опасность указывает и Лотман 1971). Разные эпохи и разные стратегии в процессе идентификации и самоидентификации отчасти требуют изменения в подходе к первому или ко второму типу культуры. В культуре текстов на знаки национальности можно смотреть как на некомпактную данность, т.е. как на разнородность исходных положений, из которых постоянно черпаются стимулирующие обновление элементы для всегда противоречивого процесса самосознания; в тексте культуры, наоборот, различные знаки национальности (или даже их полное отсутствие) являются непрерывной изоморфной манифестацией целостной иерархии ценностей, где, конечно, нет места для противоречий. В разные эпохи все европейские народы примыкали к двойному означиванию знаков культуры. Хотя истории России и Словении между собой не сравнимы, на сугубо типологическом уровне можно проследить сходную доминирующую тенденцию к проявлению культурной парадигмы, которая могла бы восприниматься как единый текст. Причины такого направления разные, более

---

18 В своей последней книге о жизни и творчестве Прешерна, Борис Патерну обращается к читателю с уточнением, что "настоящая работа о Прешерне (...) постарается поместиться вне мифа о его жизни и творчестве. Такую позицию диктует ему уважение к науке, да и убеждение, что истина интереснее" (Paternu 1994: 12). Заметка самого известного словенского прешерноведа указывает на немаловажное присутствие в словенском культурном сознании и иного, порою обращенного на текущие нужды "понимающего" начала.

ранние и связанные с религиозной и политической миссией в русской культуре, более поздние и связанные с национальным само охранением и с тенденцией к политической независимости в словенской. С этой точки зрения, можно сказать, что стихи Прешерна вписываются в словенский государственный гимн как последний и завершительный этап в более чем полтора века продолжающемся стремлении к конституированию словенской культуры как Текста. Согласно культурной парадигме о национальном поэте, стихи Прешерна в государственном гимне достигли своей вершины, но в то же время они по всей вероятности исчерпали все возможности для дальнейшей национальной кодификации.

Ровно сто лет спустя после упоминания Стритара о Прешерне как о национальном поэте, Душан Пирьевец (следуя Мукаржовскому) развил тезис о заблокированном движении словенской литературы в силу "двойной редукции" (политической и национально само охраняющей), которой она в своей истории была подвержена.<sup>19</sup> Замкнулся, таким образом, круг, ведущий от рецепции литературы как обязательной функции других ценностей до критического констатирования пределов и возможности ее автономного существования в словенском национальном пространстве именно в силу – на уровне официальной рецепции – подчиненной роли, которую словенская литература играла более чем полтора века. Конечный фазис XX века намного срелативизировал аргументы в поддержку двойной редукции Душана Пирьевца, хотя и остается открытым вопрос о том, являются ли национальный суверенитет и его реализованная политическая форма (независимое государство) всеобъемлющими категориями для перехода к иному

---

19 Душан Пирьевец сложил свой взгляд на связь между литературой и категорией "нации" в 1966-ом году, ровно сто лет спустя после записи Стритара о Прешерне, в виде сжатого доклада (*Словенцы и Европа*) для летнего славистского семинара в г. Задар (Югославия, теперь Хорватия). В сокращенном виде текст был впервые опубликован в словацком переводе, полностью – посмертно (см. Pirjevec 1967-1984).

(немифическому) восприятию культуры. Если подумать, что размышление Д. Пирьевца глубоко повлияло на дальнейшую критическую авторефлексию о роли словенской литературы, что эта авторефлексия исходила из чтения западноевропейской культурной парадигмы как культуры текстов<sup>20</sup> и что именно этот исходный пункт несомненно благополучно воздействовал и на реализацию нового этапа словенской самобытности, то напрашивается вопрос о том, не является ли своеобразным парадоксом тот факт, что в словенском национальном пространстве западноевропейская культурная парадигма с самого начала и с максимальной видимостью осуществилась именно символическим узаконением стихов Прешерна как единого текста Культуры. Можно, конечно, добавить, что, с одной стороны, речь идет о естественной амбивалентности любой переходной эпохи, которая новые знаки культуры все еще расшифровывает старой системой кодификации, но с другой, стоит подчеркнуть, что, даже несмотря на желание тех, кто предлагал стихи *Здравицы* для словенского гимна, текст Прешерна стал наконец лишь одним из текстов словенской культуры: его присутствие в гимне как раз означает его только на одном из возможных уровней культурной идентификации,<sup>21</sup> но далеко не единственном и тем более не обя-

---

20 Здесь имеется в виду прежде всего группа вокруг журнала *Nova revija* ("Новый журнал"), которая как точку отсчета для своего размышления выбрала категории "бытия" и "различия", вводя их, благодаря публикации на страницах журнала многих философских текстов XX-ого века, в словенское культурное сознание как парадигму для нового и тогда (в 80-ые годы) неофициального подхода ко всем существенным вопросам словенского народа и словенской нации.

21 В словенском культурном сознании стихотворение Прешерна *Здравица* действительно является своего рода "словенской марсельезой", которая "спонтанно" стала государственным гимном (см. Paternu 1994: 215). Это двойное, с определенной точки зрения окончательно обоснованное утверждение, на мой взгляд, подтверждает гипотезу о переходной эпохе, которая, с одной стороны, проявляется в искании и переоценке целостного текста культуры, а с другой, в "банализации" иногда "мифического" текста с целью искания и уста-

зательно доминирующем.

В вышеуказанную амбивалентность вписываются и поочередные попытки переоценки в разные эпохи узаконенных "святых" текстов словенской литературы; эти попытки существенно между собой не различаются по культурной типологии, различается лишь их аксиология в отыскивании все новых категорий самоидентификации, в большинстве случаев как противовес и взамен старым. Переход от текста культуры к культуре текстов вряд ли достижим посредством однократного, мифического хода: такой ход несовместим с целью перехода. От парадигмы о национальном поэте (и о национальной литературе), где второй член оксюморона подчинен первому, к парадигме о поэте (и о литературе) национального общества, где национальное общество не обрисовывается как ведущий знак в иерархии ценностей, – путь длинный, требующий и перехода от удобного коллективного сознания к более ответственному индивидуальному самосознанию. Однако,

---

новления дифференцированной культуры текстов. Как уже было отмечено в *примечании б*, большинство европейских государственных гимнов не нуждалось в "банализации", поскольку тексты не были перемещены из одного кода в другой (из литературы на баррикады политической борьбы): тексты эти воедино выростали с историко-культурным контекстом своего появления. Такое положение отмечается, конечно, и в случае французской марсельезы, которую в 1792 году сочинил (слова и музыку) французский офицер Клод Жозеф Руже де Лиль (Claude Joseph Rouget de Lisle) как гимн войскового марсельского батальона. В отличие от Мамели, Гофмана фон Фаллерслебена, и, частично, от Соломоса и Верешмарти, которые, несмотря на их большую или меньшую роль в истории литературы, все-таки "поэты", автор французского государственного гимна не появляется как бивалентная манифестация единого текста культуры, нуждающаяся в метафорическом переводе ее "поэтической части", чтобы изъять из нее референциальную ценность, он сам хронотопично сращен с мифом современной французской государственности и вообще с западной буржуазной цивилизацией. Рассуждать о "плохих" стихах французской марсельезы оказалось бы таким же бесполезным поступком, как устанавливать равновесие между высоким качеством стихов Прешерна и их актуализированной "государственной" устремленностью.

все же кажется, что и это направление противоречит современным локальным и мировым трендам в процессе культурной и экономической глобализации. Вот почему все, что можно на сегодняшний день сказать по поводу развернутой нами проблемы – это лишь то, что в начале третьего тысячелетия игра, во всяком случае на уровне научного исследования, открыта и поэтому чрезвычайно интересна.



## O NACIONALNEM PESNIKU\*

Če si za izhodišče našega razmišljanja izposodimo znano Stritarjevo oceno iz leta 1866 o pomenu Prešerna za Slovence v primerjavi s pomenom, ki so ga ostali velikani svetovne književnosti imeli vsak za svoj narod, potem lahko zapišemo, da je Stritar, med drugim, vzpostavil (vrednostno) razmerje med pesnikom in njegovo pripadnostjo nacionalni skupnosti.<sup>1</sup> Ta binom nikakor ni "večna" kategorija osmišljanja pesniškega ustvarjalnega dela, pač pa ena od rezultatov zgodovinske danosti, ki zahteva, da se znaki kulture, *sočasno* prisotni v vsakem umetniškem ali neumetniškem tekstu, spajajo s težnjami ter potrebami časa in prostora, v katerih se *pozneje* branje tekstov udejanja.<sup>2</sup> Dante Alighieri razkriva na

---

\* "O nacionalnem pesniku." *F. Prešeren - A.S. Puškin (ob 200-letnici njegovega rojstva). Ф. Прешерен – А.С. Пушкин (к 200-летию их рожденья)*. Ed. Miha Javornik. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. 25-34.

1 "Vsak narod ima moža, katerega si misli s sveto, čisto glorio okoli glave. Kar je Angležem Shakespeare, Francozom Racine, Italijanom Dante, Nemcem Goethe, Rusom Puškin, Poljakom Mickiewicz – to je Slovencem Prešeren!" (Stritar 1953-1958: VI: 18). Čeprav v Stritarjevi oceni ni mogoče odkrivati izrazitega komparativnega vrednotenja, temveč le zahtevo po večjem upoštevanju do tedaj zanemarjenega in nepriznanega Prešernovega opusa, natanko tako kot to počenjajo ostali narodi v odnosu do svojih "talentov" (prim. *prav tam*, 46), je ocena in še prav posebno omenjeni odstavek s časom zadobil antološke razsežnosti in prerastel v model ekvivalentnosti med različnimi pesniki in narodi, ki jih Stritar navaja. Tudi na tem modelu je slovenska narodna zavest gradila svoje kulturno dostojanstvo.

2 Zgodovinska obravnava literarnega dela oz. zgodovina književnosti je že po svoji naravi poklicana, da osmišlja preteklo literarno dogajanje z izhodiščem v sedanjosti raziskovalnega subjekta. Tekst preteklosti lahko "odgovarja" le na vprašanja, ki mu jih subjekt zastavlja, vprašanja pa so povezana s sinhrono prisotnostjo subjekta in teksta. "Absolutna preteklost" literarnega in sploh vsakršnega, tudi neverbalnega teksta je iluzorična in je ni mogoče povsem rekonstruirati: prav zato je potrebno opozoriti na dejstvo, da pomeni "odgovorno" proučevanje preteklosti obenem zavest o dejanski nezmožnosti popolne rekonstrukcije njenih pomenov in smislov. Za razliko od bolj tradicionalne literarne zgodovine je

primer v svojih delih pravo enciklopedijo navad in verovanj florentinskega in širšega apeninskega ter evropskega prostora na prehodu med 13. in 14. stoletjem, vendar se je po zaslugi literarnega kritika Francesca De Sanctisa (1817-1883) izrisal v kulturni recepciji kot *italijanski* nacionalni pesnik komaj v drugi polovici 19. stoletja: takrat je bilo namreč potrebno, če naj parafraziram glavnega akterja italijanskega Risorgimenta, Cavourja, "po zedinjenju Italije narediti še Italijane" (to misel je izrekel Massimo D'Azeglio), kar je za De Sanctisa pomenilo, da je v književnih tekstih potrebno odkrivati tiste prvine, ki književnost določajo kot zgodovino Italije.<sup>3</sup> Iz tega zornega kota je v italijanskem prostoru Francesco De Sanctis odigral podobno vlogo v osmišljanju teksta kot Josip Stritar v slovenskem.

Kljub Stritarjevi enačbi pa bo vendar potrebno poudariti razliko med recepcijo, ki so jo bili deležni pesniki v kulturah, ki so se že pred 19. stoletjem konstituirale kot kulturno-jezikovne in takratnemu času primerne politične enote tudi brez kategorialnega aparata nacionalne identifikacije,<sup>4</sup> in recepcijo, ki so jo bili deležni pesniki, kronološko povezani s časom, ko se je narodna pripadnost udejanjala kot nova in

---

zgodovinska veda to zavest že zakoreninila v sodobnejši avto-refleksiji o lastnih metodah in ciljih, ko je jasno pokazala na neizbežnost pripovedne manipulacije v opisu preteklega dogajanja prav zato, ker je bilo to dogajanje zaznamovano kot tekst oz. kot urejeno zaporedje znakov (besedilo, arhitektura, skratka, sleherni znak človekove prisotnosti.) Prim. Verč 2002.

3 "Za De Sanctisa je zgodovina italijanske književnosti morala biti nič drugega kot zgodovina Italije" in njegova *Zgodovina italijanske književnosti* (1870-1871) je pomembna "prav zato, ker je zgodovina, ker gre za poskus /... / začrtati sliko italijanske kulture v luči zgodovinskega razvoja, ki ga De Sanctis opazuje z gledišča književnosti /... /" (Sapegno 1958: 568-569).

4 Tu mislim predvsem na tiste kulturno-politične skupnosti v Evropi, ki so celovitost svoje pripadnosti enotnemu prostoru gradili zdaj na cesarstvu s takim ali drugačnim politično-kulturnim in religioznim predznakom (Anglija, Španija, Francija, Rusija), zdaj na odmevnosti svojih kulturnih centrov (npr. italijanska renesansa), največkrat pa kar na obeh kategorijah. Do 19. stoletja je za te kulturno-politične skupnosti enačba med "nacionalno" in "kulturno" paradigmo zgodovinsko neustrezna. Zgovoren se nam v tem pogledu kaže primer razlikovanja med "narodnostjo" in "nacionalnostjo", ki je še sredi 19. stoletja povzročal v Rusiji, kljub večstoletnemu "cesarstvu", vroče polemike med slovanofili in zahodnjaki.

uzaveščena politično-zgodovinska kategorija (18.-19. stoletje). Če se še enkrat vrnemo k Stritarju, potem naj zapišemo, da so z Mickiewiczem in Prešernom tudi Eminescu, Ševčenko, Yeats, Macha in Petöfi, če se omejim samo na najbolj znane, po vsej verjetnosti "nacionalni" pesniki, za Shakespeara, Racina in Puškina pa bi bila verjetno ustrežnejša sintagma o pesniku kot enem od konstitutivnih tekstov angleške, francoske in ruske kulture.<sup>5</sup> Kot dodatni argument za navedeno tezo lahko trdimo, da je za nemški nacionalni prostor Goethe nedvomno to, kar je za Angleže Shakespeare, za Francoze Racine in, danes, po poldrugem stoletju politične osamosvojitve, za Italijane Dante, medtem ko je to, kar je za Slovence Prešeren, za Nemce in Angleže težko določljiva kategorija (morda Hölderlin, morda Keats?), za Italijane pa kljub Risorgimentu skoraj nemogoča, saj italijanska kulturna zavest ne pozna izrazitega in kvalitetnega nacionalnega pesnika, ki bi tudi kronološko sovpadal z obdobjem narodno-političnega prebujenja.<sup>6</sup>

---

5 Čepprav je Puškin nedvomno ruski "nacionalni" pesnik, je zanimivo, da ni bil neposredno vključen v polemiko, ki jo je v Rusiji, na začetku '90 let tik pred razpadom Sovjetske Zveze, sprožil Aleksandr Ageev (Areev 1991), ko je rusko književnost v celoti, zaradi družbene teže in pretirane zaupanja vanjo in njenim ubesedenim etičnim in duhovnim vrednotam, obtožil moralne soodgovornosti za tragedijo ruskega naroda v 20. stoletju. Kljub kritikam in užaljenemu zavračanju obtožbe, je jasno, da se je spor dotikal nekaterih ključnih tipoloških vprašanj "nacionalne" književnosti, ki naj bi bila v sozvočju c celovitim razvojem ruske zgodovine (podobno pozicijo je v Italiji zagovarjal stoletje prej Francesco De Sanctis.) Kot kaže, se v to "sozvočje" ne vpisuje A.S. Puškin: kljub temu bo vsak Rus na vprašanje "Kdo je ruski nacionalni pesnik?" skoraj gotovo odgovoril z njegovim imenom. Že sama možnost, da je na rusko književnost mogoče gledati vsaj iz dveh zornih kotov in da je iz enega od njihju mogoče brisati "nacionalnega pesnika" A.S. Puškina, zgovorno priča o prisotnosti dveh načel v konstituiranju ruske kulture kot celote. Prim. o tem Strada 1991: 170-173; Verč 1992: 113-120.

6 Posebno pomenljiva se mi zdi ugotovitev, da so "nacionalni" pesniki v italijanski ali nemški zgodovini, ki so kronološko sovpadali s trenutkom, ko se je narodno prebujenje znalo ali moglo spremeniti v konkretno politično nacionalno dejanje, popolnoma drugorazrednega kova in se le s težavo prebijajo v literarno-zgodovinske spiske. Tako je na primer Goffredo Mameli (1827-1849), avtor besedila izredno retorične, vendar takratnemu času in težnjam ustrezne italijanske državne himne *Fratelli d'Italia* (1847), v literarnih zgodovinah komaj omenjen kot pesnik, August

Pred nami je torej neenak proces konstituiranja pomena o "nacionalnem pesniku", ki ga je zato mogoče opazovati na dvojni ravni: 1) kot eno od *izhodišč* za zgodovinsko določeno kulturno paradigmo in 2) kot ena od *rezultant* kulturne paradigme, ki se še nahaja v procesu opomenjanja in potrjevanja ter odkriva zato v slehernem tekstu (tudi v umetniškem) potrebne elemente za lastno samoidentifikacijo. V prvem primeru se zgodnji tekst udejanja kot eden od tekstov za poznejšo kulturo, v drugem pa poznejša kultura osmišlja zgodnji tekst, ki se nato vrača kot

---

Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) pa je omembe vreden skoraj izključno kot avtor nemške himne *Deutschland, Deutschland über alles* (1841). Podobno usodo so doživeli tudi Dionisios Solomos (1798-1857), avtor *Himne svobodi* (1824), ki je nastala sočasno z grškim uporom proti Turkom (1822-1830), leta 1869 pa sta njeni prvi dve kitici postali grška himna, Mihaly Vörösmarty (1800-1855), prav tako avtor rodoljubnih verzov (1836) druge madžarske himne in Ivan Vazov (1850-1921), ki so ga Bolgari še za življenja proglasili za nacionalnega pesnika. Kaj takega seveda ni mogoče trditi ne o Mickiewiczu, ne o Petöfiju, ne o Eminescu in še manj, seveda, o Prešernu. Tudi v tem je, po mojem mnenju, mogoče odkrivati neenake znake nacionalnega konstituiranja, ki se v nekaterih primerih pojavljajo sinhrono z nacionalno idejo in je zato "absolutna" vrednost znaka (Mameli, von Fallersleben, delno tudi Solomos in Vörösmarty) v odnosu do pragmatičnosti političnega načrta drugega pomena, v drugih pa diahrono, ko je mogoče mimo časa in prostora poenotiti zgodovinsko določljivo pragmatičnost načrta in "večno" kvaliteto njegovega znaka. Ko bi se konkretna politična realizacija slovenske nacionalne ideje tudi sinhrono spajala z njenimi "literarnimi" znaki, bi verjetno celovitost obeh morali odkrivati v drugorazrednih "patriotičnih" verzih, ki jih pozna tudi slovenska književnost, vendar bi se morali tudi sprijazniti z dejstvom, da se "nacionalnost" kot najvišja vrednota lahko opira na znake, ki jih ni mogoče hierarhično uvrščati po isti vrednostni lestvici. Kot primer je mogoče postaviti naslednjo dvojno (ne)zgodovinsko hipotezo: ko bi Napoleonova Ilirija botrovala dejanski slovenski politični osamosvojitvi, bi sočasne znake narodnega prebujenja morda odkrivali v *Iliriji oživljeni* (1811) Valentina Vodnika, ki se je Francozom "približal iz nar. [odnostno] prerodne vneme" (prim. *Slovenska književnost* 1982: 386), ko pa bi se osamosvojitve uresničila celo ob podpori avstrijskega cesarstva, bi podobne znake verjetno odkrivali v pesmi *Slovenija cesarju Ferdinandu I.* (1844) Jovana Koseskega, prav tako "buditelja narodne zavesti" (prim. *prav tam*, 164). V obeh hipotetičnih primerih bi bila nižja kvaliteta "literarnega" znaka zanemarljiva.

vzorčni tekst za samo kulturo, ki ga je osmislila.<sup>7</sup> Res je sicer, da je kultura plodni "seštevek vseh negenetskih informacij" (Lotman 1971: 167),<sup>8</sup> ki so bile ustvarjene, sprejete in obdelane v določeni skupnosti, res pa je tudi, da je recepcija teh informacij in torej njihova sprotna in času in prostoru ustrezna kodifikacija (včasih tudi manipulacija) sestavni del celovite kulturne paradigme; pred seboj imamo torej dve različni poti, ki občasno in v skladu s kulturno-zgodovinsko naravnostjo zahtevajo obravnavo po načelu maksimalne diferenciacije ali pa obravnavo po načelu "reductio ad unum". V našem kratkem razmišljanju se bomo ustavili zgolj na nacionalnem pesniku drugega tipa oz. na pesniku, ki ga je kultura osmišljala kot tekst samoidentifikacije in ne kot enega od diferenciranih izhodiščnih tekstov za identifikacijo kulture same.

Na tej osnovi lahko sledimo zdaj že klasični delitvi tipov kultur na sintagmatske in paradigmatke (prim. Lotman 1973; Lotman 1970) ter odkrivamo v njih dvojje različnih izhodišč, po katerih naj bi se po eni strani skupinska samozavest oz. skupinski spomin določal po načelu, da je za kulturo dobro, koristno ali vsekakor pomembno vse to, kar dejansko obstaja (po načelu, da je kultura uzaveščena kot *kultura tekstov*), po drugi pa po načelu, da za kulturo obstaja le to, kar je dobro, koristno ali funkcionalno pomembno (po načelu, da je kultura razpoznavna kot *tekst*

---

7 Razliko je mogoče primerjati s konfliktnim položajem, ki se vzpostavlja med tekstom in enciklopedijo: sleherni tekst je mogoče po eni strani opazovati in opomeniti z izhodiščem v totalnosti informacij, ki so prisotne v določenem času in prostoru, po drugi pa je prav tekst tisti ključni element, ki nam dopušča razumevanje in širjenje informacij o določenem času in prostoru (prim. Eco 1984: 141-195.) Tako je na primer metaforo o "vzhajajočem soncu" mogoče razrešiti le ob upoštevanju antičnega pojmovanja kozmosa (enciklopedija kot vodilo za razumevanje teksta), res pa je tudi, da je lahko prav metafora tisti tekstovni element, ki nam omogoča rekonstrukcijo antične kozmologije (tekst kot vodilo za razumevanje enciklopedije); prim. Frejdenberg 1982: 61-78. V obeh primerih se tekst pojavlja kot konstanta, enciklopedija pa kot varianta, ki po eni strani določa pomen teksta, po drugi pa od njega črpa informacije za samospremembo.

8 Pojem "seštevka" je seveda lahko zelo varljiv, saj je vse odvisno od tega, ali svojo pozornost usmerjamo na homogenost vsote ob zanemarjanju posamičnih faktorjev, ali pa, obratno, na različne faktorje kot pogoj in jamstvo za sicer pravilno, vendar heterogeno vsoto. V prvem primeru bomo imeli opravka s paradigmo, v drugem pa s sintagmo.

*kulture*; prim. Lotman 1971). Iz tega zornega kota bi se morali tudi vprašati, ali ni morda zgodovinsko ubesedena sintagma o "nacionalnem pesniku" pravzaprav svojevrstni tip *contradictio in adjecto*. Kot smo že poudarili, sta oba pojma relativno "mlada" in se pojavljata kot ubeseditveni manifestaciji kulturno-historične danosti: po eni strani je evropska zavest o *narodni* pripadnosti tesno povezana s kulturo romantike, po drugi pa je prav romantična kultura odkrivala v *pesniku* status nenormiranega subjekta ustvarjalnega procesa, ki ga vodi nepredvidljivi "navdih" in odklanja zato spono takrat še (delno) normativne klasicistične (žanrske) poetike,<sup>9</sup> ki v svoje paradigme, med drugim, ni sprejemala točnega razlikovanja med pojmom "biti pesnik" (romantika je ta pojem v marsičem prevajala prav s pomočjo kategorije "navdiha") in pojmom "pisati pesmi" (klasicizem je ta pojem prevajal tudi s pomočjo kategorij "obrta", "védenja", "znanja", "spretnosti"). Kljub zgodovinski sočasnosti obeh pojmov obstaja namreč med njima bistvena razlika: zavest o nacionalnosti kot kulturni paradigmi se opira na zakon ali normo in pozna zato, v svoji čisti obliki, samo binarne opozicije (*prijatelj* v nasprotju s *sovražnikom*, *patriot* v nasprotju z *odpadnikom* ali *izdajalcem*; *rojak* ali *domorodec* v nasprotju s *tujerodcem*, skratka *svoje* v nasprotju s *tujim*), kar jo do določene mere približuje novomitskemu vzpostavljanju civilizacijskega reda, pesništvo pa se po svoji naravi, ali vsaj po taki, kakršna se je izoblikovala v post-romantični ustvarjalni zavesti, izrisuje kot preseganje binarno normativnih določil in je zato nezdružljivo z "od vedno" uzakonjenim in torej nespremenljivim mitom.<sup>10</sup> Kulturni kvazi-oksimeron o "nacionalnem pesniku" se je torej udejanjil tudi zato, ker se je drugi člen nakazane opozicije podredil prvemu in prevzel nase njegove kvazi-mitske razsežnosti.

V najenostavnejši obliki je podrejenost pesnika "nacionalni" paradigmi mogoče opazovati v pojavu usmerjenih (šolskih) biografij, ki se nam kažejo kot vzgojni "exempla" za mlade rodove, tudi mimo preverljivih dejstev pesnikovega življenja, na nekoliko zahtevnejši ravni pa

9 V tem pogledu je pomenljivo, da je V. Hugo leta 1827 v svojem predgovoru k Cromwellu, ki velja za manifest francoskega romantičnega gibanja, poudaril prav padec vseh normativnih spon; prim. Hugo 1912: 7-51.

10 Ob opozorilu seveda, da se tudi preseganje binarno normativnih določil lahko pozneje ponavlja kot uzakonjena norma (kar je v zgodovini književnosti razvidno, na primer, v pojavu epigonstva.)

je podrejenost prisotna tudi v večkrat manifestativno izpostavljenem dejstvu, da vsako *pokolenje* pozna "svoje" branje nacionalnega pesnika,<sup>11</sup> kar se v kulturno paradigmo vpisuje tudi kot *prenašanje avtoritetnega teksta iz roda v rod*. V obeh primerih gre za iskanje kodifikacije (moralne, narodnostne, politične, redkokdaj umetniške) kot protiutež domnevemu "neustreznemu" (kaotičnemu, nekontroliranemu) branju, za kodifikacijo torej, ki samo po sebi umevno zgodovinsko raznolikost tekstov, tako na ravni biografskega opisa ustvarjalnega subjekta kot na ravni samega ustvarjalnega procesa, spreminja v enoviti tekst kulture kot dokazno gradivo za genetsko kompaktno izhodišča sprejemnika. Ob vsem tem je potrebno opozoriti na paradoks, da je tovrstno "neprekinjeno" branje mogoče periodično uveljavljati prav z nepriznanim, vendar implicitnim izhodiščem v pojmovanju kulture kot kulture tekstov in da je prav zaradi neodtujljivosti tega izhodišča mogoče črpati ustrezno informacijo za občasne potrebe nacionalnega ali pa kar drugačnega samopotrjevanja tudi mimo zgodovinskega časa in prostora teksta samega. Ostaja seveda odprto vprašanje, ali sta spreminjanje in fleksibilnost, ki ju upravičeno zahtevamo zase, ko tekste beremo, avtomatično prenesljiva tudi na "nefleksibilnost" teksta, ki ga nikakor ni mogoče spreminjati oz. na enovitost ustvarjalnega subjekta.

V procesu prepletanja in nadgrajevanja kultur velja načelo, da sta mitično in nemično branje in doživljanje sveta ter človeka v njem anti-tetični kategoriji. Poezija v mitu ni mogoča, mit se spreminja v poezijo le zaradi našega poznejšega branja, ki tekst metaforizira in mu jemlje referenčno vrednost,<sup>12</sup> sprememba poezije v mit, že spet kot rezultat poznejšega branja, pa zahteva obratni postopek oziroma pridajanje času in prostoru ustrezne referenčne vrednosti metaforičnemu tekstu. V primeru nacionalnega pesnika gre torej za trojni prehod, po katerem se to, kar je v zgodovinski danosti obstajalo kot odklon od norme (kar se v mitično ubeseditev sveta vpisuje kot nesprejemljiva kategorija vse od trenutka, ko je "kulturni junak" dokončno in enkrat za vselej zakoličil osnove civilizacije) spremeni v to, kar "je prav" oz. kar je "v normi"; na tem stičišču se konstituira novi mit, ki mora po svoji naravi odvzeti pesniškemu

---

11 Ob 200-letnici Puškina in Prešerna je bilo dnevno časopisje v Rusiji in Sloveniji dobesedno preplavljeno s članki in komentarji, ki so nenehno opozarjali na dejstvo, da "vsako pokolenje pozna svojega Prešerna ali Puškina".

12 Glej primer o "vzhajajočem soncu" v *opombi* 7.

tekstu ne-normativno referenčno vklenjenost in ga prenesti na raven nove metafore z ustrežno normativno referenco.<sup>13</sup>

Če kot primer opazujemo postopno sprejemanje oz. branje izrazito "nacionalne" Prešernove *Zdravljice* iz leta 1844, lahko ugotavljamo, da so v poldrugem stoletju, vsaj v slovenskem prostoru, verzi občasno ali postopoma izgubljali nenormiranost svoje zgodovinske in biografske reference ("pomlad narodov", Rousseaujevo učenje o "dobrem" človeku, panslavizem, kot tudi veliko manj "vzviišena" vrednota o dobri pivski družbi<sup>14</sup>) in se ob vrsti drugotnih mitizacij metaforizirali do take stopnje, da je bilo mogoče iz nekaterih njenih kitic izpeljati državno himno. Ob tem je potrebno dodatno opozorilo: samo *določeni* verzi so bili metaforizirani in povzdignjeni v paradigmo za skupinsko samoidentifikacijo. Tako je na primer verze s čisto zgodovinsko kategorijo "vseslovsanske vzajemnosti" ("otrok, kar ima Slava, / vsi naj si v roke sežejo") recepcija brisala ali izpostavljala glede na različna pojmovanja o uveljavljanju narodnosti; nekateri drugi verzi, ki jih je sam Prešeren črtal iz cenzurnega izvoda ("V sovražnike 'z oblakov / rodu naj našga trešči grom") in ki se kaj posebno ne razlikujejo od drugih borbenih in nič kaj na prijateljstvo naravnanih rodoljubnih pesmi XIX. stoletja, so bili občasno aktualizirani v slovenski kulturi;<sup>15</sup> verzi, ki tudi individualno identiteto opomenjajo kot vrednoto ("Nazadnje še, prijatli, / kozarce zase vzdignimo"), pa so se v kolektivni recepciji *Zdravljice* kot enovitega teksta kulture izgubili. Vse to v skladu z nacionalno paradigmo o skupinski identiteti, ki s posa-

---

13 Referenčna vklenjenost nam namreč pripoveduje zgodbo o tem, kako sta bila Valentin Vodnik in Jovan Koseski znotraj uradnega obzorja pričakovanja (Vodnik celo dvakrat, najprej z *Ilirijo oživljeno*, nato pa še z *Ilirijo zveličano*), Prešeren pa popolnoma izven njega.

14 Tematika je bila v tistih časih zelo razširjena, vendar ni imela posebnega "trivialnega" priokusa, bolj je bila vezana na klasicistični žanr anakreontskih pesmi, ki jih je na primer mogoče zaslediti tudi v zgodjem Puškinu.

15 Iz analize recepcije in razumevanja, posebno v uradni šolski kulturi, znamenitega verza iz *Krsta pri Savici* ("Narveč sveta otrokam sliši Slave") bi bilo mogoče izpeljati izčrpno informacijo o tem, kako se je v poldrugem stoletju spreminjalo pojmovanje narodne in nacionalne uveljavitve pri Slovencih. Ni slučaj namreč, da so bili ti in podobni verzi ("Manj strašna noč je v črne zemlje krili, / ko so pod svetlim soncem sužni dnovi!") povzdignjeni v geslo upora med NOB, ko je bil mit nenadomestljiva opora v borbi za preživetje.



mičnim in zato potencialno različnim doživljanjem sveta ne operira.<sup>16</sup>

Zdi se mi, da sodi sintagma o "nacionalnem pesniku" med zgornejše primere tiste tipološke črte kulturnega razvoja določene skupnosti, ki si z večkratnim branjem predhodnih tekstov ustvarja svoj avtomodel kulture kot jamstvo za usmerjeni razvoj kulture same. Slovenski avtomodel kulture nam na primer pripoveduje o pomenu jezika in književnosti, ki bi ju bilo mogoče obravnavati tudi kot avtonomna in zgodovinsko določena kulturna modela, ki izhajata iz samih tekstov kulture, vendar se v procesu samoidentifikacije pojavljata kot uzakonjeni kategoriji, ki sta že bili podvrženi ustreznemu metaforiziranemu branju in sta se zato spremenili v tekst kulture. Če nekoliko parafraziramo Mihaila M. Bahtina, potem lahko zapišemo, da je pesnik, ki ga je kolektivna zavest povzdignila do "nacionalnega pesnika", usodno *obsojen na razumevanje*, za *razlago* njega samega, njegovega časa, prostora in dela pa je kategorija "nacionalnosti" verjetno prehuda pregrada. To seveda ne pomeni, da na znanstveno literarni ravni razlaga nacionalnega pesnika ni mogoča (slovenska literarna veda je to večkrat dokazala<sup>17</sup>), ampak le to, da se po svoji naravi nacionalnost izrisuje kot paradigma za kulturo, ki svoje tekste opazuje kot kompaktnost teksta za kolektivno samopotrjevanje in jih mora zato nujno obravnavati "v odsotnosti" tistih enkratnih posameznikov, ki so neenake tekste proizvajali.

Mislim, da bi bilo popolnoma napačno (na to nevarnost opozarja tudi Lotman 1971: 175-176), ko bi pred enim ali drugim tipom kulture postavili vrednostni predznak. Različna obdobja in različne strategije procesa identifikacije in samoidentifikacije zahtevajo občasne spremem-

- 
- 16 Podobno diferencirano recepcijo je mogoče opaziti tudi v primeru Puškinove poezije *Obrekovalcem Rusije* iz leta 1831, ki je bila v različnih zgodovinskih trenutkih kodificirana kot razpoznavni tekst za vseobsegajočo skupinsko zavest o veličini ruskega cesarstva, čeprav je na primer Puškin, v primerjavi s Prešernovim perifernim vseslovanstvom, že opozarjal na "družinske" spore med slovanskimi narodi in iz samega centra uvedel v paradigmo panslavizma element različnosti.
- 17 V svoji poslednji knjigi o Prešernu Boris Paternu opozarja, da bo "[p]ričujoče delo o Prešernu /... / poskušalo biti zunaj mita o njegovem delu in življenju. To stališče mu narekuje zavezanost stroki in prepričanje, da je resnica zanimivejša" (Paternu 1994: 12). Opozorilo najuglednejšega slovenskega prešernoslovca kaže na nezanemarljivo prisotnost v slovenski kulturni zavesti tudi drugačnega, včasih kar na sprotne potrebe usmerjenega "razumevajočega" načela.

be v smeri enega ali drugega tipa kulture. Za kulturo tekstov je znake nacionalnosti mogoče sprejemati kot nekompaktno danost oz. kot raznolikost izhodišč, iz katerih črpamo pozitivno spodbujajoče elemente za vedno protislovni proces samospoznanja, za tekst kulture pa so neenaki "narodnostni" znaki (ali celo njihova popolna odsotnost) konstantne izomorfne manifestacije enovite vrednostne lestvice, v kateri seveda ni prostora za protislovja. V različnih obdobjih vsi evropski narodi poznajo to dvojno opomenjanje znakov kulture. Čeprav zgodovini Rusije in Slovenije nista med seboj primerljivi, je na tipološki ravni mogoče opaziti podobno predominantno težnjo po uveljavljanju kulturne paradigme, ki bi se celovito izoblikovala kot tekst. Razlogi za to tendenco so različni, zgodnejši in bolj vezani na religiozno in politično poslanstvo za rusko kulturo, poznejši in bolj vezani na narodno samoohranitev in politično uveljavitev za slovensko. V tem ključu je mogoče trditi, da se Prešernovi verzi v slovenski državni himni vpisujejo kot poslednja in zaključna etapa v poldrugem stoletju trajajoče težnje konstituiranja slovenske kulture kot teksta. V duhu kulturne paradigme o "nacionalnem pesniku" so s tem politično-kulturnim dejanjem Prešernovi verzi dosegli svoj vrh, obenem pa verjetno izčrpali vse možnosti za nadaljnjo nacionalno kodifikacijo.

Sto let po Stritarjevem zapisu o Prešernu kot nacionalnem pesniku je Dušan Pirjevec razvil tezo o blokiranem gibanju slovenske književnosti zaradi "dvojne redukcije" (politično-institucionalne in narodno-samoobrambne), ki naj bi ji bila podvržena.<sup>18</sup> Sklenjen je bil tako krog od recepcije književnosti kot zgodovinsko nujne funkcije drugih vrednot do kritičnega ugotavljanja meja in možnosti njenega avtonomnega bivanja v slovenskem prostoru prav zaradi funkcionalno podrejene vloge, ki jo je poldrugo stoletje slovenska književnost igrala. Zaključna faza 20. stoletja je v marsičem zrelativizirala razloge za Pirjevčevo dvojno redukcijo, ostaja pa seveda odprto vprašanje, ali sta narodna suverenost in njena institucionalizirana oblika (nacionalna država) dovoljšnji kategoriji za premik k drugačnemu (ne mitskemu) pojmovanju kulture. Če namreč pomislimo, da je Pirjevčevo razmišljanje globoko zaznamovalo kritično avtorefleksijo o vlogi slovenske književnosti, da si je ta avtorefleksija iz-

---

18 Dušan Pirjevec je svoje poglede na povezavo književnosti s kategorijo naroda strnil leta 1966, natanko sto let po Stritarjevem zapisu o Prešernu, za poletni slavistični seminar v Zadru v predavanju *Slovenci in Evropa*. Pirjevčev tekst je v slovenščini izšel posthumno (prim. Pirjevec 1967-1984).

brala kot izhodišče evropsko kulturno paradigmo o kulturi tekstov<sup>19</sup> ter da je to izhodišče nedvomno vplivalo na realizacijo nove etape slovenske samobitnosti, potem se moramo tudi vprašati, ali ni morda paradoksalno, da se je na slovenskih tleh evropska kulturna paradigma najprej in maksimalno udejanjila s simboličnim uzakonjenjem Prešernovih verzov kot teksta kulture. Po eni strani je namreč v tem dejanju opaziti ambivalenco prehodnega obdobja, ki nove znake opomenja s starim sistemom kodifikacije, po drugi pa je potrebno poudariti, da je z inštitucionalizacijo, tudi mimo volje predlagateljev, Prešernov tekst dokončno postal le eden od tekstov slovenske kulture, saj ga njegova prisotnost v himni zaznamuje samo na eni od možnih, vendar ne edinih in tudi ne dominantnih ravni kulturne identifikacije.<sup>20</sup>

---

19 Tu mislim predvsem na skupino okoli *Nove revije*, ki si je za osnovno izhodišče svojega razmišljanja izbrala kategoriji "bivanja" in "razlike" in ju uvajala, tudi z objavo ustreznih filozofskih tekstov, v slovensko kulturno zavest kot paradigmo novega in v tistih časih neuradnega pristopa k vsem pomembnejšim problemom slovenskega naroda (in nacije).

20 V slovenski kulturni zavesti je *Zdravljica* dejansko neke vrste "slovenska marseljeza", ki je "spontano" postala državna himna (Paternu 1994: 215). Ta dvojna, iz določenega zornega kota upravičena trditev, po našem mnenju potrjuje hipotezo o prehodnem obdobju, ki ga po eni strani zaznamuje potreba po iskanju in ovrednotenju celovitega teksta kulture, po drugi pa "banalizacija" nekoč "mitičnega" teksta v smeri iskanja in ovrednotenja diferencirane kulture tekstov. Kot smo že opozorili v opombi 6, za ostale državne himne "banalizacija" ni bila potrebna, ker besedila niso bila prenešena iz ene kode v drugo (iz književnosti na bari-kade političnega boja), saj so nastala v enovitem zgodovinsko-kulturnem kontekstu. To velja seveda tudi za francosko marseljezo, ki jo je leta 1792 na lastno besedilo uglasbil francoski častnik Claude Joseph Rouget de Lisle kot himno marseljskega vojaškega bataljona. Za (delno) razliko od Mamelija, Hoffmanna von Fallerslebena in, v nekoliko manjši meri Solomosa in Vörösmartyja, ki so kljub dokaj obrobni literarno-zgodovinski vlogi vendarle "pesniki", se avtor francoske državne himne ne pojavlja kot bivalentna manifestacija enega samega teksta kulture, ki jo je potrebno metaforizirati z odvzemom njene referenčne vrednosti (kot velja to za Prešerna), saj je sam genetsko zraščan z mitom novejšje francoske državnosti in sploh zahodne meščanske civilizacije. Razpravljati o "slabih" verzih francoske marseljeze, ki niso nikoli zahtevali literarni status, bi bil ravno tak nesmisel kot vzpostavljati ravnovesje med kvaliteto Prešernovih verzov in njihovo aktualizirano "državniško" naravnostjo.

V to ambivalenco se vpisujejo tudi poskusi občasnega prevrednotenja ali razvrednotenja različnih svetinj slovenske književnosti, ki se kulturno tipološko med seboj ne razlikujejo, spreminja se le njihova aksiološka podoba z odkrivanjem vedno novih samoidentifikacijskih kategorij, največkrat kot nadomestilo in protiutež starim. Prehod od teksta kulture do kulture tekstov ni namreč dejanje, ki ga je čudodelno mogoče opraviti z mitično "enkratno" potezo: eno izključuje drugo. Od paradigme o nacionalnem pesniku (in nacionalni književnosti), v kateri se drugi člen oksimorona podreja prvemu, do paradigme o pesniku (in književnosti) nacionalne skupnosti, kjer se skupnost ne izrisuje kot nujni vrednostni znak, je dolga pot, ki zahteva tudi premik od varnejše kolektivne k odgovornejši individualni zavesti. Kot kaže pa je danes tudi to in že spet v precejšnjem nasprotju z domačimi in sploh svetovnimi globalizacijskimi trendi. Zato je vse, kar danes lahko zapišemo, le to, da je na začetku tretjega tisočletja igra, vsaj na ravni znanstvenega opazovanja, vsekakor zanimivo odprta.

## A PROPOSITO DI POETI NAZIONALI\*

Credo che una riflessione sul *poeta nazionale* come segno culturale sloveno possa partire dal saggio che Josip Stritar pubblica nel 1866, a 17 anni dalla morte di Prešeren: esso, secondo un parere ampiamente condiviso, rappresenta l'inizio del processo di canonizzazione del poeta romantico sloveno. Scrive Stritar:

Ciò che è Shakespeare per gli inglesi, Racine per i francesi, Dante per gli italiani, Goethe per i tedeschi, Puškin per i russi, Mickiewicz per i polacchi – Prešeren lo è per gli sloveni! (Stritar 1953-1958: VI: 18).

Anche se l'intento di Stritar non sembra orientato verso una valutazione comparativa, ma piuttosto verso la valorizzazione in ambito sloveno di un poeta fino ad allora poco e male considerato, la corrispondenza che egli instaura, mettendo su uno stesso piano di enunciazione grandi delle letterature europee, loro appartenenza nazionale e "Prešeren – poeta sloveno", ha fatto testo, trasformandosi in citazione antologica e diventando col tempo modello di equivalenza, dal quale la cultura slovena ha attinto forza e convinzione nel lungo percorso che l'ha portata, da un lato, a riconoscere le radici moderne della propria dignità culturale e, dall'altro, a fondare lo stesso concetto di poeta nazionale. Per quanto condiviso possa essere questo modello e per quanto funzionale possa essere stata la doppia lettura, di equivalenza sia artistica sia di appartenenza nazionale, non va comunque trascurato il fatto che il binomio "poeta - nazione" come segno culturale si configura come una delle molte e possibili risultanti di una precisa datità storica: è in questa precisa datità, che è anche datità di lettura, che i segni di cultura, sempre presenti in taglio sincronico in ogni testo, si saldano con le aspirazioni e le necessità di un tempo e di uno spazio diversi.<sup>1</sup> Così, per esempio, Dante

---

\* "A proposito di poeti nazionali." *Ricerche slavistiche*. Nuova serie XLVII/1 (2003): 81-94. (Special issue: Atti del convegno internazionale: *Prešerniana. Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa*. Eds. J. Jerkov and M. Košuta).

1 L'analisi storica dell'opera letteraria ovvero la storia della letteratura è per propria natura chiamata ad attribuire all'attività letteraria passata un si-

dispiega nella sua opera un'autentica enciclopedia di usi costumi eventi mentalità di un tempo e luogo fiorentini ed europei a cavallo tra il XIII e il XIV secolo, ma è solo grazie all'opera di Francesco De Sanctis nella seconda metà del XIX secolo che egli si configura nella coscienza culturale italiana come "poeta nazionale", in un preciso tempo storico, dunque, quando la storia della letteratura italiana doveva per intrinseca necessità essere letta come storia d'Italia, forse anche in considerazione del fatto che dopo l'Italia, secondo Massimo D'Azeglio, bisognava "fare gli italiani".<sup>2</sup> Da un punto di vista strettamente culturale il ruolo svolto da Josip Stritar nei confronti di Prešeren, probabilmente anche aldilà delle sue intenzioni, non si differenzia molto dal ruolo svolto da De Sanctis nei confronti di Dante. Non va infatti dimenticato che il primo momento politico di autocoscienza nazionale slovena data 1848, anche se i risultati e le conseguenze immediate di tale momento furono alquanto diversi rispetto alla storia politica italiana.

La storia però, com'è noto, non può essere letta *sub specie aeternitatis* e va perciò distinta la ricezione che alcuni grandi delle singole letterature solo successivamente definite nazionali ebbero in quei tipi di cultura che già prima del XIX secolo si costituirono come entità politico-

---

gnificato a partire dal presente del soggetto che propone l'analisi. Il testo del passato può infatti "rispondere" solo alle domande che il soggetto è in grado di porre e la domanda è inevitabilmente correlata alla presenza sincronica di soggetto e testo. Il "passato assoluto" di ogni testo, anche non verbale, è illusorio e non può essere ricostruito nella sua totalità. È per questo motivo che ogni ricerca "responsabile" sul testo include anche la consapevolezza dell'impossibilità di una piena ricostruzione dei suoi significati. A differenza della storia letteraria, di orientamento più tradizionale, l'indagine storica propriamente detta ha sviluppato nella riflessione contemporanea sui propri metodi e finalità una nuova coscienza critica, individuando in ogni descrizione dell'evento passato un'inevitabile manipolazione narrativa proprio in virtù del fatto che l'evento si presenta comunque come testo ovvero come sequenza ordinata di segni (testo verbale, architettonico, ogni segno della presenza dell'attività dell'uomo); cf. a proposito del "discorso storico" Verč 2002.

- 2 "Una storia della letteratura italiana doveva essere per il De Sanctis niente altro che una storia d'Italia" e "la sua Storia vale proprio in quanto è storia, come un tentativo, senza dubbio imperfetto ma vigoroso, di tracciare un quadro della cultura italiana nel suo svolgimento storico visto sotto la specie dell'espressione letteraria" (Sapegno 1958: 568-569).

culturale anche senza l'apparato categoriale della "nazionalità"<sup>3</sup> e la ricezione alla quale furono soggetti poeti cronologicamente inseriti in un tempo storico che, per la prima volta, vedeva l'appartenenza nazionale come categoria nuova e pienamente cosciente, senza dimenticare che a essa, per quasi tutto il XIX secolo, vanno aggiunte alcune concrete sue ricadute sul piano strettamente politico-pragmatico. Se torniamo ancora alla citazione di Stritar, allora possiamo dire che, oltre a Prešeren e Mickiewicz, anche Petöfi, Ševčenko, Yeats, Macha e Eminescu sono di certo "poeti nazionali", per Shakespeare, Racine e Puškin sarà invece molto più consona la definizione di poeta come uno dei testi costitutivi la cultura inglese, francese e russa.<sup>4</sup> Credo infatti si possa affermare che Goethe

- 
- 3 Si tratta in primo luogo di quelle entità politico-culturali che hanno fondato il proprio senso di appartenenza ora sulla presenza di un "impero" di segno politico-culturale e religioso differenziato (Inghilterra, Spagna, Portogallo, Francia, Russia), ora in virtù dell'eccellenza dei propri centri culturali (per esempio, il Rinascimento italiano), oppure sull'una e sull'altra cosa assieme. Fino al XIX secolo l'identificazione del paradigma "nazionale" con quello "culturale" e "politico" è storicamente impropria. Significativo, a questo proposito, il dibattito che nella metà del XIX secolo si sviluppò in Russia tra slavofili e occidentalisti in merito al concetto di *narodnost'* e *nacional'nost'*.
- 4 Anche se è difficile negare a Puškin l'appellativo di "poeta nazionale" ci sembra significativa la sua sostanziale estraneità alla polemica che all'inizio degli anni '90, poco prima del dissolvimento dell'Unione Sovietica, fu innescata da Aleksandr Ageev sulle pagine della rivista *Literaurnoe obozrenie* (cf. Ageev 1991). Egli in sostanza accusava la letteratura russa nel suo complesso di corresponsabilità nelle tragedie del XX secolo a causa del peso culturale e sociale da essa avuta e dell'eccessiva fiducia che il lettore russo aveva riposto nei valori etici e spirituali in essa presenti. Nonostante l'aspro dibattito che ne seguì, la polemica andava a toccare alcuni punti fondamentali riguardanti la letteratura "nazionale" che in questo modo risulterebbe svilupparsi in piena sintonia con la totalità della storia russa più recente (una simile posizione, in fin dei conti, fu sostenuta più di un secolo prima anche da F. De Sanctis per la letteratura italiana). Come dicevamo, in questo contesto sembra non trovi adeguato spazio l'opera di Puškin; nonostante ciò è estremamente probabile che ogni russo, alla domanda: "Chi è il poeta nazionale russo?", indichi il suo nome. Il semplice fatto che alla letteratura russa si possa guardare perlomeno da due punti di vista differenziati (uno dei quali sembrerebbe escludere il "poeta nazionale" Puškin), dimostra con sufficiente certezza

è per i tedeschi ciò che Shakespeare è per gli inglesi, Racine per i francesi e oggi, a quasi un secolo e mezzo dall'unità politica d'Italia, Dante per gli italiani, ma risulta molto più difficile, se non addirittura impossibile, stabilire chi possa essere per i tedeschi oppure per gli inglesi ciò che è Prešeren per gli sloveni (forse Hölderlin, forse Keats?), per non dire degli italiani che non riconoscono a questo o quel poeta operante in pieno Risorgimento storico il titolo di "poeta nazionale" per eccellenza.<sup>5</sup>

---

la presenza di due principi fondanti nella costituzione nella cultura russa nel suo complesso (cf. a questo proposito Strada 1991: 170-173; Verè 1992).

- 5 Mi sembra significativo il fatto che i poeti "nazionali" di area italiana e tedesca che storicamente coincidono con il momento effettivo della saldatura tra coscienza dell'appartenenza nazionale e sua concreta realizzazione politica siano, di fatto, poeti non eccelsi che a fatica trovano collocazione nelle pagine delle storie letterarie nazionali. Così, per esempio, Goffredo Mameli (1827-1849), autore di un testo altamente retorico, ma perfettamente corrispondente all'orizzonte d'attesa del tempo storico in cui si è costituito (1847), è ricordato nelle storie letterarie italiane in poche righe, mentre August Heinrich Hoffman von Fallersleben (1798-1874) viene ricordato quasi esclusivamente, con rare eccezioni, come autore dell'inno tedesco *Deutschland, Deutschland über alles* (1841). Lo stesso discorso sembra possa valere anche per Dionisios Solomos (1798-1849), autore dell'*Inno alla libertà* (1824) in concomitanza con la rivolta greca contro i turchi (1822-1830), testo assunto come inno nazionale (le prime due strofe) nel 1869, per Mihaly Vörösmarty (1800-1912), autore (1836) del secondo inno nazionale ungherese e per Ivan Vazov (1850-1912), già in vita considerato dai bulgari poeta nazionale. Né Mickiewicz, né Petöfi, né Eminescu, né, tanto meno, Prešeren che pure possono essere ricondotti nell'alveo pragmatico del "poeta nazionale" possono, ovviamente, essere trattati nelle storie letterarie in poche righe. Anche queste indicazioni contribuiscono a riconoscere segni differenziati nel processo del costituirsi nazionale, segni che in alcuni casi coincidono sincronicamente con l'affermarsi storico nell'idea nazionale: rispetto al pragmatismo del progetto politico risulta di conseguenza secondario il valore "assoluto" del segno letterario (Mameli, von Fallersleben, in parte Solomos e Vörösmarty). In altri casi invece la distanza temporale (il taglio diacronico) determina un processo che, aldilà del tempo e dello spazio, permette la sovrapposizione tra un progetto politico storicamente e pragmaticamente definibile e il valore "alto" del segno che tale progetto a posteriori definisce. Se, per ipotesi, il costituirsi concreto dell'idea nazionale slovena fosse sincronicamente sovrapponibile ai segni letterari del



Ci troviamo in sostanza di fronte a processi non omogenei di costituzione del significato di poeta nazionale, significato che va pertanto osservato da almeno due punti di vista: 1) come uno dei possibili testi di *entrata* per la costituzione di un determinato paradigma culturale; 2) come la risultante, ovvero testo di *uscita* di un paradigma culturale che, ancora in fase di costituzione, significazione e verifica, tende a individuare in ogni testo (compreso quello artistico) gli elementi necessari per il proprio modello di autoidentificazione. Nel primo caso un testo del passato si costituisce come uno dei testi possibili per una successiva e ancora aperta elaborazione culturale ed è dunque uno dei testi che determina la cultura, nel secondo questa stessa cultura (sempre successivamente elaborata) attribuisce significato a uno dei testi precedenti che viene quindi recuperato come testo esemplare per la stessa cultura che l'ha significato ed è dunque la cultura che determina il testo.<sup>6</sup> La cultura infatti non è solo la somma di tutte le informazioni non

---

tempo, si dovrebbe probabilmente ricercare la confluenza di questi nei versi "patriottici" di second'ordine che anche la letteratura slovena, ovviamente, conosce. In questo caso, però, sarebbe altresì necessario riconoscere che l'idea "nazionale" in quanto valore assoluto non necessariamente opera con segni che si collocano sulla stessa ("alta") gerarchia di valori. In qualità di esempio si può proporre la seguente ipotesi (per quanto storicamente infondata): se dalla costituzione delle Province illiriche di Napoleone fosse effettivamente nato uno stato-nazione sloveno, saremmo probabilmente costretti a individuare la confluenza tra segno politico e quello letterario nei versi di Valentin Vodnik (*Ilirija oživljena*, L'Illiria rigenerata, 1811) che, come recitano i manuali, accettò i francesi in virtù del suo "fervore nazionale" (*Slovenska književnost* 1982: 386); se invece l'indipendenza fosse stata (pur per assurdo) frutto di una precisa volontà dell'impero asburgico, troveremmo probabilmente gli stessi segni letterari nei versi di Jovan Koseski (*Slovenija cesarju Ferdinandu I.*, La Slovenia all'Imperatore Ferdinando I, 1844), anch'egli, secondo gli stessi manuali, promotore del "risveglio della coscienza nazionale" (*idem*, 164). In entrambi gli ipotetici casi la qualità decisamente inferiore del segno "letterario" risulterebbe del tutto secondaria.

6 La differenza è paragonabile al conflitto che si instaura tra testo ed enciclopedia: da un lato a ogni testo può essere attribuito un significato a partire dalla totalità delle informazioni che al tempo della lettura risultano disponibili in un determinato spazio e tempo, dall'altro invece si può attribuire al testo il valore di elemento chiave che ci permette la comprensione e il completamento delle informazioni sul tempo della scrittura in

genetiche (cf. Lotman 1971: 167)<sup>7</sup> che sono state create in una determinata società o comunità, ma è altresì la somma delle molte ricezioni di tali informazioni e quindi della loro funzionale elaborazione e codificazione (che a volte può trasformarsi in manipolazione) in un tempo e spazio sempre storicamente definiti. Ci troviamo dunque di fronte a perlomeno due possibili percorsi di cultura che, di volta in volta e a seconda della contingenza storica, possono orientarsi verso il principio della massima differenziazione dei testi oppure, al contrario, verso il principio della "reductio ad unum". Nella nostra breve riflessione il poeta nazionale come segno di cultura verrà svolto solo dal punto di vista di secondo tipo, ovvero dal punto di vista di quel tipo di ricezione del poeta che la cultura ha in tappe diverse significato come testo necessario e funzionale alla propria autoidentificazione e non invece come uno dei testi possibili per l'identificazione della cultura stessa.

Si tratta dunque di prendere in considerazione una distinzione, divenuta oramai classica in campo semiotico, tra tipi di cultura sintagmatica e paradigmatica (Lotman 1973) che ci permette di operare da una doppia prospettiva di partenza: da un lato infatti l'autocoscienza collettiva ovvero la memoria storica deriverebbe dalla convinzione che è bene, utile oppure semplicemente importante tutto ciò che nella cultura, ovvero nella creazione, ricezione ed elaborazione delle informazioni non genetiche, effettivamente esiste (la cultura è in questo caso recepita come *cul-*

---

un determinato spazio e tempo (cf. Eco 1984: 141-195). Così, per esempio, la metafora del "sole nascente" può essere "disambiguata" solo considerando la concezione cosmica del mondo classico (l'enciclopedia si presenta in questo caso come guida alla comprensione del testo), ma è altrettanto indubbio che possa essere la stessa metafora a darci delle indicazioni che permettono la comprensione della cosmologia antica, a patto, ovviamente, di non considerarla metafora (cf. a questo proposito Frejdenberg 1982: 61-78). In entrambi i casi il testo si presenta come costante e l'enciclopedia come variante che da un lato determina il significato del testo, mentre dall'altro ne ricava l'informazione che permette alla stessa enciclopedia di subire una modificazione.

7 Il concetto di "somma" può essere ambiguo e tutto dipende dal nostro punto di osservazione: si può infatti rivolgere la nostra attenzione alla somma in quanto tale, tralasciando i singoli fattori, oppure, al contrario, considerare i singoli fattori come condizione e garanzia della composizione eterogenea della somma, peraltro certamente corretta. Nel primo caso avremo a che fare con un modello paradigmatico, nel secondo con uno sintagmatico.

*tura dei testi*), dall'altro invece dalla convinzione che per la cultura esiste o debba esistere solo ciò che è bene, utile e funzionalmente significativo rispetto a un paradigma codificato (la cultura in questo caso si configura come *testo di cultura*; cf. Lotman 1971).

Da questo punto di vista il sintagma storicamente definito di "poeta nazionale" potrebbe essere in realtà una specie di *contradictio in adjecto*. Come abbiamo già sottolineato, la connessione di entrambi i termini è relativamente recente e si presenta come manifestazione verbale di una precisa datità storico-culturale: da un lato la scoperta della coscienza nazionale è strettamente collegata con il romanticismo, dall'altro, invece, è stata proprio la cultura romantica ad attribuire al poeta la categoria non-normativa di soggetto autonomo della creazione artistica, in forte contrapposizione con ogni tipo di poetica normativa,<sup>8</sup> tipica del periodo dominante del classicismo che, tra l'altro, non si poneva nemmeno il problema della differenziazione tra l'essere poeta (che il romanticismo traduce anche con la categoria dell' "ispirazione") e il fare poesia (che il classicismo traduce a sua volta anche con le categorie di "abilità", "mestiere", "il saper fare versi"). Anche se l'unificazione dei due termini, *poeta e nazionale*, è da lungo tempo storicamente codificata e accettata, sarà il caso di non trascurare una loro intrinseca differenza, derivante da due diversi paradigmi culturali, entro i quali i due termini trovano collocazione: l'identità nazionale come paradigma culturale storico e, in misura ancora maggiore, come sua effettiva realizzazione politica, si basa infatti sulla norma; nella sua forma più elementare essa conosce solo contrapposizioni binarie (per esempio, amico *vs.* nemico; patriota *vs.* traditore della patria; indigeno *vs.* allogeno; ovvero proprio *vs.* altrui), il che, in un certo qual modo, la avvicina a una specie di neo-mito fondante di civiltà, mentre il poeta e la poesia, o perlomeno quel tipo di poeta e poesia che il romanticismo ha a sua volta codificato, si configurano come superamento di opposizioni binarie normative e risultano quindi del tutto incompatibili con il mito, per sua natura immutabile in quanto semplicemente "da sempre" costituito.<sup>9</sup> È perciò che il concetto di "poeta na-

---

8 Ci sembra non secondario il fatto che V. Hugo, nella sua famosa prefazione al *Cromwell*, considerato come manifesto del movimento romantico francese, abbia messo in evidenza proprio il superamento di ogni vincolo normativo (cf. Hugo 1912: 7-51).

9 Con la precisazione, ovviamente, che anche il superamento della normativa binaria può successivamente trasformarsi in norma (nella storia lette-

zionale" è per alcuni specifici aspetti una ossimoro culturale che, a livello di ricezione, è riuscito a costituirsi anche perché il primo elemento contrastivo (*poeta*) è stato pienamente assorbito dal secondo (*nazione*), dal quale ha tratto anche la dimensione neo-mitica.

Nella sua forma più elementare la subordinazione del poeta al paradigma culturale nazionale è riscontrabile nelle biografie aneddotiche o romanizzate, intese come modello pedagogico da imitare (i testi scolastici sono pieni di veri e propri "exempla" sulla vita del Poeta); non meno significativo, anche se a un livello decisamente più elaborato, risulta invece il modello, secondo il quale ogni generazione conosce una "propria" lettura del poeta nazionale:<sup>10</sup> dal punto di vista paradigmatico esso può essere tradotto come necessità di trasmissione del testo autorevole da generazione in generazione. In entrambi i casi ci troviamo in presenza di una codificazione (morale, nazionale, politica, raramente artistica) da contrapporre, a seconda delle necessità storiche e politiche, a una lettura presumibilmente inadeguata, caotica, incontrollata, ovvero in presenza di una codificazione in grado di trasformare il testo differenziato, quale esso effettivamente è in quanto storicamente dato, in compatto testo di cultura a sostegno e dimostrazione di un comune e geneticamente univoco principio fondante, nel quale gli altrettanto differenziati lettori dovrebbero unanimemente riconoscersi. Vale la pena sottolineare l'implicito paradosso presente in tale operazione: ogni lettura intesa senza soluzione di continuità risulta possibile proprio in virtù di una non conclamata, anzi negletta presenza in ogni tipo di società di una cultura dei testi, perché è proprio grazie a essa che di volta in volta risulta possibile attivare tutte le informazioni conformi alle necessità contingenti dell'autoidentificazione, sia essa nazionale, sia di altro tipo di identità.

Nello studio dei processi di contatto, contiguità e sovrapposizione di tipi di cultura è stato spesso sottolineato il principio, secondo il quale lettura mitica e lettura non mitica del mondo sono tra loro incompatibili, antitetici. La poesia nel mito non esiste, è solo una nostra tarda lettura che può renderla tale attraverso un processo di metaforizzazione decon-

---

raria è questo il caso dell'epigonismo).

10 In occasione delle celebrazioni per i 200 anni dalla nascita di Puškin e Prešeren i giornali e le riviste russi e sloveni furono letteralmente sommersi da articoli e commenti che, ognuno a suo modo, ripetevano in maniera ossessiva che ogni generazione ha il proprio modo di leggere Puškin e Prešeren, in quanto sempre corrispondente alle esigenze del tempo presente.

testualizzata,<sup>11</sup> mentre la trasformazione della poesia in mito, sempre in virtù di una lettura successiva, prevede necessariamente un processo opposto, ovvero una nuova contestualizzazione referenziale della metafora. Quando si parla di poeta nazionale ci troviamo dunque di fronte a un triplice passaggio, dove ciò che si è costituito storicamente come scarto dalla norma (incompatibile con il mito, se non nel suo elemento fondante di "eroe culturale") si trasforma in ciò che è "vero", "giusto" e quindi "nella norma"; da qui nasce il nuovo mito che però, per essere tale, deve in primo luogo escludere il principio culturale della referenzialità storica non normativa del testo, quindi trasformarlo in metafora da riproporre nel mito come sua nuova realizzazione referenziale.<sup>12</sup>

Se per esempio osserviamo la celebre poesia *Zdravljica* (Brindisi) di France Prešeren del 1844, è possibile osservare come i versi in più di un secolo e mezzo di ricezione slovena abbiano spesso perso e riacquisito la non-normatività del proprio valore storico e biografico referenziale ("la primavera dei popoli", la lezione di Rousseau sull'uomo per sua natura "buono", il principio della reciprocità slava, ma anche la leggerezza bacchica di alcune strofe<sup>13</sup>) per trasformarsi in una o più mitizzazioni secondarie fino al punto da poter attingere da alcuni suoi versi il testo dell'inno nazionale sloveno. Non è dunque un caso se solo alcuni versi o strofe siano stati sottoposti a metaforizzazione successivamente realizzata come referente per essere poi elevati a paradigma di auto-identificazione collettiva: basti pensare ai versi sulla "reciprocità slava" (*otrok, kar ima Slava, / vsi naj si v roke sežejo*) che sono stati sottoposti a ricezione differenziata, dall'esaltazione alla negazione, a seconda della diversa contingenza storica nella quale era necessario collocare il processo di affermazione nazionale; oppure ai versi, autocensurati dallo stesso Prešeren in quanto assolutamente non-normativi e inaccettabili per

---

11 Cf. l'esempio riportato in *nota 6*.

12 La referenzialità storica ci racconta per esempio come i poeti Valentin Vodnik e Jovan Koseski si trovassero completamente all'interno dell'orizzonte d'attesa "ufficiale" (Vodnik addirittura due volte, prima con "L'Iliria rigenerata" che esaltava Napoleone, poi con l'ode "L'Iliria redenta" (*Ilirija zveličana*) che salutava entusiasta il ritorno della sovranità asburgica, mentre Prešeren ne era completamente escluso.

13 Il tema del "vino" era al tempo estremamente diffuso e non aveva carattere "triviale"; era piuttosto debitrice al genere anacreontico dal quale anche Puškin aveva attinto per alcuni suoi componimenti giovanili.

l'autorità imperiale di Vienna, inneggianti all'annientamento del nemico (*V sovražnike 'z oblakov / rodu naj našga trešči grom*), presenti però nella maggior parte dei canti patriottici europei dell'Ottocento, e non a caso riproposti come metafora in alcuni momenti ben precisi della storia slovena;<sup>14</sup> e ancora ai versi inneggianti la fertilità delle ragazze slovene (*Naj sinov/ zarod nov/ iz vas bo strah sovražnikov!*), in piena sintonia con il concetto romantico di "terra e sangue", ma difficilmente accettabile dalla cultura europea contemporanea; per finire, infine, con alcuni altri versi che, per esempio, pongono in primo piano il valore individuale della persona (*Nazadnje še, prijatlj, / kozarce zase vzdignimo*), ma che sono andati invece perduti nella ricezione collettiva del testo della *Zdravljica* proprio in quanto testo compatto di cultura, in piena sintonia del resto con il paradigma dell'identità nazionale che non contempla, per propria natura, l'abitare individuale e quindi potenzialmente differenziato del mondo.<sup>15</sup>

Mi sembra dunque di poter affermare che il sintagma "poeta nazionale" entri a far parte in maniera significativa di quella linea tipologica culturale di una determinata società o comunità che contempla la rilettura dei propri testi come orientamento verso la definizione di un proprio modello culturale di autoidentificazione e come garanzia di uno

---

14 Dall'analisi e dalla ricezione, in primo luogo nella cultura scolastica ufficiale, del famoso verso del poema *Krst pri Savici* (Il battesimo presso la Savica) *Narveč sveta otrokam sliši Slave* si potrebbe ricostruire un esauriente percorso sui modi con i quali, in più di un secolo e mezzo, è mutato il concetto di affermazione nazionale presso gli sloveni. Non è infatti casuale il fatto che questo e altri versi simili (*Manj strašna noč je v črne zemlje krili,/ kot so pod svetlim soncem sužni dnovi!*) furono elevati a simbolo della rivolta contro l'occupazione italiana durante la guerra di liberazione nazionale 1941-1945, affidando anche al mito le proprie speranze di vittoria e di sopravvivenza.

15 Una simile ricezione differenziata è presente anche nei confronti dei versi di Puškin *Klevetnikam Rossii* (Ai calunniatori della Russia) del 1831 che in diversi contesti storici fu codificata come testo di riferimento per la coscienza collettiva russa e l'intoccabilità dell'impero (russo o sovietico che fosse). Va comunque osservato che, a differenza del panslavismo periferico di Prešeren, Puškin aveva sottolineato nei suoi versi la "normalità" del litigio tra genti di uno stesso ceppo, introducendo in tal modo nel paradigma compatto del panslavismo un significativo elemento di differenziazione.

sviluppo regolato della stessa cultura. Parafrasando in parte il pensiero di Michail Bachtin, si potrebbe affermare che il poeta, elevato dalla coscienza collettiva a poeta nazionale, è fatalmente destinato a essere continuamente "compreso", interpretato, mentre per una sua "spiegazione", una spiegazione del "suo" tempo e spazio, nonché della "sua" opera, la categoria "nazionale" funge con ogni probabilità da impedimento difficile da rimuovere. Tutto ciò, ovviamente, non significa che la "spiegazione" del poeta nazionale sia impossibile (la scienza e la critica letteraria slovena l'ha dimostrato in più di un'occasione<sup>16</sup>), ma solamente che la categoria "nazionale" si configura come elemento paradigmatico per quel tipo di cultura che osserva e commenta un'evidente molteplicità di testi come testo compatto di autoidentificazione collettiva. La trattazione (per dirla con Bachtin) "in assenza" di coloro che questa molteplicità di testi avevano prodotto ne è la conseguenza inevitabile.

Credo sarebbe inutile, nonché scientificamente scorretto,<sup>17</sup> se davanti a uno dei due tipi di cultura ponessimo un qualsiasi segno di valutazione. In epoche diverse strategie diverse del processo di autoidentificazione si muovono in ambo le direzioni con prevalenza dell'uno e dell'altro tipo di cultura. Per la cultura dei testi i segni dell'identificazione nazionale possono essere attinti anche da una datità non compatta, diversa sarà solo la finalità di tale processo, volto a far emergere un comune valore della naturale contraddittorietà di ogni processo di identificazione, per il testo di cultura i diversi segni "nazionali" (come pure, in molti casi, la loro totale assenza) si presentano invece come costanti manifestazioni isomorfe di un'unica gerarchia di valori, gerarchia compatta e, di conseguenza, positivamente priva di contraddizioni. Tutte le nazioni europee, seppure in epoche diverse, hanno conosciuto un tale doppio processo di attribuzione di significato ai propri e altrui segni di

---

16 Nell'ultimo libro dedicato all'opera di Prešeren Boris Paternu fa notare che "il libro su Prešeren (...) vuole collocarsi fuori dal mito sulla sua vita e la sua opera. Questa posizione si impone come fedeltà al canone scientifico e come convinzione che la verità sia più interessante" (Paternu 1994: 12). Questa precisazione, espressa dal maggiore specialista in assoluto dell'opera di Prešeren, dimostra la presenza nella cultura slovena anche di un principio orientato verso la "comprensione", a volte a uso e consumo di esigenze attualistiche.

17 Un esplicito invito a non dare giudizi di tipo valutativo si trova anche in Lotman 1971: 175-176.

cultura.<sup>18</sup> Da questo punto di vista i versi di Prešeren, inseriti nell'inno nazionale sloveno, si configurano da un lato come ultima tappa di un processo durato più di un secolo e mezzo e teso a costituire la cultura slovena come testo, mentre dall'altro determinano l'impossibilità di ogni ulteriore codificazione in senso "nazionale".

Cent'anni dopo la canonizzazione di Prešeren come poeta nazionale da parte di Josip Stritar, Dušan Pirjevec, teorico e storico della letteratura (morto nel 1977), sin dagli anni sessanta sviluppa, sulla scia di Mukařovsky, la tesi sul cosiddetto "movimento bloccato" della letteratura slovena a causa di una "doppia restrizione" (politico-istituzionale e di difesa dell'identità nazionale) alla quale essa sarebbe inevitabilmente costretta:<sup>19</sup> nella tesi di Pirjevec la ricezione della letteratura come funzione necessaria rispetto ad altra gerarchia di valori si scontrava con la consapevolezza critica dei limiti e delle possibilità di un'esistenza pienamente autonoma della letteratura nello spazio geografico-culturale sloveno. La fase terminale del XX secolo ha in parte ridotto la "doppia restrizione" suggerita da Pirjevec, anche se la domanda, fino a che punto la sovranità nazionale nella sua forma istituzionalizzata (stato nazionale) possa considerarsi categoria sufficiente per uno spostamento verso una diversa (non mitica o neo-mitica) concezione di cultura, rimane tuttora, a mio parere, aperta. Non credo infatti si possa negare che è stata proprio la lezione di Dušan Pirjevec a segnare con una certa intensità i successivi processi di autoriflessione critica sul ruolo della letteratura slovena, né si può negare che è stata proprio questa riflessione critica a scegliere come punto di partenza il paradigma culturale, definito allora europeo, di una predominante cultura dei testi (anche attraverso la filosofia dell'essere di

---

18 Anche se la storia della Russia e quella slovena non sono paragonabili, a livello tipologico è possibile individuare una stessa tendenza all'affermazione di un paradigma culturale che possa compattamente costituirsi come testo. I motivi di tale tendenza sono, ovviamente, diversi, più antichi e maggiormente indirizzati verso una missione religiosa e politica per la Russia, più recenti e orientati verso la conservazione dell'identità nazionale e l'affermazione di un'identità politica per gli sloveni.

19 Dušan Pirjevec propose un'interessante sintesi del tentativo di coniugare criticamente letteratura e nazionalità nel 1966, esattamente cent'anni dopo il saggio di Stritar su Prešeren, al seminario estivo di Zara con la relazione, volta soprattutto agli slavisti stranieri, intitolata *Slovenci in Evropa*. Il testo della relazione uscì postumo (cf. Pirjevec 1967-1984).



Heidegger in contrapposizione al marxismo),<sup>20</sup> per arrivare infine, proprio in virtù di questo conclamato paradigma culturale, agli anni '80 e alla susseguente realizzazione dell'indipendenza slovena. Sarà perciò opportuno chiedersi se non sia in qualche modo paradossale il fatto che in ambito sloveno il paradigma culturale definito europeo si sia realizzato innanzitutto e in maniera massimale proprio con una nuova canonizzazione dei versi di Prešeren come testo di cultura. Da un lato, infatti, è possibile scorgere in questo atto l'ambivalenza di ogni epoca in transizione che anche ai segni di cultura nuovi attribuisce significato attraverso un sistema di codificazione precedentemente già collaudato, dall'altro invece è innegabile che il testo di Prešeren, probabilmente anche al di là della naturalezza e dell'indubbia spontaneità della sua codificazione, si sia costituito, infine, solo come uno dei molti testi della cultura slovena: la sua presenza nell'inno nazionale, proprio in quanto inno nazionale, lo qualifica infatti esclusivamente a livello di uno dei possibili, ma certamente non unici e quindi non necessariamente dominanti segni di identità.<sup>21</sup>

---

20 Si tratta innanzitutto del gruppo che si raccoglieva attorno alla rivista *Nova revija* e che introdusse nella discussione culturale e politica del tempo (anni '80) i concetti allora estranei alla cultura ufficiale di "essere" e "differenza". I molti saggi filosofici di riferimento che la rivista pubblicò aprirono nella coscienza culturale slovena (intellettuale) un paradigma nuovo che fu successivamente applicato a tutti i maggiori problemi della nazione slovena (a partire dalla differenziazione tra *narodnost* e *nacija*).

21 Nella cultura slovena i versi della poesia *Zdravljica* si configurano effettivamente come una specie di "marsigliese slovena", divenuta inno nazionale in modo "spontaneo" (Paternu 1994: 215). Questa affermazione, assolutamente giustificata e corretta da un determinato punto di vista (nazionale), conferma l'ipotesi che per la cultura slovena contemporanea si tratti di un periodo di transizione, determinato da un lato dalla necessità di individuare e rivalutare un compatto testo di cultura, e dall'altro dalla necessità di "banalizzare" un testo un tempo "mitico" proprio in direzione dell'individuazione e della rivalutazione di una cultura dei testi per quanto possibile differenziata. Come già abbiamo osservato nella *nota 5* gli altri stati-nazione non hanno avuto bisogno di "banalizzare" il proprio inno nazionale, perché i testi non furono "a posteriori" traslati da un codice all'altro (dalla letteratura sulle barricate della lotta politica e quindi istituzionalizzati), essi sono apparsi in un contesto storico-culturale unico. Questo vale, ovviamente, anche per la "marsigliese" vera e propria, che nel 1792 fu composta sui propri versi dall'ufficiale francese Claude Jo-

In questa ambivalenza si iscrivono anche i frequenti tentativi di riqualificazione oppure di dequalificazione di alcuni testi canonici della letteratura slovena. Sono tentativi opposti, ma speculari che non si differenziano tra di loro dal punto di vista della tipologia culturale, muta soltanto il criterio assiologico di riscoperta e attribuzione di nuovi, o presunti tali, modelli di autoidentificazione: nella maggior parte dei casi tali modelli si configurano come pretesa di totale sostituzione rispetto alle categorie che si vorrebbero superare. Il passaggio da un testo di cultura a una cultura dei testi non è realizzabile con un unico atto salvifico e quindi nuovamente mitico: l'una cosa esclude l'altra. Dal paradigma ossimorico del poeta nazionale, dove il primo segno è subordinato al secondo, fino al paradigma di una letteratura nella quale l'aggettivo nazionale non debba per forza configurarsi come segno necessario di valutazione, c'è una strada tortuosa e difficile da percorrere, perché difficile, in quanto estremamente significativo, è il passaggio da una coscienza collettiva in quanto rassicurante a una coscienza individuale in quanto maggiormente responsabile. Mi sembra però che la speranza di uno spostamento significativo verso una reale diversificazione dei testi di cultura sia in evidente contraddizione con la crisi globale del pensiero illuministico e con le tendenze culturali attuali, siano esse locali oppure globali. Tutto ciò che perciò oggi si può dire a proposito del tema sul quale abbiamo voluto riflettere è che i giochi sembrerebbero ancora aperti e potrebbero quindi essere, almeno a parziale consolazione scientifica, estremamente interessanti.

---

seph Rouget de Lisle come inno del battaglione di stanza a Marsiglia. A differenza (parziale) di Mameli, Hoffmann von Fallersleben e, in misura minore, di Solomos e Vörösmarty che, nonostante il ruolo del tutto marginale da essi ricoperto in ambito strettamente letterario, erano pur tuttavia "poeti", l'autore dell'inno nazionale francese non si configura come manifestazione bivalente di un unico testo di cultura che è necessario metaforizzare a scapito della referenzialità storica (il che succede con i versi di Prešeren), egli stesso è geneticamente unito al mito della moderna statualità francese e, più in generale, della civiltà borghese occidentale. Discutere sui "brutti" versi della marsigliese che mai hanno preteso lo status letterario sarebbe altrettanto insensato che stabilire dei paralleli tra l'indubbia qualità dei versi di Prešeren e il loro segno istituzionale.

## LETTERATURA E CARNEVALE: IL CARNEVALE CARSICO TRA FO E BACHTIN\*

Lo spettatore che ha avuto modo di assistere alla rappresentazione del *Mistero buffo* di Dario Fo (messo in scena nella passata stagione dallo "Slovensko Amatersko Gledališče"; cf. Fo 1975-1976)<sup>1</sup> si sarà indubbiamente accorto e forse sarà stato disturbato o perlomeno colpito da alcune particolarità insite nella struttura stessa del testo medioevale. Pensiamo soprattutto ad alcune contrapposizioni o contrasti portati al parossismo (l'angelo e l'ubriacone, il giullare e la Morte, Bonifacio e Cristo, il miracolo e la realtà). Siamo qui di fronte a una tipica carnevalizzazione del testo letterario, resa tanto più evidente dalla figura del giullare che in un certo senso istituzionalizza il sentimento carnevalesco del mondo. Il contadino che sveste i suoi panni e indossa quelli di Bonifacio VIII, la confessione del villano che nel suo monologo concretizza le voci inferiori (il giullare-Dio-re-prete), l'ubriacone e le sue visioni oniriche (il Paradiso "abbassato" a livello di osteria), la ricerca della verità sulle ultime questioni della vita situata in un luogo perlomeno poco adatto e strano (dialogo fra il giullare e la Morte in una bettolabisca) sono alcuni degli elementi tipici del momento carnevalesco.

Il termine "carnevalizzazione" fu introdotto nello studio della letteratura per la prima volta in maniera organica dallo studioso Michail Michajlovič Bachtin (1895-1975), professore di letteratura russa all'Università di Saransk. Bachtin destò non poco scalpore quando, già nel 1929 pubblicò una sua prima monografia su *Dostoevskij* (Bachtin 1929), ripresa poi nel 1963 con un titolo diverso

---

\* "Književnost in pust: Kraški pust med Fojem in Bahtinom. Letteratura e carnevale: il Carnevale carsico tra Fo e Bachtin." *Most* 49-50 (1977): 180-193. (Edizione bilingue).

1 Per il testo originale cf. Fo 1974.

e notevolmente ampliata (Bachtin 1963; trad. serba Bachtin 1967; trad italiana Bachtin 1968). L'impressione suscitata dalla concezione completamente nuova che Bachtin sosteneva, non solo in merito alla struttura dell'opera dostoevskiana, ma più in generale allo sviluppo totale della letteratura europea, fu tale, che il nome dello studioso sovietico si trovò ben presto al centro di vivaci polemiche e lo stesso Lunačarskij intervenne autorevolmente in difesa, pur parziale, di Bachtin (Lunačarskij 1929 e 1956). Ma la scrupolosa serietà professionale e il rigore scientifico del giovane studioso ebbero il sopravvento, gli avversari si chinarono di fronte all'originalità delle idee bachtiniane e al giorno d'oggi "nessuno dei critici sovietici che si avvicina allo studio di Dostoevskij può ignorare questo libro", anzi, esso "è entrato a far parte stabilmente anche del bagaglio scientifico dei ricercatori occidentali" (Evnin 1965: 73).<sup>2</sup>

Per Bachtin lo studio della letteratura europea si riduce allo studio delle sue fonti. Tali fonti, riconducibili fino all'antica menippea greca, non sono in realtà mai scomparse, anche se hanno acquistato nuove forme e dimensioni. È questa una tipica visione strutturale della letteratura (anche se Bachtin non amava questo termine), atta a "scrostare" l'opera d'arte da tutti gli starti posteriori e a portare alla luce una struttura limpida e universale.<sup>3</sup>

Già nell'antica Grecia il settore del genere serio-comico si contrapponeva abbastanza chiaramente ai generi seri, come l'epopea, la tragedia, la storia, la retorica classica. Esso era pervaso da un sentimento carnevalesco del mondo che si esteriorizzava attra-

---

2 Per celebrare i 75 anni di Bachtin e i 50 anni della sua attività di studioso di letteratura tu edito in Urss, tra l'altro, un libro che raccolse i contributi dei maggiori specialisti contemporanei, tra cui Ju.M. Lotman, D.S. Ličhačev, V.N. Toporov e altri. Cf. *Problemy poetiki i istorii* 1973.

3 In una conferenza, intitolata *Nuovi indirizzi della critica letteraria*, tenuta al "Club 17" dell'Università Statale di Mosca, Facoltà di filologia, nell'aprile del 1976, conferenza a cui assistetti personalmente, il famoso critico letterario N.G. Pospelov così definiva tale metodo: "Immaginate di avere a vostra disposizione tutte le opere, per esempio, del genere romanzesco. Immaginate ancora che tali opere siano trasparenti. Sistemando i libri uno sopra l'altro e leggendovi attraverso, scoprirete la struttura su cui tale genere si basa".

verso tre momenti tipici:

1) l'epico e il tragico, il mito e la leggenda, il passato e il presente si risolvevano nella contemporaneizzazione dell'oggetto rappresentato e la rappresentazione viveva il suo momento nello stesso istante in cui si compiva. Il personaggio del passato (anche mitologico) veniva coscientemente incluso nel presente.

2) Il rapporto con la tradizione è perciò critico, ogni cosa deriva direttamente dalla viva esperienza contemporanea e la rappresentazione è perciò fondata sulla libera invenzione.

3) L'esperienza contemporanea e la libera invenzione non fanno distinzione di stile, di genere, tutto è permesso, non esiste una lingua "alta" e una "bassa", dialetto e gergo si mescolano con la più pura arte oratoria (più tardi, in epoca romana, si accetta anche il bilinguismo), il poetico cede improvvisamente il posto al prosaico e viceversa.

Secondo l'opinione di M.M. Bachtin due sono i generi serio-comici che più degli altri percepiscono coscientemente il senso carnevalesco del mondo: il dialogo socratico e la satira menippea. La verità, o la percezione di essa, non può essere certamente prerogativa o privilegio di un singolo uomo (lo stesso Socrate rifiutava il monologo), la verità nasce sempre da un confronto fra gli uomini.<sup>4</sup> Il dialogo socratico conosce due momenti fondamentali: la sincrisi e l'anacrisi. Il primo momento è rappresentato dal semplice confronto delle opinioni, il secondo era invece inteso come metodo capace di risvegliare, tramite la provocazione, le intenzioni vere dell'interlocutore. Questo tipo di dialogo rimaneva pur sempre nella "sfera dell'astratto", ma proprio attraverso la sua completa carnevalizzazione si giunge alla sua concretizzazione, cioè alla

---

4 L.V. Ščerba, noto linguista russo dell'inizio del secolo, notava che "il monologo può essere considerato in misura notevole una forma di espressione artificiale" (Ščerba 1915: 3 dell'appendice). L'allievo di Ščerba, L.P. Jakubinskij, riprendendo il discorso del proprio maestro, notava a sua volta la naturalità della forma dialogica in contrapposizione all'artificialità della forma monologica (Cf. Jakubinskij 1923: 132).

menippea. Bachtin distingue ben quattordici momenti fondamentali in questo genere che "affonda le sue radici direttamente nel folklore carnevalesco" (Bachtin 1968: 147). La menippea può perciò essere definita come primo esempio di carnevalizzazione in letteratura. In primo luogo nella menippea aumenta l'elemento comico (sconosciuto o quasi nel dialogo socratico) e si sciolgono notevolmente le tradizionali catene limitative della libertà d'invenzione narrativa e filosofica. Tale libertà portava necessariamente a una pluralità di stili (incoerenza stilistica) e di generi (incoerenza di genere, ovvero, genere composto da più generi). Altro momento fondamentale della menippea è la sua capacità creativa di situazioni eccezionali: Socrate affermava, come già abbiamo osservato, che la verità ha sempre bisogno di essere confrontata, ma non basta, la verità va provocata, portata alla ribalta e quindi nuovamente sperimentata. Questa ricerca della verità, con susseguente provocazione e sperimentazione, non può fermarsi davanti agli ostacoli posti dalla tradizione che vuole i problemi metafisici o filosofici risolvibili soltanto in certi luoghi particolari atti allo scopo, tale ricerca trovava la sua ubicazione spaziale e temporale nei luoghi meno adatti, dove la Filosofia sembrava non avesse mai messo piede (osterie, covi di ladri, ecc.). Siamo qui di fronte a una specie di profanazione della sacralità, profanazione intesa non in senso religioso o rituale, ma come violazione del corso generalmente accettato degli avvenimenti. Ma non soltanto il discorso filosofico generale era portato fuori dai suoi confini abituali, le stesse questioni filosofiche (questioni ultime della vita) erano portate al paradosso. I *pro* e i *contra* acquistavano una concretezza assolutamente sconosciuti negli altri generi, i problemi venivano affrontati "sull'ultima soglia" (*idem*, 83), quando è necessario decidere, quando non è possibile rifugiarsi in mistiche contemplazioni del problema (tipico in questo senso lo spazio e il tempo della rappresentazione: sull'ultima soglia – dopo c'è il vuoto – sulla terra, sull'Olimpo, negli inferi). Chiaro che una simile rappresentazione, per potersi concretizzare, non poteva fare a meno delle visioni oniriche, di fantastici viaggi su mondi sconosciuti. Queste visioni non erano però dei semplici espedienti tecnici atti a con-

cretizzare l'ultima questione, molte volte esse contenevano in sé dei veri elementi di utopia sociale. L'uomo acquistava nella menippea una dimensione completamente nuova: la ricerca della verità portava l'uomo a sdoppiarsi, a colloquiare interiormente con un altro (diatriba), oppure con se stesso (soliloquio), oppure ancora con tutti (simposio), sempre però libero da ogni imposizione tradizionale. Queste peculiarità che Bachtin suffraga con moltissimi esempi, fanno della menippea una specie di "genere giornalistico dell'antichità" (*idem*, 154).

Perché la menippea è il primo esempio organico di carnevalizzazione in letteratura? Il carnevale, secondo la definizione di Bachtin è "una forma di spettacolo sincretistica di carattere rituale" (*idem*, 159). Vediamone alcune particolarità. Il carnevale non ha ribalta, la scena non è quella abituale, non si hanno divisioni in esecutori e spettatori. Il tempo e lo spazio assumono forme del tutto particolari, la piazza (con le vie circostanti) e lo spazio universale, il tempo (che può variare a seconda dei periodi storici) carnevalesco si contrappone nettamente al tempo della vita normale. L'uomo medioevale viveva, per esempio, due vite ben distinte, "una ufficiale, monoliticamente seria e accigliata, sottomessa a un rigoroso ordine gerarchico, piena di paura, dogmatismo, devozione e pietà, e un'altra carnevalesca, di piazza" (*idem*, 169). Entrambe le vite erano perfettamente "legalizzate, ma erano divise da rigorosi confini temporali" (*ibidem*). Il carnevale viveva e vive secondo sue leggi, fuori da tutte le leggi, i divieti, le limitazioni che sono abolite (vita alla rovescia). Le imposizioni vigenti fuori dal carnevale scompaiono, la distanza (in primo luogo quella sociale e gerarchica) fra gli uomini si riduce in un libero contatto familiare (ma è abolita anche la gerarchia familiare),<sup>5</sup> dove le masse gesticolano e parlano in modo assolutamente nuovo, senza dover rispondere di

---

5 Bachtin ricorda che "nella sua famosa descrizione del carnevale romano (nel *Viaggio in Italia*) Goethe, cercando di scoprire dietro le immagini carnevalesche il loro senso più profondo, cita una scenetta profondamente simbolica: durante il rito dei "moccoli" un ragazzo spegne la candela di suo padre con l'allegro grido carnevalesco "Sia ammazzato il signor padre!" (Bachtin 1968: 165).

ciò ad alcuno. Il carnevale combina il sacro e il profano, il sublime e l'infimo, il grandioso e il meschino, il saggio e lo stolto, ma queste combinazioni non rientrano solamente nel campo del possibile, esse sono concrete e visibili, fra il rito e lo spettacolo.

Momento importantissimo del carnevale è l'incoronazione-scoronazione. Questo rito, uno e indivisibile, simboleggia (in maniera assolutamente concreta) la relatività di qualsiasi regime o ordine, potere o gerarchia. "Il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova" (*idem*, 162), esso celebra in primo luogo l'avvicendamento. La relatività viene espressa concretamente dallo sdoppiamento di un'unica immagine (tutto ha il suo rovescio): alto-basso, grasso-magro, re-schiavo, lusso-miseria, ecc. Da questo sdoppiamento deriva l'uso simbolico che il carnevale fu del fuoco (distrugge e rinnova), del riso (del popolo verso le gerarchie superiori), della parodia (il mondo alla rovescia), della piazza (universalità popolare contro il chiuso delle istituzioni).

Il carnevale è una delle conquiste più importanti delle masse popolari. Durante questo periodo, sancito da leggi precise, ma anche da limiti temporali invalicabili, la fantasia popolare sviluppa coscientemente la propria protesta, estrinseca le proprie ambizioni, si beffa di chi sta più in alto, rovescia i valori che fino a pochi giorni prima erano intoccabili, rappresenta la propria sete di rinnovamento sociale e spirituale. C'è, come già abbiamo notato, una profonda differenza fra la protesta popolare e quella intellettuale: il popolo conosce l'arte di concretizzare il problema, di porlo in termini spicci, addirittura schematici (la medaglia e il suo rovescio, il bene e il male), non si rifugia mai in una quasi-rappresentazione. Sono abolite di conseguenza le vie di mezzo, tutto si presenta nella sua lineare chiarezza ed espressività.<sup>6</sup>

La letteratura ha attinto abbondantemente dal carnevale i

---

6 "Tutte queste categorie carnevalesche non sono idee astratte sull'egualianza e la libertà, sul reciproco legame del tutto, sull'unità dei contrasti. No, sono idee concreto-sensibili, ritual-spettacolari, vissute e interpretate nella forma della vita stessa, formatesi e conservatesi nel corso di millenni in seno alle più larghe masse popolari dell'umanità europea" (Bachtin 1968: 161).



suoi motivi (non i temi, probabilmente). Gli uomini erano direttamente partecipi delle azioni carnevalesche e il carnevale stesso era la fonte della carnevalizzazione letteraria. Ciò succede fino alla metà del secolo XVII. Poi, secondo Bachtin, il senso dell'universalità umana comincia a declinare, gli uomini formano con sempre maggior frequenza gruppi isolati (balli in maschera), il carnevale perde il suo slancio primitivo, genuino e provocatorio, o, meglio, non è più accettato come momento creativo, la letteratura è influenzata dalla letteratura già prima carnevalizzata: la carnevalizzazione diventa una tradizione puramente letteraria.<sup>7</sup>

Bachtin sostiene, che la carnevalizzazione in letteratura (in particolare il genere della menippea) acquista nuovo e splendido vigore nell'arte di Dostoevskij. Qui naturalmente si parla di problemi di genere, non di contenuto (*idem*, 179-234). Noi non ci soffermeremo in questo articolo su questo aspetto importantissimo dell'opera bachtiniana, il nostro interesse è rivolto soltanto alla forza vivificante e creatrice del Carnevale.

\* \* \*

Il carnevale (*Kraški pust*) che ogni anno si svolge a Opicina (*Opčine*, frazione a maggioranza slovena di Trieste) rientra naturalmente negli schemi sopraesposti. Può aver perso qualcosa della sua originalità primitiva, può essere condizionato da motivi di ordine psicologico e sociale (ma questa è una questione di carattere locale, non universale; si pensi infatti al carnevale di Rio de Janeiro), rimane tuttavia il momento riscattatore dalle ansie accumulate durante l'anno. Scrive il cronista: "Ognuno mantiene il segreto carnevalesco, come se si trattasse di un segreto militare, e lo

---

7 "Naturalmente, sia il carnevale in senso proprio, sia le altre teste di tipo carnevalesco (le corride, per esempio), sia la comica dei saltimbanchi e le altre forme di folclore carnevalesco continuano a esercitare una certa azione immediata sulla letteratura dei nostri giorni. Ma questa azione, nella più parte dei casi, si limita al contenuto delle opere e non tocca la loro base di genere, cioè è priva di forza formatrice di generi" (Bachtin 1968: 172).

svelerà solamente sabato, quando il carro percorrerà le strade di Opicina" (*V popolni tajnosti* 1977). Perché tale segretezza? Il carnevale può vivere e ha un senso soltanto in un periodo ben delimitato, invalicabile, come abbiamo visto, il "prima" e il "dopo" non rientrano nella festa.<sup>8</sup> Non si tratta certamente di orgoglio paesano, di concorrenza fra i vari gruppi, è in gioco l'essenza stessa del carnevale che può vivere solamente secondo sue leggi ben definite. Ogni interferenza è assolutamente impossibile. La visione carnevalesca si estrinseca in un unico momento, irripetibile ["affinché almeno una volta, in questi tempi difficili, si possa essere di buon umore"; *V popolni tajnosti* 1977], spiare, profetizzare, portare il carnevale fuori dai suoi limiti temporali significa portare il carnevale fuori dai suoi stessi schemi. La libertà narrativa e filosofica si esprime nei modi più assurdi, elevati a norma di comportamento ["il Quartier generale carnevalesco ordina al tempo di mantenersi bello per sabato pomeriggio"; *ibidem*]. Ma il momento più significativo del carnevale è certamente la sua estrema attualizzazione. A parte due carri che, fra i partecipanti alla sfilata di Opicina, si sono rifugiati nelle visioni oniriche e profetiche (uno si è servito del motivo fantascientifico, scivolando in una visione presente-futura, l'altro di quello fiabesco di Cenerentola, visione questa non legata a limiti temporali, ma eterno-epica e perciò anche presente), tutti gli altri partecipanti sono stati caratterizzati dall'estrema attualità dei temi presentati: "Splendore e miseria del momento attuale in undici carri" (Mermolja 1977), così il solito cronista intitolava il suo articolo sulla festa di Opicina. Del resto, basta scorrere i titoli dei carri: "Aiuto ai terremotati". "Crisi italiana", "Derby carsico", "Crisi del petrolio", "Mi molo VII ma no parlo", "Trieste – paese delle meraviglie", "Cosa bolle in pentola?", "Autobus 26", ecc. Non sarà certamente superfluo osservare, come i temi trattati siano di ordine quasi generalmente locale. E non potrebbe essere diversamente, se si considera il fatto che attualizzare i problemi significa prima di tutto partire dal proprio ambiente e

---

8 Per quanto concerne invece il concetto di inizio e fine nella opera letteraria cf. Lotman 1972: 252-261 e Lotman 1966.

dai propri bisogni, visualizzare e concretizzare, portare i *pro* e i *contra* fino al limite estremo. Il carnevale non può essere astratto, non può "esporre", ma "agire", deve assolutamente portare i due poli del confronto fino al parossismo che in ultima analisi può ridursi "anche" in una schematizzazione "bassa", ma non per questo meno reale e significativa. Di esempi se ne potrebbero fare molti. Ricordiamo solamente due carri, chiamati erroneamente "allegorici", dove gli operai vengono compressi da un reale torchio e dove una gigantesca zanzara succhia (con tanto di ausilio medico) il sangue dalle vene dei lavoratori.

Altro elemento di grande interesse è la combinazione, cosciente e allo stesso tempo eccentrica, di generi e stili fra loro diversissimi. La mescolanza fra sacro e profano, fra sublime e infimo, praticamente fra "alto" e "basso" si ritrova in tutta una serie di motivi del Carnevale carsico. L'abolizione di ogni vincolo sentimentale (tradizionale) ha portato il dolore delle genti friulane sulle strade festose di Opicina. La casa che "crollerebbe allo starnutire di una formica" (*ibidem*), rientra in quel naturalismo grossolano, tipico del carnevale.<sup>9</sup> Ma è invece proprio da questa casa barcollante che bisogna partire alla ricerca della verità e il carnevale è il momento in cui tale verità viene messa a nudo, provocata, sperimentata. Questo tipo di rappresentazione che porta al grottesco (e al macabro) si è sviluppato, carnevalizzandosi, anche in altre forme comunicative. Ricordo, per esempio, che poco dopo il terremoto, circolavano in Friuli moltissime barzellette che avevano come punto di partenza la catastrofe (e ciò succede praticamente per ogni catastrofe). È questo un tipico esempio di carnevalizzazione in letteratura (orale), dove la prosaicità della barzelletta si scontra con la poeticità della tragedia, creando ciò che comunemente viene definito, a volte in maniera un po' sbrigativa, come grottesco.<sup>10</sup> L'accostamento fra loro di elementi diversi trova la sua pratica appli-

---

9 Bachtin nota che "il simbolismo universale del carnevale non teme alcun naturalismo", cf. Bachtin 1968: 168.

10 Su come nasce una barzelletta e sui sistemi interni di questo tipo di racconto cf. Morin 1972.

cazione in un carro, dove troviamo un tandem, alcuni ministri, un'impastatrice per la malta, un elisir fiabesco, dei cuochi. La contaminazione dei personaggi del passato si ritrova, per esempio, nel carro "Autobus 26", dove l'uomo preistorico, preso così com'è, è brutalmente immesso nel nostro presente. Il momento dello sdoppiamento e del contrasto è visibile nel marinaio che fa il camionista (la parodia che presenta un "mondo alla rovescia"), nella moglie enorme e il marito minuscolo, nelle generali contrapposizioni sul tipo "bianco-nero". L'azione carnevalesca dell'incoronazione-scoronazione, ovvero la relatività di ogni ordine preconstituito, si mescola già dal suo primo momento con l'auto-parodia (il trono-mastello) e si conclude con la profanazione (annuncio mortuario sul giornale: "Si comunica la triste nuova che il nostro amato Nando IX ci ha per sempre lasciati"; *Kraški pust na Opčinah* 1977), dove risulta fra l'altro chiara l'unicità del momento carnevalesco (ci ha lasciati "per sempre"). Lo stesso funerale, con preti e croci, secondo la tradizione cristiana, rientra nell'ambito delle profanazioni, permesse e accettate in momenti del tutto eccezionali, com'è appunto il carnevale.

La letteratura, fin dall'era classica, come abbiamo visto, attinge abbondantemente i propri motivi dal carnevale. Quando diciamo "motivi", abbiamo in mente il come una certa situazione problematica si sia poi espressa nell'opera letteraria, non che cosa quest'ultima ha assunto alla possibilità di rappresentazione. I temi (il che cosa) possono cambiare, possono essere influenzati dal particolare sviluppo storico di una determinata società, possono ancora risentire di limitazioni e divieti e possono aggirare il problema servendosi di temi affini e allusivi. Il carnevale stesso cambia i suoi temi e non potrebbe essere diversamente, visto il carattere di contemporaneità che esso riveste. Non cambiano invece i motivi (il come), al massimo essi si evolvono, cambiano aspetto, diventano più o meno grotteschi, ma il substrato su cui poggiano rimane nel corso dei secoli sostanzialmente invariato. Con una trasposizione forse troppo schematica, si potrebbe affermare che l'opera d'arte si riconosce proprio dal rapporto che esiste fra tema e motivo. Certo è che la scelta del tema è forse il momento meno

impegnativo in un'opera letteraria. Gli spunti possono essere infiniti, anche se non sempre originali. Non altrettanto si può dire del motivo, la cui ricerca originale diventa sempre più difficile, proprio in considerazione del fatto, che fino alla metà del secolo XVII la letteratura è stata carnevalizzata direttamente dal carnevale, poi la carnevalizzazione si è risolta in una mera tradizione letteraria. La stessa ricerca del genere diventa problematica. Indubbiamente il romanzo è ancora l'unico genere in evoluzione, l'unico che può ricercare e sviluppare i motivi carnevaleschi senza il pericolo di essere tacciato di disorganicità stilistica e di genere.<sup>11</sup> Anche il teatro post brechtiano (il cui anello di congiungimento va ricercato molto lontano, nella Commedia dell'arte) risente notevolmente del momento carnevalizzante. Basta pensare ai numerosi gruppi teatrali contemporanei, i cui spettacoli, apparentemente privi di una struttura organica e lineare, risultano "carnevalizzati" al massimo grado. Un poco probabile Amleto che combatte con un mestolo di legno, piuttosto che con la spada avvelenata, non è nient'altro che una violazione del corso generalmente accettato e consueto degli avvenimenti (violazione che, naturalmente, può "anche" risolversi nella parodia). Conseguentemente sarà probabilmente da rivedere la terminologia critica teatrale, specialmente nostrana, che definisce "cabarettistico" uno spettacolo pluralistico nello stile e nel genere (ma allo stesso tempo creativo di un genere nuovo), non legato alla tradizione, capace di sfruttare tutte le possibilità allusive (non ultime quelle politiche) che possono derivare dal testo stesso. È uno spettacolo semplicemente "carnevalizzato", con la notevole differenza però, che la carnevalizzazione procede su un testo già precedentemente carnevalizzato e che tale carnevalizzazione si poggia essa stessa su un genere già carnevalizzato, appunto il ca-

---

11 Il romanzo è, secondo Bachtin, "l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto". Esso "parodia gli altri generi (proprio in quanto generi), smaschera la convenzionalità delle loro forme e del loro linguaggio, soppianta alcuni generi e ne introduce altri nella sua propria struttura, re-interpretandoli e riqualificandoli". Cf. Bachtin 1975: 447 e 449 (trad. italiana parziale, limitata all'articolo *Epos i roman* [Epos e romanzo] in Lukács - Bachtin M. 1976: 181 e 183).

baret.

Mi sembra comunque chiaro, che il carnevale non può essere considerato unicamente come momento "riscattatore", o, peggio, come una specie di parente povero della creatività umana (se mai si può parlare di creatività umana "più o meno" povera). Al contrario, esso è uno dei momenti fondamentali in cui la libera invenzione si sviluppa completamente ed è perciò un vero momento artistico, assolutamente non dilettantesco, se pensiamo solamente al fatto le rappresentazioni carnevalesche sono non solo "il frutto di molti mesi di preparazione" (*Kraški pust na Opčinah* 1977), ma che lo stesso eventuale "spontaneismo", di cui sembra ammantato il carnevale, secondo una diffusa concezione acritica del fenomeno, passa necessariamente attraverso il confronto (sincrisi) e una quanto mai genuina provocazione interna ai gruppi carnevaleschi (anacrisi).

Il Carnevale carsico, pur nelle sue limitazioni, dovute al fatto che opera in certi casi su motivi già precedentemente carnevalizzati, divenendo in tal modo esso stesso tradizionale e limitatamente acreativo, è, a nostro avviso, cultura per eccellenza, importante, non me ne vogliano gli altri, tanto se non più di molte manifestazioni culturali o simili della comunità slovena locale (compagnie filodrammatiche, cori, feste popolari, ecc.). Dicotomie assurde, allusioni poco probabili, creazione di momenti eccezionali, combinazioni stridenti, comportamenti eccentrici, scandali, discorsi inopportuni, interventi fuori luogo si sviluppano soltanto nel periodo carnevalesco. Dico "soltanto", perché essi si presentano in modo visibile e spettacolare, non rivestiti di idee astratte, poco comprensibili alle grandi masse popolari. A differenza della nostra letteratura (e qui intendo sia la letteratura artistica, sia la pubblicistica in genere) il carnevale non sa cosa sia il provincialismo (almeno nel momento in cui si presenta). I motivi sono concreti e palpabili, i temi sono alla portata di tutti. Un'ideale osmosi fra questi due momenti potrebbe ridare nuovo slancio alla nostra vita culturale e in particolare alla nostra (e non soltanto nostra) letteratura.

Il commento, secondo cui "una gran massa di persone che canta per le strade e si diverte significa che il mondo non è una

valle di lacrime" (*ibidem*), è un assurdo "in fieri". Il problema non sta, o non sta soltanto, nel contrasto fra tempo carnevalesco e tempo normale, il problema consiste nel recepire il messaggio, non simbolico, ma concreto e visibile, del Carnevale.<sup>12</sup>

---

12 In un'altra sua opera fondamentale Bachtin osserva che "tutti gli atti del dramma della storia del mondo sono passati davanti alla risata del coro popolare. Non sentendo questo coro, non si può nemmeno capire il dramma nella sua totalità"; cf. Bachtin 1965: 517.

## KNJIŽEVNOST IN PUST: KRAŠKI PUST MED FOJEM IN BAHTINOM\*

Gledalca, ki si je v pretekli sezoni ogledal predstavo *Burkaški misterij* v uprizoritvi Slovenskega amaterskega gledališča v Trstu, so verjetno pritegnile, mogoče celo motile ali pa vsaj presenetile nekatere posebnosti, skrite v sami strukturi srednjeveškega teksta, ki ga je obdelal Dario Fo (cf. Fo 1975-1976).<sup>1</sup> Mislimo tu predvsem na nekatera nasprotja in protislovja, ki se razvijajo do paroksizma (angel in pijanec, burkež in Smrt, papež Bonifacij in Kristus, čudež in svet realnega). Pred nami je tipična karnevalizacija literarnega teksta, še posebno jasno oblikovana zaradi figure burkeža, ki pustnemu občutku sveta daje celo neke vrste pravno veljavo. Kmet, ki sleče svoja oblačila in si nadene Bonifacijeva, izpoved kmetavsca, ki v svojem monologu konkretizira notranje glasove (burkež-bog-kralj-duhovnik), pijanec s svojimi sanjskimi vizijami (nebeški raj "znižan" na raven gostilne), iskanje resnice o poslednjih življenjskih problemih v prostoru, ki je vsaj neprimeren ali čuden (dialog med burkežem in Smrtjo v pivnici-igralnici), so le nekateri izmed mnogih elementov pustnega trenutka.

Pojem "karnevalizacije" je v zgodovino književnosti prvi organično uvedel literarni kritik Mihail Mihajlovič Bahtin (1895-1975), profesor za rusko književnost na univerzi v Saransku. Bahtin je povzročil nemalo hrupa, ko je že leta 1929 objavil o Dostojevskem svojo prvo monografijo (Bachtin 1929), ki je doživela leta 1963 novo izdajo s spremenjenim naslovom in z obširnimi dodatki (Bachtin, 1963; srbski prevod Bahtin 1967; italijanski prevod Bachtin 1968). Odmev na Bahtinovo novo gledanje, ne samo na strukturo celotnega opusa Dostojevskega, temveč tudi na obširnejšo problematiko razvoja evropske književnosti nasploh, je bil tako močan, da se je ime ruskega znanstvenika znašlo kaj kmalu v središču ostrih polemik in sam Lunačarskij je tehtno posegel v obrambo, čeprav le delno, Bahtina (Lunačarskij 1929 in 1956). Vendar je mladi znanstvenik zmagal, predvsem s svojo globoko profesionalno resnostjo

---

\* "Književnost in pust: Kraški pust med Fojem in Bahtinom. Letteratura e carnevale: il Carnevale carsico tra Fo e Bachtin." *Most* 49-50 (1977): 180-193. (Edizione bilingue).

1 Prim. izvornik v Fo 1974.



in znanstveno točnostjo, nasprotniki so se uklonili izvirnosti Bahtinovitih idej in danes "nihče izmed sovjetskih strokovnjakov, ki se hoče približati študiju Dostojevskega, ne more mimo te knjige", še več, "delo je postalo nepogrešljivo tudi v znanstvenem fundusu zahodnih raziskovalcev" (Evnin 1965: 73).<sup>2</sup>

Raziskovanje književnosti je za Bahtina predvsem raziskovanje njenih virov. Le-te zasleduje tja do grške menipeje in sledi njihovemu neenakemu razvoju, transformacijam in dimenzijam. Tak pogled na umetnost je tipično strukturnega značaja (čeprav Bahtin tega izraza ni ljubil), ki naj bi "odstranil" iz umetniškega dela vse kasneje nastale plasti in bi tako odkril jasno in univerzalno strukturo.<sup>3</sup>

Že stari Grki so področje resno-komičnega žanra jemali kot precej jasno nasprotje resnim žanrom, kot so epopeja, tragedija, zgodovina, klasična retorika. V njem je prevladoval pustni občutek sveta, ki se je v svoji zunanji obliki posluževal treh bistvenih momentov:

1) epika in tragika, mit in legenda, preteklost in sedanjost so se sklenili v aktualizaciji prikazanega objekta in predstava je zaživela v samem trenutku svojega izvajanja. Celotno junaka iz preteklosti (tudi mitološke) so zavestno vključevali v sedanjost.

2) Odnos do tradicije je zato kritičen, vse izhaja direktno iz živih izkušenj vsakdanjega življenja in predstava sloni le na sproščeni domiselnosti.

3) Izkušnja iz vsakdanjega življenja in svoboda v domiselnosti nista omejeni glede na slog, žanr, *vse je dovoljeno*, ni "visokega" in "nizkega" jezika, dialekt in žargon stojita polnopravno ob strani najbolj čistega govorništva (kasneje, v rimski dobi, so uporabljali celo dvojezičnost), poetičnost se nenadoma umakne pred prozaičnostjo in obratno.

---

2 Ob 75-letnici Bahtinovega rojstva in ob 50-letnici njegovega literarno-kritiškega delovanja je izšla v ZSSR knjiga, ki vsebuje prispevke največjih sodobnih ruskih specialistov, med temi Ju.M. Lotman, D.S. Lichačev, V.N. Toporov in drugi; prim. *Problemy poetiki i istorii* 1973.

3 Na predavanju o *Novih smernicah v literarni kritiki*, ki sem mu prisostvoval, je aprila 1976 v "Klubu 17" Moskovske državne univerze na Filološki fakulteti znani ruski literarni kritik N.G. Pospelov tako opredelil tako metodo: "Zamislite si, da imate na razpolago vsa dela, ki spadajo, recimo, v zvrst romana. Zamislite si še, da so ta dela prozorna. Če boste knjige položili drugo na drugo in boste brali skozi, boste odkrili strukturo, na katero se ta zvrst opira".

Po Bahtinovem mnenju dva resno-komična žanra sprejemata pustni občutek sveta intenzivneje kot ostali: sokratski dialog in menipejska satira.

Resnica ali občutek njenega spoznanja ne more biti domena ali privilegij posameznika (sam Sokrat je odklanjal monolog), resnica se rojeva vedno v soočenju med ljudmi.<sup>4</sup> Sokratski dialog vsebuje dva bistvena elementa: sinkrezijo in anakrezijo. V prvi fazi pride le do soočenja idej, v drugi pa je z dialoškim postopkom sobesednik izzvan, da se izreče o svojih pravih namerah. Tak dialog je seveda še vedno lebdel "v sferi abstraktnosti", prav njegova karnevalizacija pa ga je pripeljala do konkretosti, oziroma do oblike menipeje. Bahtin razločuje kar štirinajst različnih momentov v tem žanru, ki "se s svojimi koreninami pogreza prav do pustne folklore" (Bachtin 1968: 147). Menipejo lahko zato označimo kot prvi primer karnevalizacije v književnosti. Predvsem naraste komični element (skoraj neznan v sokratskem dialogu) in menipeja se osvobodi tradicionalnih vezi, ki so omejevale svobodo pesniške in filozofske domiselnosti. Taka svoboda privede nujno da stilnega in žanrskega pluralizma (stilna in žanrska neskladnost, ali žanr sestavljen iz več žanrov). Naslednji važni moment menipeje je njena izredna pripravnost za nastavljanje mejnih situacij. Kot smo že omenili, je Sokrat trdil, da je resnica vedno potrebna soočenja; to pa ne zadostuje, resnico je potrebno izzvati, jo izpostaviti in nato ponovno preizkusiti. Iskanje resnice, s predhodnim izzivanjem in preizkušanjem, se ne more ozirati na tradicijo, po kateri naj bi se o filozofskih ali metafizičnih problemih razpravljalo v posebnih, temu namenjenih prostorih. Tako je iskanje resnice zašlo v prostorske in časovne okoliščine, kamor Filozofija po vsej verjetnosti ni nikoli stopila (gostilne, tatinski brlogi, itd.). Lahko bi rekli, da se nahajamo pred profanacijo posvečenega, ne v religioznem ali obrednem smislu besede, temveč v smislu splošno sprejetih pogledov na dogajanje. Širše filozofsko razpravljanje se je tako preselilo zunaj svojega ustaljenega okolja, tudi v posameznih filozofskih problemih (v "končnih" problemih življenja) je zavladal paroksizem. Vsi *za* in *proti* so postajali otipljivi, kot nikjer v drugih žanrih; probleme so v menipeji razreševali "in extre-

---

4 Znani ruski lingvist začetka našega stoletja L.V. Ščerba je trdil, da je "monolog v precejšnji meri prisiljena oblika izražanja" (Prim. Ščerba 1915: 3, priloga). Njegov učenec L.P. Jakubinskij je, izhajajoč iz trditve svojega učitelja, opozarjal na prirodnost dialogične oblike v nasprotju s prisiljenostjo monologične oblike (prim. Jakubinskij 1923: 132).

mis" (*prav tam*, 83),<sup>5</sup> ko je odločitev nujna, ko se ni več mogoče zatekati v vzvišeno zamaknjenost (v tem smislu postajata značilna tudi čas in prostor dogajanja: mejna točka – od tu dalje praznina – na zemlji, na Olimpu, v podzemlju). Gotovo se tovrstna predstava ni mogla odreči sanjskim vizijam in fantastičnim potovanjem v neznane svetove prav zaradi svoje zvestobe realnemu svetu. Te vizije nikakor niso bile le tehnični prijem, ki naj bi konkretiziral "končni" problem, večkrat so vsebovale elemente socialne utopije. Človek je v menipeji zadobival nove dimenzije, iskanje resnice ga je razdvojilo: v svoji notranjosti se je pogovarjal s sobesednikom (*diatriba*), ali s samim seboj (*solilokvij*), ali pa z vsemi (*simpozij*), seveda vedno prost vseh omejitev tradicije. Te posebnosti, ki jih je Bahtin podkrepil s številnimi primeri, privedejo ruskega raziskovalca do trditve, da je menipeja svojevrsten "časnikarski žanr antike" (*prav tam*, 154).

Zakaj je menipeja prvi organski primer karnevalizacije v književnosti? Pust je, po Bahtinovi opredelitvi, "sinkretistična oblika uprizoritve z obrednim značajem" (*prav tam*, 159). Pust nima odrskih desk, scena je neobičajna, ne razlikujemo gledalca od igralca. Čas in prostor zadobivata nove oblike, trg (z bližnjimi ulicami) je univerzalni prostor, pustni čas (različno dolg glede na zgodovinsko obdobje) je v popolnem nasprotju s časom normalnega življenja. Srednjeveški človek je živel, na primer, dve ločeni življenji "eno uradno, monolitno resnobno in nejevoljno, podrejeno strogemu hierarhičnemu redu, nasičeno s strahom, dogmatizmom, uslužnostjo in usmiljenjem, drugo pa pustno, poulično" (*prav tam*, 169). Obe življenji sta bili popolnoma "legalizirani, vendar so bile med njima stroge časovne meje" (*prav tam*). Pust je živel in živi s svojimi zakoni, zunaj vseh drugih zakonov, prepovedi, omejitev, ki zgubijo tedaj veljavo (narobe svet). Uzakonjeni red, ki velja v nepustnem času, razpade, socialne in hierarhične razdalje med ljudmi izginejo in prepustijo prostor sproščenim odnosom (tudi hierarhija v družini zgubi veljavo).<sup>6</sup> Ljudske mase se gibljejo in izražajo na nov način, ne da bi se

5 Prevajamo tako ruski izraz *na poslednem poroge* ("na pragu poslednje odločitve").

6 Bahtin piše, da "navaja Goethe v svojem znamenitem opisu rimskega pusta (v *Potovanju v Italijo*), ko poizkuša odkriti za pustnimi podobami njihov globlji smisel, izredno simboličen prizor: med obredom "mocoli" deček ugasne svečo svojemu očetu z veselim pustnim vzvikom "Hudič naj pobere gospoda očeta!" (Bachtin 1968: 165).

morale zaradi tega komu opravičevati. Pust spaja svetost in posvetnost, vzvišenost in podlost, veličino in pritlikavost, pamet in neumnost, take mešanice pa ne obstajajo le kot možnost, temveč so otipljive in vidne, nekje med obredom in teatralno igro.

Zelo pomemben je pri pustu obred kronanja in razstoličevanja. Ta obred je enoten in nedeljiv in simbolizira (zelo konkretno) relativnost vsakršnega režima ali reda, oblasti ali hierarhije. "Pust je praznik časa, ki vse uničuje in vse obnavlja" (*prav tam*, 162), praznik minljivosti in spremenljivosti. Konkretno se ta relativnost izraža v podvojenosti ene same figure – vsaka figura ima tudi svojo protifiguro: bogastvo – beda, kralj – suženj, visok – nizek, debel – suh, itd. Iz te podvojenosti izhaja tudi pustni simbol ognja (ki ruši in obnavlja), (po)smeha (nižjih slojev do višjih hierarhij), parodije (narobe svet), ulice (ljudska univerzalnost proti zaprtosti postave).

Pust je ena izmed najvažnejših institucij ljudskih mas. V tem zakonsko določenem času, ki je tudi strogo zamejen, ljudska fantazija zavestno razvija svoj protest, prikazuje svoje ambicije, se roga "zgomjim", preobrača vse vrednote, ki so bile le nekaj prej nedotakljive, izraža željo po socialni in duhovni obnovitvi. Med ljudskim in intelektualnim protestom je, kot smo že omenili, bistvena razlika: ljudstvo je mojster konkretizacije problema, zna postavljati vprašanja neposredno, celo shematično (medalja in njena druga plat, dobro in zlo), nikoli se ne zateka v kvazi-predstave. Srednje poti ni, vse je linearno jasno in ekspresivno.<sup>7</sup>

Veliko motivov je književnost črpala prav iz pusta (manj je tematsko nanj vezana). To je razvidno nekje do polovice 17. stoletja, ko so bili ljudje direktni akterji pustnih prireditev. Kasneje je po Bahtinovem mnenju občutek človeške univerzalnosti usihal, ljudje so se vse pogosteje zatekali in zapirali v zaprte skupine (pustni plesi z maškarado), pust zgubi svoj pristni in izzivaški prvinski zagon ali, kar je bolj verjetno, pust ni več kreativen za književnost, pomembnejša je že prej karnevalizirana literatura: karnevalizacija postane tako gola literarna tra-

---

7 "Vse te kategorije nimajo nobene zveze z abstraktnimi idejami o enakopravnosti in svobodi, o notranji povezanosti celote, o enotnosti kontrastov, itd. Ne, to so konkretno-čustvene ideje, spektakularno-obredne, doživete in interpretirane v obliki življenja samega, ideje, ki so se oblikovale in ohranile v teku tisočletij med širšimi ljudskimi masami vsega človeštva" (Bachtin 1968: 161).

dicija.<sup>8</sup>

Bahtin trdi, da se karnevalizacija književnosti (posebno žanr menipeje) okrepi in zadobi izreden sijaj v umetniških delih Dostojevskega. Seveda govori le o žanrskih problemih, ne pa o vsebinskih (*prav tam*, 179-234). V tem članku nimamo namena, da bi se ustavili ob tej izredno važni Bahtinovi poziciji, naše zanimanje seže trenutno le do kreativne in oživljajoče moči pusta.

\*\*\*\*

Kraški pust – praznik, ki vsako leto preplavi Opčine in druge kraje, spada seveda v sheme, ki smo jih obravnavali. Morda je res izgubil nekaj svoje primitivne originalnosti, morda tudi nanj vplivajo psihološki in socialni faktorji (to pa velja le v lokalnem smislu, ne pa univerzalnem: pomislimo samo na pustno praznovanje v Rio de Janeiro), ostaja pa vendarle trenutek sprostitev od vseh nadlog, ki so se v teku leta nabrale. Tako piše kronist: "Vsakdo čuva svojo pustno skrivnost, kot bi šlo za vojaške tajnosti in jo bo razodel šele v soboto, ko se bo z vozom pojavil na openskih ulicah" (*V popolni tajnosti* 1977). Čemu ta tajnost? Pust lahko živi in ohranja svoj smisel samo v strogo določenem časovnem obdobju; to, kar je "pred" ali "po" njem nima nobenega pomena.<sup>9</sup> Tu prav gotovo ne gre za vaški ponos, za golo tekmovanje med različnimi skupinami, gre predvsem za samo bistvo pusta, ki lahko živi le v sklopu svojih točno določenih zakonov. Vsako vmešavanje je nemogoče. Pustna vizija dobi svojo zunanjo obliko v enem samem enotnem trenutku, neponovljivem, saj bo človek "Vsaj enkrat v teh težkih časih, spet dobre volje" (*V popolni tajnosti* 1977). Vohuniti, prerokovati, razširjati pust izven njegovih časovnih meja pomeni obenem predstavljati ga zunaj njegovih lastnih shem. Pripovedna in filozofska svoboda se lahko izraža preko največjih absurdov, ki so povzdignjeni na raven norme: "Vrhovni štab je naročil za

---

8 "Seveda pust v običajnem pomenu besede, kot tudi ostali prazniki pustnega značaja (na primer bikoborba), bodisi maškarade, bodisi glumaška komika ali druge oblike pustne folklore še naprej neposredno vplivajo na sodobno književnost. Vendar pa se v večini primerov ta vpliv omejuje le na vsebino del, ne sega pa do njihovih žanrskih osnov, oziroma nima več žanrsko-formativne moči" (Bachtin 1968: 172).

9 Glede problema "začetka" in "konca" v literarnem delu prim. Lotman 1972: 252-261 in Lotman 1966.

soboto popoldne lepo vreme" (*prav tam*). Vsekakor je najpomembnejši moment pusta nedvomno njegova izredna aktualizacija. Razen dveh vozov, ki sta se zatekla v preroške in sanjske vizije (eden se je poslužil znanstveno-fantastičnega motiva in zdrknil v vizijo sedanjosti-prihodnosti, drugi pa pravljичne Pepelke, kjer praktično ni časovnih meja, saj je taka vizija epsko-večna in zato tudi sedanja), so vsi ostali vozovi na openskem sprevedu 1977 obravnavali izredno aktualne teme: "Blišč in beda današnjega trenutka v enajstih vozovih" (Mermolja 1977), tako je kronist naslovil svoje poročilo o openskem prazniku. Sicer pa je dovolj, da si preberemo naslove vozov: "Pomoč potresencem", "Križa Italije", "Kraški derby", "Petrolejska kriza", "Mi molo VII, ma no parlo", "Trst – dežela pravljic", "Kakšne nam jih čuhajo", "Avtobus 26", itd. Mislim, da ni odveč, če podčrtam dejstvo, da so bile skoraj vse prikazane teme lokalnega značaja. Drugače tudi biti ne more, če pomislimo, da lahko aktualizira problematiko samo skupina ljudi, ki je tesno zraščena z okoljem in njegovimi potrebami, samo ti lahko postavijo problem v otipljiv okvir, ga seveda konkretizirajo z vsemi *za* in *proti*. Pust ne more biti abstrakten, ne more samo "prikazovati", ampak predvsem "uresničuje": nasprotujoči si temi konfrontacije mora dovesti do paroksizma, pri tem pa se lahko poslužuje tudi "naivne" shematizacije, kar pa ne pomeni, da je taka vizija manj realna in pomembna. Lahko bi navedli mnogo primerov. Spomnimo se le dveh vozov, ki jih nepravilno imenujemo "alegorična", kjer delavce stiska povsem realna preša in kjer pije kri delavcem ogromni komar, z zdravniško pomočjo, seveda.

Naslednji zanimiv element je mešanica, zavestna in obenem čudaška, žanrov in stilov, ki so med seboj najrazličnejši. Mešanica svetega in posvetnega, najčistejšega in umazanega ali, z eno besedo, "visokega" in "nizkega" je prisotna v vrsti motivov Kraškega pusta. Šele ko so se razvezale vse sentimentalne in tradicionalne vezi, je lahko nastopila na prazničnih openskih ulicah tudi trpka bolečina furlanskega ljudstva. Hiša, ki "bi razpadla, če bi mravlja kihnila" (*prav tam*), spada med tiste elemente grobega naturalizma, ki je za pust izredno tipičen.<sup>10</sup> Vendar moramo izhajati prav iz te majave hiše, če se hočemo približati resnici in pust je trenutek, ki to resnico razgalja, izziva in preizkuša. Tovrstne predstavitve, ki segajo v grotesko, so se razvile tudi v ostalih komunikativnih oblikah. Spominjam se na primer, da je kmalu po potresu krožilo v

---

10 Bahtin pravi, da se "univerzalni simbolizem pusta ne boji nobenega naturalizma"; prim. Bachtin 1968: 168.

Furlaniji veliko smešnic, ki so obravnavale pravkar doživeto katastrofo (kar se praktično dogaja ob vsaki katastrofi). To je tipični primer karnevalizacije v literaturi (ustni), kjer se prozaičnost smešnice bije s poetičnostjo tragedije in ustvarja to, kar, sicer nekoliko pre nagljeno, določamo kot grotesko.<sup>11</sup> Bližanje med seboj raznorodnih elementov smo lahko opazili tudi na pustnem vozu, kjer smo videli tandem, nekaj ministrov, kotel za mešanje malte, pravljичni eliksir, kuharje. Posodabljanje junakov iz preteklosti je bilo navzoče na primer na vozu "Avtobus 26", kjer se predjamski človek, tak kakršen je, brutalno vključi v našo sedanost. Moment podvojenja in kontrasta je bilo opaziti pri mornarju, ki je opravljal službo šoferja (parodija, ki nam kaže "narobe svet"), pri ogromni ženi in neznatnem možu, v vseh črno-belih kontrapozicijah. Pustni moment kronanja in sočasnega razstoličevanja, ali relativnost vsakega ustaljenega reda, je pri pustnem kralju že od vsega začetka pomešan z avto-parodijo (prestol-škaf) in se zaključi s profanacijo (smrtni oglas v časopisu: "Sporočamo, da nas je letos za vedno zapustil naš dragi Nando IX"; prim. *Kraški pust na Opčinah* 1977), kjer je med drugim jasno izražena tudi enkratnost pustnega dejanja (nas je "za vedno" zapustil). Pogreb sam, z duhovniki in razpeli, po čisto krščanskem obredu, spada v sklop profanacij, ki jih dopuščamo in sprejemamo le v izrednih obdobjih, kot je prav pust.

Že od klasične dobe dalje se je književnost, kot smo že omenili, intenzivno napajala z motivi iz pusta. Ko pravimo "motivi", govorimo o tem, kako se je določena problemska situacija izražala v besedni umetnosti, ne pa kaj je le-ta povzdignila do možnosti literarne obravnave. Teme (kaj) se lahko menjujejo, lahko jih pogojuje historični razvoj določene družbe, nanje lahko vplivajo določene omejitve in prepovedi, v problem lahko dregnejo s tem, da se poslužujejo sorodnih in aluzivnih tem. Sam pust spreminja svoje teme, saj drugače tudi ni mogoče, če pomislimo, da je njegova glavna lastnost ravno aktualnost. Motivi (kako) se pa ne spreminjajo, kvečjemu se razvijajo, menjajo svojo obliko, segajo bolj ali manj v grotesko, njihova osnova pa ostane v teku stoletij praktično nespremenjena. Če se ne bi bali prevelikega poenostavljanja, bi lahko rekli, da lahko spoznamo umetniško delo prav iz razmerja med temo in motivom. Prav gotovo je izbira teme manj zahteven moment v snovanju literarnega dela. Veliko je možnih izhodišč, ki so lahko tudi

---

11 O tem, kako se smešnica rodi in o notranjem sistemu te posebne vrste po-vesti prim. Morin 1972.

neizvirna. Tega pa ne moremo trditi o motivu, katerega izvirnost postaja vedno napornejša, posebno še zato, ker se je književnost do polovice 17. stoletja karnevalizirala direktno iz pusta, nato pa je karnevalizacija živela le od dotedanje literarne izkušnje. Že sama izbira literarne zvrsti ni enostavna. Verjetno je roman še edina zvrst v razvoju, edina, ki lahko raziskuje in razvije pustne motive, ne da bi pri tem trpela glede stilne in žanrske enotnosti.<sup>12</sup> Pobrechtovsko gledališče, čigar povezave najdemo zelo daleč, v zvrsti Commedia dell'arte, je tudi znatno podvrženo momentu karnevalizacije. Pomislimo le na številne sodobne gledališke skupine, katerih predstave so na prvi pogled brez linearne in organske strukture, v resnici pa so sad visoke stopnje "karnevalizacije". Precej neverjetni Hamlet, ki se namesto z zastrupljenim mečem bojuje z leseno kuharico, je navsezadnje le rušitelj vseobče predvidene predstave o njem (rušenje se seveda "tudi" lahko spreobrne v parodijo). Zaradi tega ne bi bilo napačno, če bi popravili terminologijo gledališke kritike, posebno naše, ki poimenuje "kabaretno predstavo" igro, ki je v resnici le pluralistična v stilu in žanru (obenem pa ustvarja nov žanr), osvobojeno tradicije in ki prav zato lahko izrabi vse aluzivne možnosti (tudi politične. seveda), ki izhajajo iz teksta samega. To je čisto enostavno "karnevalizirana" predstava, razlika je le v tem, da se karnevalizacija razvija ob že prej karnevaliziranem tekstu in da sloni ta karnevalizacija na že karnevaliziranem žanru, to je kabaretu.

Vsekakor se mi zdi razvidno, da pust ni le moment "sprostitve" ali celo le revni privesek človekove ustvarjalne moči (če sploh lahko govorimo o "bolj" ali "manj" revni človekovi ustvarjalnosti). Nasprotno, pust je eden izmed osnovnih trenutkov, ko se svobodna domiselnost popolnoma razvije in je zato resničen umetniški dogodek, sploh ne diletantski. Pustni vozovi so namreč "sad večmesečnega truda" (prim. *Kraški pust na Opčinah* 1977) in morebitni naključni, spontani pristop, ki naj bi bil po razširjeni akritični koncepciji pusta značilen zanj, se v resnici nujno spoprijema s konfrontacijo (sinkrezija) in z izredno pristnim izživanjem v notranjosti samih pustnih skupin (anakrezija).

---

12 Roman je po Bahtinovem mnenju "edina literarna zvrst v razvoju in še nedokončana". Roman "parodira druge žanre (prav zato, ker so žanri), razkrinkava konvencionalnost njihovih oblik in jezika, ukinja določene žanre in vključuje nove v lastno strukturo, ob tem pa jih pretolmači in re-kvalificira"; prim. Bachtin 1975: 447 in 449 (italijanski prevod, omejen na članek *Epos i roman* [Epos e romanzo] v Lukács - Bachtin 1976: 181 in 183).



Kljub temu, da operira Kraški pust z že prej karnevaliziranimi motivi, zaradi česar postaja že sam tradicija in do določene meje nekreativen, je, po našem mnenju, čista kultura, vsaj tako važna, ali pa še bolj, kot številne druge kulturne ali podobne institucije in prireditve tukajšnje slovenske skupnosti (dramske družine, pevski zbori, vaške veselice, da se omejimo le na amatersko delovanje).

Absurdna nasprotja, malo verjetne aluzije, ustvarjanje izrednih situacij, kričeče in vbogavpijoče kombinacije, čudaška obnašanja, nepriemerni razgovori in posegi se razvijajo le v pustnem času. Pravim "le", ker se vse to uresničuje v otipljivi in spektakularni obliki, brez abstraktnih idej, ki so nedostopne širši ljudski publiki. Za razliko od naše literature (mislim tu na umetniško literaturo, pa tudi na splošno publicistiko), pust ne pozna provincializma (vsaj v trenutku, ko zaživi).

Že sama nastava komentarja "veliko ljudi, ki poje na ulicah in ki se veseli, pomeni, da svet še ni solzna mlaka" (*prav tam*), je absurdna. Ni vprašanje nasprotja med pustnim in vsakdanjim časom, vsaj izključno ne, problem je doživljanje sporočila, ne simboličnega, temveč konkretnega in otipljivega, ki nam ga Pust posreduje.<sup>13</sup>

---

13 V drugem svojem poglavitnem delu Bahtin pravi, da "so se vsa dejanja drame svetovne zgodovine odvijala pred nasmejanim ljudskim zborom. Kdor tega zbora ne sliši, tudi ne more razumeti drame v celoti"; prim. Bahtin 1965: 517.



NOTE SULLE CULTURE IN CONTATTO

BELEŽKE O KULTURAH V STIKU

ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРАХ В

СОПРИКОСНОВЕНИИ



## LA SEMIOSFERA INERTE: TRADUZIONE E VISIONE DEL MONDO TRA EST E OVEST EUROPEO NELLA SECONDA METÀ DEL XX SECOLO\*

Ogni testo in traslazione che non vuole rimanere inerte deve contenere al proprio interno alcuni elementi di traduzione nella lingua verso la quale è diretto, prevedendo in sostanza possibilità e limiti della ricezione altrui. Diversamente il dialogo è assente e il testo, da potenziale informazione additiva, inserita in un effettivo o presunto orizzonte d'attesa del ricevente, rimane a livello di non-informazione: trasmette, ma non produce informazione, ammaestra, ma non dà crescita di conoscenza (cf. Lotman 1992a: 19).

In quest'ultimo caso si dice che il superamento del confine semiotico non è avvenuto e lo spazio altrui si configura come spazio non-semiotico. L'informazione che rimane a livello di non-informazione non è però del tutto inerte, essa svolge comunque la funzione implicita di supporto alla presunta totalità autosufficiente del proprio mondo di significati.

È tipico l'esempio degli spazi geografici contrassegnati con la dicitura "hic sunt leones" (in senso storico e traslato) che, intesa come assenza di cultura, conferma gli assunti immutabili delle nostre certezze: di qua la civiltà, di là la barbarie, di qua la stabilità, di là il movimento, di qua il cosmo, di là il caos, il tutto all'interno di un sistema gerarchicamente ordinato di significati che solo la fine del secondo millennio sembrava aver messo in discussione, perlomeno a livello teorico.

In questi ultimi cinquant'anni i rapporti tra l'Europa occidentale e, più in particolare, tra l'Italia e l'Est europeo, sono stati spesso caratterizzati dal non-superamento del confine semiotico: basti

---

\* "La semiosfera inerte. Traduzione e visione del mondo tra est e ovest europeo nella seconda metà del XX secolo." *Tra segni*. Ed. Susan Petrilli. Roma: Meltemi, 2000. 199-208. (Collana Athanor X/2).

pensare ai processi di "reductio ad unum" che sono implicitamente presenti nell'uso diffuso a livello culturale medio di termini come "slavo", "mondo slavo", "gli slavi", alla difficoltà, ancor'oggi, di distinguere, per esempio, tra Slovenia, Slovacchia e Slavonia (durante la crisi del Kosovo alcuni noti personaggi occidentali del mondo dello spettacolo e di quello sportivo hanno annullato una serie di visite promozionali e di tournée a Ljubljana, perché in "zona di guerra"), alla sorpresa, per così dire "culturale", che le tragiche vicende etniche nell'ex-Jugoslavia hanno suscitato. Che tutto ciò non sia solo segno di scarsa istruzione o, semplicemente, di ignoranza, lo dimostra il fatto che gli slavisti italiani hanno dovuto lottare per anni con il Ministero della Pubblica Istruzione, affinché l'insegnamento della lingua e della letteratura ungherese, arbitrariamente inserita in ambito slavo in quanto est-europeo, fosse tolto dai raggruppamenti concorsuali universitari di slavistica; mai nessun problema fu invece sollevato per ciò che riguardava l'insegnamento della lingua e della letteratura romena, della cui appartenenza all'area culturale latina nessuno poteva dubitare. Quest'ultima sarebbe dunque segnata da una feconda ramificazione interna, segno di tradizione ed evoluzione, a differenza dell'area slava o presunta tale, il più delle volte considerata come totalità compatta e non perfettamente distinguibile: dal confine orientale d'Italia fino a Vladivostok sull'Oceano Pacifico si estende un'area "altra", presumibilmente priva di semiosi interna. Se la funzione di ogni confine è, come dice Lotman, "quella di limitare la penetrazione, filtrare e trasformare adattando ciò che è esterno in interno" (*ibidem*: 14), allora diventa anche comprensibile il motivo "culturale" che, per esempio, ha impedito a tutt'oggi al Parlamento italiano di promulgare per la comunità etnica slovena in Italia (unico contatto interno con il cosiddetto "mondo slavo") apposite leggi di tutela che potessero confermarla nella sua doppia diversità: sia nei confronti degli slavi in genere (ma a Trieste gli sloveni vengono comunemente chiamati "slavi"), sia rispetto alla cultura maggioritaria. L'assimilazione, violenta o silenziosa, di ogni minoranza linguistica e culturale è sempre perfettamente in sintonia con una presunta e assoluta necessità di limitare, filtrare e trasformare l'altro in sé.

Sarebbe comunque errato pensare che questo sia stato l'unico meccanismo di comunicazione tra l'est e l'ovest europei e che il mondo slavo nel suo complesso sia stato trattato dai mezzi d'informazione italiani semplicemente come spazio non-semiotico. Fino al 1989 (caduta del muro di Berlino) L'Europa orientale produceva informazioni nella misura in cui il suo spazio semiotico si configurava come speculare rispetto allo spazio semiotico "occidentale". C'era, ovviamente, bisogno di una lingua di traduzione, di un filtro capace di trasmettere l'informazione di partenza: il codice conosciuto e comunemente accettato dal gruppo ricevente era di norma dato dall'assunto di superiorità di un sistema culturale e politico rispetto all'altro. La cultura occidentale si configurava infatti come paradigmatica e buona parte dell'informazione proveniente dallo spazio altrui veniva tradotta, spesso "per negationem", nei paradigmi perfetti dello spazio proprio. La stessa cosa, a livello ufficiale e non, succedeva di norma anche dall'altra parte. Ovviamente, nessuna delle due parti era priva di semiosi interna, ma esternamente ognuna di esse il più delle volte si configurava come elemento funzionale al processo di autoaffermazione.

Tutto ciò era talmente consolidato da produrre informazioni che in qualche caso rasentavano l'assurdo (il che, si noti bene, è pur sempre una produzione di informazione). A un collega russo avevo raccontato che abitavo in una casetta unifamiliare e non in un condominio; il collega aveva tradotto mentalmente condominio con *komunal'naja kvartira*, ovvero miserrimo appartamento comunale sovietico con servizi e cucina in comune; quando fummo ospitati in un'antica villa signorile del Bergamasco, zona notoriamente ricca, il collega chiese a mia moglie se anche noi fossimo proprietari di una simile casa, considerato che non vivevamo in condominio; la sua traduzione era stata perfetta: chi non viveva in una casa comunale sovietica era ovvio che vivesse in una villa signorile, secondo uno schema binario perfetto. Dall'altro lato, un famoso giornalista scrisse una volta sulle pagine di "Repubblica" che i bulgari avevano mutuato dai russi perfino l'alfabeto cirillico, togliendo in questo modo ai bulgari la paternità di quella scrittura che buona parte del mondo slavo aveva in seguito adottato. Anche

in questo caso la traduzione era stata lineare: nell'accezione politicamente marcata occidentale la Bulgaria era considerata la 16-a e "la più fedele" tra le 15 repubbliche dell'Unione Sovietica che, a sua volta, era sinonimo di Russia (un segno di tale traduzione si ha nella locuzione, tutt'ora in uso nel linguaggio politico, di "maggioranza bulgara"). Era dunque ovvio che la posizione succube della Bulgaria nei confronti della Russia dovesse per forza di cose trovare riscontro anche a livello culturale.

Questo filtro di traduzione funzionava non solo nei confronti del mondo esterno, ma anche all'interno della propria sfera di significati. Così, per esempio, un testo russo di denuncia del regime sovietico, prodotto in Unione Sovietica o fuori dai suoi confini, poteva venir recepito in Italia come "pamphlet di propaganda anti-comunista", volto, ovviamente allo screditamento "interno" di una parte politica, mentre il generale cileno Pinochet poteva venir considerato dai dissidenti politici operanti in Russia un eroe per il solo fatto di aver abbattuto il "comunista" Allende. In entrambi i casi l'alterità effettiva del soggetto "altrui" era subordinata alla necessità di conferma del mondo proprio. Allo stesso Lotman, che pure in patria subì non poche offese morali e materiali per la sua libertà intellettuale, fu in qualche modo rimproverato di aver escogitato un linguaggio "esoterico" (Gasparov, B. 1998: 284) solo per evitare di farsi comprendere dall'ufficialità culturale sovietica. Anche ammesso che il linguaggio lotmaniano possa essere in alcuni casi tutt'altro che semplice, ma di certo non più complicato del linguaggio di Gremais o della Kristeva, e che "l'esoterismo" della scuola semiotica di Tartu possa in qualche misura corrispondere a verità, la lettura che ne deriva produce un ulteriore significato: Lotman e la sua scuola non avrebbero prodotto nessun tipo di informazione nuova, ma solo un'informazione suppletiva e funzionale a ciò che, altrove, già si sapeva. E ciò che "altrove" già si sapeva non riguardava di certo l'informazione sugli studi strutturalistici occidentali, ma solo l'informazione sul linguaggio dogmatico e ovviamente fortemente ideologizzato sovietico: l'informazione suppletiva si configurava di conseguenza come pura contrapposizione a quest'ultima informazione già nota.



Appositamente ho messo su uno stesso piano informazioni di tipo culturale e informazioni di tipo politico, perché questa sovrapposizione è stata di fatto dominante nei rapporti interculturali. Significativo è a questo proposito il grido d'allarme, diffuso in Italia, che poteva suonare anche come sinonimia di due sintagmi non necessariamente omologabili, ovvero "arrivano i russi" e "arrivano i rossi" (in una sequenza eufonica non dissimile dal famoso "I like Ike" analizzato a suo tempo da Jakobson). Eppure, per quanto paradossale possa sembrare, quanto più difficili erano le condizioni della comunicazione, tanto più semplice era la trasmissione dalla lingua di partenza a quella d'arrivo. In ogni informazione era infatti possibile individuare quell'elemento di traduzione che permetteva al filtro di svolgere la propria funzione di trasmissione. E poco importava che la traduzione fosse corretta o scorretta, veritiera o menzognera: in un sistema binario perfetto, quasi mitico, la specularità dei sistemi segnifici fungeva da condizione della reciproca comunicazione. La sinonimia tra "russi" e "rossi", per quanto fuorviante, poteva essere pur sempre un'informazione suppletiva, prodotta a sostegno dell'informazione base. Ma, proprio perché si trattava di un'informazione suppletiva e non additiva, essa nulla portava alla crescita di conoscenza di chi era il soggetto del processo traduttivo. La differenza tra "conferma" e "trasformazione" del soggetto della comunicazione è, del resto, la discriminante che contraddistingue il passaggio da un tipo di cultura sostanzialmente medioevale paradigmatica a un tipo di cultura moderna sintagmatica (cf. Lotman 1973).

Questo tipo di comunicazione, che potremmo definire unidirezionale, ma con presunzione di dialogo, ha di fatto portato all'isolamento non solo della cultura mittente, ma anche di quella ricevente, indipendentemente da chi fosse di volta in volta il soggetto in ricezione. Così, per esempio, uno dei pochi contatti effettivamente diretti con il mondo russo, ovvero l'invasione dell'esercito italiano in Russia nella seconda guerra mondiale, è stato filtrato dal sintagma "italiani brava gente", secondo uno schema epico che, com'è noto, riconosce al proprio mondo la complessa totalità dei sentimenti e delle esperienze, ma ignora non dissimili espe-

rienze e sentimenti altrui. L'isolamento non è dato dalla maggiore o minore verità di tale informazione (da un certo punto di vista, più interno che esterno, essa è probabilmente condivisibile), bensì dalla sorpresa che nasce nella coscienza culturale italiana, ogniquale volta tale assunto paradigmatico viene messo in discussione. Questo modello collettivo è talmente radicato nella cultura italiana, da poter essere facilmente applicato a tutte le situazioni apparentemente simili (nella memoria storica anche alla conquista della Libia, alle invasioni durante la II guerra mondiale in Jugoslavia, Grecia, Albania e, recentemente, alle "missioni di pace" in Somalia e Jugoslavia). Di fatto il mondo slavo si configura come assolutamente altro da sé e gli elementi di traduzione nella propria lingua vanno perciò individuati a conferma della propria identità: elemento non secondario di tale identità è il modello di non-responsabilità soggettiva in quanto oggettivamente costringitivo (ieri Mussolini, oggi NATO), puntando tutto sulla "sofferenza epica" della costrizione piuttosto che sulla "violenza", tradizionalmente altrettanto epica, della scelta responsabile che può, ovviamente, apparire agli occhi altrui come corresponsabile (nella migliore delle ipotesi) e irresponsabile (nella peggiore) per le sofferenze inflitte e patite (questo punto di vista viene, per esempio, applicato nei confronti del popolo tedesco).

A questo punto, considerata una sostanziale staticità del soggetto ricevente nei rapporti mondo occidentale – mondo slavo, staticità dovuta a motivi facilmente individuabili dal punto di vista della contingenza storica, si pone il problema della ricezione del mondo slavo nel momento dei presunti cambiamenti epocali colà avvenuti, oltre, ovviamente, alla ricezione del mondo occidentale europeo nel mondo slavo. Quest'ultimo aspetto è stato ampiamente studiato, non solo per l'area russa, e limiterò perciò la mia riflessione al soggetto ricevente occidentale e, più in particolare, italiano. Fatto sta che il "grande Altro", che per mezzo secolo è stato tradotto in una qualunque delle lingue dello spazio interno occidentale, più spesso politico, ma anche culturale e nazionale, non c'è più o, meglio, non esiste più come spazio esterno al quale assegnare caratteristiche fisse e facilmente traducibili. Ora però che

il canale di trasmissione non è più ostruito da paradigmi stabili e immutabili che traducevano in funzione di conferma e non di trasformazione, il processo della comunicazione sembra improvvisamente avviato verso "l'illusione strutturalista" della comunicazione perfetta: in realtà nel più vuoto e pulito dei canali di trasmissione non c'è messaggio di partenza che non venga riformulato dal destinatario; il "rumore" infatti non si trova nel canale di trasmissione, bensì nello stesso destinatario, anche a semplice livello interpersonale e all'interno di una stessa lingua e la discriminante è data da un diapason amplissimo che va dall'esperienza di vita individuale alla memoria storica collettiva.

Quando uno dei due soggetti della comunicazione evolve, per di più in maniera rapida e inattesa, di norma il soggetto ricevente non ha ancora elaborato strumenti adeguati di filtraggio del messaggio, continuando in questo modo a leggere il mondo altrui con codici vecchi, mentre il soggetto mittente trasmette nella convinzione che l'altro sia già in possesso di nuovi strumenti di ricezione. Dopo il 1989 il soggetto ricevente occidentale è rimasto non solo immobile in attesa che l'altro acquisisca gli stessi strumenti di decodificazione, ma è anche fermo nella convinzione che la scomparsa del Grande Altro abbia definitivamente unificato e "pulito" il canale di trasmissione informativo in direzione, ovviamente, del proprio codice, assunto a una specie di "Grande Io". Questa posizione asimmetrica di attesa / movimento nei processi di traduzione genera in realtà un corto circuito semiotico, a volte addirittura paradossalmente fecondo, tra la lingua di traduzione e la lingua dell'informazione tradotta.

Qualche anno fa Radio Praga riportò la seguente notizia: il ministro della cultura del neocostituito stato della Slovacchia promuove alla direzione dei maggiori teatri del paese una serie di personaggi fedeli all'area governativa. Lo scavalcamiento delle competenze professionali suscita negli addetti ai lavori una reazione di protesta che culmina in un incontro tra una delegazione di artisti di teatro e il ministro. L'incontro si svolge a Bratislava in un clima teso, mentre circa duecento persone manifestano sotto il palazzo del governo a sostegno della protesta. Dopo pochi minuti il ministro

interrompe il colloquio, chiama la polizia e mette agli arresti delegazione e manifestanti.

Dal punto di vista dei processi di comunicazione, che il fatto sia vero o non-vero è relativamente importante. Menzogna e verità hanno la stessa valenza nella produzione di informazione nuova, additiva o suppletiva che sia. Importante è il fatto che la notizia sia stata diffusa da Radio Praga e non diffusa, a quanto mi risulta, dai mass-media italiani. Radio Praga, che, sarà bene ricordarlo, ebbe un ruolo fondamentale di informazione verso il mondo occidentale durante l'invasione degli eserciti del Patto di Varsavia nel 1968, configurandosi come fonte di informazione "vera" contrapposta a quella "falsa" dell'ufficialità sovietica, non riporta semplicemente la notizia, ma la traduce implicitamente nella lingua della propria semiosfera più recente: la violazione di libertà del vicino ha infatti la funzione di confermare la bontà del proprio sistema nei confronti dell' "altro". L'altro, infatti, è il vicino slovacco che ha deciso di separarsi unilateralmente dalla comune ex Cecoslovacchia. Il paradigma è semplice e ampiamente sperimentato: l'informazione diventa marcata proprio perché il filtro di traduzione riesce a individuare nel testo un elemento traducibile nella propria lingua, ovvero un codice comune di rapporti storicamente non facili tra le due nazioni. Nella verbalizzazione di Radio Praga il fatto di Bratislava contiene in modo implicito informazioni politiche, storiche e culturali.

Questa doppia informazione, ovvero, da un lato, il fatto in sé sconvolgente dal punto di vista "democratico-occidentale", e, dall'altro, la verbalizzazione ceca del fatto slovacco, per quanto strumentale possa essere, è rimasta per il mondo italiano una non-informazione e si è configurata, come già successo tante volte, come appartenente a un mondo epicamente "estraneo", "altro". A differenza del passato però, dove l'elemento di traduzione era costituito dalla specularità del modello culturale altrui, nel caso preso in considerazione la comunicazione non ha avuto luogo. Si è tornati in qualche modo al "hic sunt leones" privo di semiosi. Sarebbe comunque un errore considerare la collocazione del fatto di Bratislava nel novero delle non-informazioni come inerte dal punto di

vista della produzione di significati. Abbiamo già sottolineato che la non-semiosi altrui si pone a conferma della cultura propria, ma in questo caso i parametri della conferma sono profondamente cambiati e non parlano più di un paradigma immutabile, bensì di una difficoltà di disintegrazione e riorganizzazione del testo altrui.

Se il fatto slovacco o, meglio, la notizia ceca del fatto slovacco fosse stato ripreso dai giornali italiani, esso si sarebbe inevitabilmente trasformato in un'informazione marcata all'interno di una semiosfera che per forza di cose avrebbe dovuto attingere da un codice comunemente accettato e sperimentato per decenni. Se il fatto di Bratislava fosse accaduto prima della caduta del muro di Berlino, la sua traduzione sarebbe risultata estremamente semplice: un nuovo esempio di mancanza di libertà nei paesi del socialismo reale, con un'ulteriore conferma del conflitto irrisolto tra intellettuali e potere, conflitto ampiamente conosciuto nella ricezione occidentale, ma anche tradotto specularmente come assenza di conflitto nel mondo proprio. Dopo la caduta del muro di Berlino a entrare in crisi sarebbe stato lo stesso presupposto sul quale il filtro di traduzione si basava: nel codice comunemente accettato il paradigma di ricezione "democrazia – ovest – libertà" si contrapponeva specularmente al paradigma "comunismo – est – non libertà", mentre ora, nella nuova situazione storica, non solo il primo paradigma è rimasto immutato, ma si è addirittura posto come sostitutivo del secondo. A questo punto però, il fatto di Bratislava avrebbe introdotto nel paradigma, considerato oramai unico e comune per entrambe le semiosfere, una variante inattesa, ovvero "democrazia – est – non libertà", producendo un'informazione non più suppletiva, ma additiva che gli strumenti di traduzione non avevano ancora elaborato. La collocazione del fatto di Bratislava nella categoria della "non-informazione" è il risultato logico di questa mancata elaborazione e l'inerzia della semiosfera si configura come assenza di contatto interattivo.

Altro esempio: tutti sanno dei problemi che il presidente russo El'cin ha con la дума, ovvero il parlamento. Le dimostrazioni di protesta e le richieste di dimissioni si susseguono giornalmente. Una nota agenzia di stampa occidentale ha diffuso tempo fa la foto

di un gruppo di dimostranti con in mano un cartello con la scritta: "*Gospodi! Spasi Rossiju ot El'cina!*" La didascalia che la redazione aveva messo sotto la foto recitava: "Dimostranti comunisti manifestano sotto la *duma*. Il cartello porta la scritta: Signori, salvate la Russia da El'cin." In realtà, nella foto, sul cartello che i dimostranti agitano è scritta un'altra cosa, ovvero: "Dio! Salva la Russia da El'cin! ", implorazione che non necessariamente appartiene al vocabolario politico dei "comunisti", vecchi o nuovi che siano. È un evidente errore di traduzione, dovuto alla confusione tra la forma vocativa di *Gospod'* (*Gospodi!*, "Signore! ", ovvero "Dio! ") e la forma plurale di *gospodin* (*Gospoda!*, ovvero "Signori! "). Ma si tratta di un errore di traduzione indotto: per una sorta d'inerzia mentale, in linea con l'inerzia della semiosfera, la redazione ha ritenuto ovvio che a dimostrare contro il liberale El'cin, sostenuto dall'Occidente, potessero esserci solo i vecchi comunisti sovietici che, essendo comunisti, non potevano certo invocare Dio, ma, al massimo, i "signori" deputati della *duma*. Non bisogna infatti dimenticare che nella ricezione occidentale ogni manifestazione nell'ex Unione Sovietica che contenesse al suo interno elementi di religiosità era stata letta come segno di contrapposizione al sistema comunista. Un altro corto circuito semiotico, speculare a quello della "villa signorile" citata più sopra, dove all'elaborazione di un'informazione che avrebbe dovuto spiegare ai lettori come mai ci si appella a Dio per liberarsi di un personaggio gradito all'Occidente (operazione questa che richiederebbe un superamento del confine semiotico, assegnando valore negativo a un segno, la fede appunto, che fino a ieri agli occhi dell'Occidente aveva valore positivo in quanto oppositivo alla valenza negativa dell'ateismo marxista), si è preferito adagiarsi su un'informazione non-vera, ma perfettamente in linea con l'inerte orizzonte d'attesa del lettore occidentale.

Nei due esempi citati le informazioni che arrivavano dal "mondo slavo" avevano la possibilità di essere recepite a tre livelli:

1. assenza di traduzione (nel caso della notizia data da Radio Praga) e quindi implicita attribuzione nei confronti di chi si configura come "altro da sé" di un significato che lo denoti come mon-

do privo di semiosi interna;

2. traduzione inerte (nel caso della foto che ritrae una dimostrazione di protesta sotto la duma russa) con decodificazione adattata e quindi implicita attribuzione nei confronti di chi si configura come "altro da sé" di un significato che lo denoti come mondo immutabilmente speculare al mondo "proprio";

3. elaborazione dell'informazione sulla base di una cosciente trasformazione del proprio sistema di decodificazione e quindi implicita attribuzione nei confronti di chi si configura come "altro da sé" di un significato che lo denoti come valore dialogico, valore naturalmente orientato verso la trasformazione di entrambi i poli della comunicazione.

I primi due livelli si sono realizzati, il terzo no.

Il problema però non si esaurisce qui. Il nuovo paradigma, potenzialmente dialogico, ma di fatto sconosciuto alla cultura politica occidentale, include un'altra variante, questa si facilmente traducibile con gli strumenti di filtraggio già consolidati, ovvero "est – non libertà". Questa variante, implicitamente presente già nel sintagma, pur ipotetico, "russi/rossi", può essere spostata nella lettura, senza grosse difficoltà, da un terreno politico "euro-centrico" a un terreno culturale "etno-centrico", entro il quale collocare la questione della "transizione alla democrazia" nei paesi dell'Est. Non è un caso infatti che le molte contraddizioni presenti nei paesi slavi ed est-europei, essendo oramai comuni, perlomeno nelle intenzioni, i processi di realizzazione del sistema politico, vengano sempre più spesso "lette" come inerenti ai processi di "civiltà", dove ovviamente il concetto di civiltà, secondo il più classico dei modelli semiotici, si impone non come contrapposizione a un'altra civiltà, bensì come contrapposizione all'assenza di civiltà. La dimostrazione più evidente si è avuta nell'ex Jugoslavia, dove, falliti i filtri "politici" di lettura, assolutamente insufficienti per la comprensione degli avvenimenti sin dall'inizio del conflitto, si è passati a una lettura culturale che in realtà ripropone il consolidato modello del "hic sunt leones", di cui il termine stesso "Balceni" e "balcanizzazione" ne è la verbalizzazione più evidente. In tutti questi casi l'inerzia della semiosfera si configura come movimento

inerte dei filtri di traduzione del mondo altrui.

Eppure è proprio da qui, dal concetto di civiltà, che è concetto di cultura affrancata finalmente dai limiti di una nicchia auto-sufficiente, che bisognerebbe partire per riallacciare quel dialogo che i modelli speculari non riescono più a rendere fecondi e produttivi di informazioni nuove. Proviamo a riproporre il vecchio modello che per tanti decenni ha funzionato egregiamente nella cultura di ricezione italiana, ovvero il modello "slavi (russi) – rossi" e ammettiamo pure che si riesca a distinguere il concetto di nazione dal concetto di contingenza politica o di sistema nel quale la nazione si trova inserita. L'operazione è molto più difficile di quanto si possa credere, se solo si pensa alla tradizione culturale, tutto sommato non antichissima, che tende a identificare il popolo con la funzione negativa che esso esercita nei confronti di altri in un determinato periodo storico, ma non a riconoscere questo stesso paradigma quando l'informazione riguarda il proprio popolo e quindi la propria cultura. Così, per esempio, l'altro "minaccioso" potrà essere indifferentemente "nazista" o "tedesco", come del resto "rosso" o "russo" oppure, oggi, "nazional-comunista" o "serbo", l'io, altrettanto minaccioso dal punto di vista altrui, verrà invece diversificato in due o più categorie distinte, come succede, per esempio, nei modelli culturali italiani, a dire il vero non da tutti condivisi, che separano "fascisti" e "italiani". A titolo d'informazione posso dire che oggi in Russia "italiani", "Nato" e "aggressori della Serbia" sono usati spesso in sequenza sinonimica. Alla base di questo modello c'è uno schema che prevede la presenza di un capo e dei sudditi. Scatta allora un meccanismo completamente diverso che considera corresponsabili delle scelte e delle azioni del capo tutti gli appartenenti al gruppo. È un meccanismo che la cultura russa conosce molto bene (come, del resto, quella "balcanica") e che lo stesso Lotman ha descritto nelle pagine dedicate all'annientamento di tutta la famiglia e dei sudditi, ivi compresi i servi, nel momento in cui il "capo" cade in disgrazia (cf. Lotman 1992a: 14). Sarebbe un imperdonabile errore pensare che tale modello sia solo "russo" o "balcanico", esso è semplicemente di tipo arcaico (ovviamente dal punto di vista della cultura occidentale) e solo la



cultura moderna (sempre occidentale), con alla base la responsabilità individuale, si è distanziata da esso. A questo punto l'eventuale dialogo tra i modelli culturali potrebbe spostarsi dal modello discreto che, se posto in termini di sistema politico a base "individuale" o "collettiva", è ovviamente speculare e contrapposto, se rapportato invece al modello generale di sviluppo delle civiltà, pretende una riflessione sulla cosiddetta arcaicità e modernità delle culture. A questo punto ci si potrebbe rendere conto che il meccanismo di corresponsabilità degli appartenenti al gruppo non è applicabile solo al sintagma "altrui" (russo o balcanico che sia), ma riguarda anche la lingua di chi si pone come traduttore di altrui modelli. È pur vero che la moderna cultura politica tende a superare questo modello, anzi a respingerlo decisamente, ma ciò nulla toglie al fatto che tale modello sia ancora presente in culture che sono politicamente avanzate, ma culturalmente risentono più di altre di tradizioni solo apparentemente smantellate dall'evoluzione della moderna cultura politica. Come dire che l'evoluzione culturale di una nazione non sempre va di pari passo con la sua evoluzione politica. Ciò vale indubbiamente per la cultura russa e alcune altre culture di area slava (in primo luogo per quelle di tradizione bizantina, ma non solo), ma vale non meno per la cultura italiana, dove, per esempio, il meccanismo della corresponsabilità del gruppo alle scelte del capo è riscontrabile sia nella sempre più diffusa aspirazione a trovare punti di riferimento saldi in una o più personalità carismatiche, aspirazione tradotta in alcuni casi come necessità dell' "uomo forte", sia, su un versante completamente diverso, in una delle più arcaiche forme sociali in Italia, ovvero nella mafia siciliana che usa la vendetta trasversale come implicita conferma del modello che impone alla "famiglia" l'allargamento delle responsabilità. Ed è significativo che si chieda allo Stato, potenziale sinonimo di cultura politica avanzata, di intervenire con la dovuta efficacia, a sottolineare la distanza che separa le due sfere di significato. Se poi si pensa che la coscienza di questa incompatibilità è abbastanza recente e che i contraccolpi culturali e politici del Nord Italia sono nati dalla lettura di modelli che invece, in maniera più o meno mascherata, prevedevano la compatibilità tra una mo-

derna evoluzione politica e una radicata e perciò sostanzialmente statica tradizione di tipo arcaico culturale, allora ci si rende conto che la cultura italiana può trovare adeguati filtri di traduzione anche per l'interiorizzazione produttiva delle culture "altre", come per esempio delle culture slave, maggiormente legate a modelli culturali che l'osservatorio europeo occidentale definisce di tipo arcaico. Sarebbe forse sufficiente capire che, per esempio, settant'anni sono solo un breve segmento temporale della storia russa che, più di altre, ha risentito dell'incompatibilità tra un'evoluzione politica condotta a tappe forzate, specialmente in questo secolo, e una ben più lenta evoluzione culturale che è semplicemente e irresponsabilmente arrogante cercare di modificare con ritmi industriali.

Se non si vuole che la lettura deformata delle due semiosfere, lettura che, ripeto, ha comunque prodotto informazione, si perpetui oggi nell'illusione di un'assenza di "rumore" nel canale di comunicazione, solo perché si suppone che l'altro si sia messo su una strada evolutiva comune, onnicomprensiva di politica e cultura, allora lo schema classico del dialogo, ovvero testo – trasmissione – ricezione – disintegrazione – riorganizzazione – messaggio deve rivedere l'area di confine, dove si realizza la "disintegrazione" del testo altrui e la "riorganizzazione" del testo proprio che prevede la decontestualizzazione e lo spostamento del punto di vista su di esso. Affinché questa decontestualizzazione avvenga è necessario che il soggetto ricevente si configuri come valenza etica che nel testo proprio individui non i significati apparentemente "simili" del testo altrui (di conferma o di opposizione), ma solo ed esclusivamente i modi del costituirsi di tali significati, scoprendo, alla fine, percorsi comuni che solo i risultati della Storia (questa sì con la "S" maiuscola, per intenderci) hanno diversificato. L'assenza di questa valenza etica ha di fatto impedito lo svilupparsi di un dialogo effettivo tra Est e Ovest europei, perlomeno a livello di coscienza culturale media (con tutte le eccezioni dovute, ovviamente). Perché l'etica del soggetto ricevente e traducevole, per quanto kantianamente vecchio e sostanzialmente illuministico possa sembrare questo assunto, non può avere altro fine se non quello di un "disin-

teressato" cammino in direzione di una crescita di conoscenza altrettanto disinteressata con un'implicita disponibilità a trasformare anche se stesso.

Tale valenza etica è stata per esempio costantemente presente in tutto il pensiero di Lotman. Credo che tutto ciò sia dovuto non solo alle caratteristiche umane di Lotman, ma anche agli aspetti della sua biografia, che l'ha visto immerso in una semiosfera, dove il ruolo politico di russo militarmente e politicamente occupatore s'intrecciava con il ruolo di estone militarmente e politicamente occupato (agli inizi degli anni '50 il russo Lotman arriva nell'Estonia sovietizzata che solo da poco ha perduto la propria indipendenza) e dove il ruolo culturale di russo criticamente autocosciente della propria tradizione arcaica di derivazione ortodosso-bizantina si contrapponeva al ruolo culturale di estone criticamente autocosciente della sua diversità moderno-occidentale di derivazione protestante (cf. Lotman 1995; Kiseleva 1996). E l'unico modo per uscire da questa contrapposizione di ruoli, inaccettabile per un uomo di cultura, è stato quello di puntare tutto sull'elaborazione del concetto di dialogo, inteso bachtinianamente come superamento critico del sistema binario che contraddistingue e il più delle volte blocca il rapporto tra "proprio" e "altrui" (cf. Toporov 1998). Se un limite si può individuare nel pensiero di Lotman, esso consiste proprio nella sua sconfinata fiducia illuministica nelle capacità dell'uomo di crescere e costituirsi come soggetto in virtù della presenza dell'Altro. Ma è un limite che va condiviso e coltivato aldilà della sua facile "traducibilità" nei parametri di una difficile e spesso tragicamente avversa collocazione spazio-temporale.



## TRIESTE 2000\*

C'è un'evidente contraddizione tra le celebrazioni, le previsioni, le speranze, le chiacchiere che si fanno in attesa del terzo millennio e il tempo presente nel quale viviamo: in un mondo sempre più incapace di programmi a lungo termine e sempre più incline all'esaltazione del momento sfuggente, ci si rifugia in una dimensione temporale millenaria quasi a voler scacciare la propria miseria quotidiana, dove la misura del tempo è data da minuti, ore, eccezionalmente da giorni. Oltre non si va, è antieconomico, non è moderno, si rischia addirittura di essere tacciati di nostalgie ideologiche per il solo fatto di sollevare qualche lieve dubbio sulla tenuta di questo nostro sistema globale sul lungo periodo. Si pretende, in buona sostanza, di misurare la "lunga durata" navigando confusi tra le vorticose pagine di Internet e le colonne inutili dei quotidiani in un ipertesto reale e virtuale che annulla lo scorrere del tempo e il lento sedimentarsi delle informazioni.

Sulla lunga durata Trieste altro non è se non un'instabile e pallida pagina Web o una notiziola di poche righe nelle pagine interne di un quotidiano, a volte nemmeno a diffusione nazionale. A fronte del millennio in arrivo qualche secolo di storia sono poca cosa, eppure ci si ostina, testardamente orgogliosi, a guardare a se stessi come centro motore, quasi a voler sottolineare che il mondo esiste in quanto Trieste esiste. E sembra quasi naturale parlare di una Trieste "nel terzo Millennio", dimenticando che il Primo non c'è mai stato e la memoria storica del Secondo non va aldilà degli ultimi tre secoli. Ecco allora che una dimensione temporale minima acquista valenze abnormi, immutabili, eterne e addirittura fatali: quaranta giorni qui sono diventati quarant'anni, vent'anni due secoli, un secolo un millennio, senza rendersi conto che tale scansione temporale è classica del mito che conosce solo spostamenti

---

\* "Trieste 2000." *Proiezione: la Trieste del terzo millennio. Pogledi na Trst v tretjem tisočletju*. Trieste: Hammerle, 1999. 84-89. (Gruppo85-Skupina85).

nello spazio, ma non nel tempo. Eppure è vero l'esatto contrario: la storia di Trieste è la storia di un'assenza di Storia, il racconto di una città che è nata da interessi pragmaticamente quotidiani e vissuta di conseguenza sul quotidiano: una città stupendamente "terrena" con decisamente troppe pretese escatologiche.

E allora meglio, molto meglio non pensare a una Trieste proiettata verso un qualunque millennio: ogniqualvolta abbiamo cercato radici e tradizioni, momenti minimi o "sacri" del passato, sempre e comunque di presunta lunga durata, da proiettare immutabili verso un ipotetico futuro, abbiamo fatto scorrere il sangue. Perché vivere della propria quotidianità non è un delitto, come non è un delitto fare i conti in cassa la sera prima di chiudere bottega: delitto, casomai, è confondere "i commerci di una città di mare" con l'onesta gestione di bottega, ovvero la pretesa di proiettarsi in una dimensione esistenziale non propria privi di conoscenze adeguate. E' di un fecondo bagno di umiltà che Trieste ha bisogno, rivalutando la propria pragmatica quotidianità senza nasconderla o mistificarla. Dei giovani si dice che non pensano al futuro, ma solo al domani segnato sul calendario; forse è vero, ma forse è solo un modo nuovo di pensare a un futuro meno totalizzante e meno pretenzioso: questa città non ha più mura di cinta, non c'è oramai più nulla da difendere né nulla per cui vale la pena resistere, questa città si è dissanguata a forza di difese immaginarie, perdendo anche le poche capacità propositive che in qualche raro momento della sua breve esistenza sembravano emergere. Per troppo tempo Trieste, in tutte le sue diverse componenti, è vissuta pochissimo di se stessa e troppo di un'idea di sé: non basta sostituire un'idea con un'altra per adeguarsi alle necessità del momento, non basta sostituire in sequenza cronologica l'idea di una città "cosmopolita" con l'idea di città "ultimo baluardo della civiltà latina" per arrivare all'ennesima idea di città "ponte naturale, proiettata verso l'est europeo". Sembrerebbe quasi che Trieste abbia continuamente bisogno di un ruolo esterno, spesso imposto, nel quale riconoscersi, senza peraltro essere capace di imporre dal proprio interno il ruolo che più le si addice. E' un ruolo che Trieste sa di possedere per il fatto stesso di esistere, ma del quale si è persa la memoria: para-

dossalmente però è un danno che può essere riparato grazie all'effettiva corta (anche se immaginata come lunga) memoria storica di questa città. Per qualche breve secolo la città ha effettivamente perso memoria di sé e si è di volta in volta adeguata alle "eterne" necessità contingenti, ma l'adeguamento è stato sempre di durata relativamente breve, senza segnare in profondità i suoi abitanti, perché di troppo breve respiro era l'idea di futuro che le veniva offerta.

Forse, alla fine, potrebbe anche prevalere la convinzione che l'unico modo di stare a questo mondo è pensare meno alla maschera di turno nella quale riconoscersi e di più al volto reale di una città tutto sommato troppo giovane per sentire il bisogno di nascondere la propria età. In una prospettiva millenaria (se mai qualcuno ne sentisse il bisogno) Trieste è una città che ha appena superato gli eccessi e le esuberanze della pubertà. Il tempo della maturità è ancora lontano: presupposto per arrivarci è avere coscienza di se stessi e dei propri limiti. A questo punto pensare al futuro, com'è nella natura delle cose, potrà acquisire finalmente una valenza positiva, dove il futuro si configura come realizzazione del presente che si sedimenta giorno dopo giorno, senza doverci torturare continuamente con la domanda se l'operare in tale piccola grande quotidianità corrisponda o meno alle attese di tipo pseudo-escatologico che questa giovane città ha voluto per forza inserire in ogni progetto falsamente millenario che potesse riguardarla.

Un pensare al futuro senza sentirsi imprigionati in un futuro predeterminato, una sana e feconda anarchia di pensiero e iniziative, un futuro per la città di Trieste che non va né definito né programmato e, possibilmente, nemmeno troppo voluto o immaginato nei dettagli. Un futuro migliore, insomma.

## TRST 2000\*

Slovesnosti, predvidevanja, upanja in besedičenje v pričakovanju tretjega tisočletja so v očitnem protislovju s časom, v katerem živimo: svet, nesposoben dolgoročnega načrtovanja, povečuje bežnost trenutka, obenem pa se zateka v časovno dimenzijo tisočletja in tako odganja bedo vsakdana, ki mu je časovna mera minuta, ura, včasih, izjemoma, celo dan. To je mera, po kateri se ravnamo: dlje ne segamo, ni ekonomično, ni po meri sodobnih potreb, nekateri celo tvegajo obtožbo zaradi obujanja nostalgicnih skomin po preživelih ideologijah samo zato, ker si upajo blago podvomiti v dolgoročno trpežnost našega globalnega sistema. Nad vratolomnim vrtincem dejanskega in virtualnega hiperteksta, ki zabrisuje tok časa in postopno nadslojevanje informacij, veje komaj prikrito prepričanje, da je mogoče meriti dolgoročno "trajanje" zgodovine z deskanjem po internetskih spletnih straneh in po nikomur potrebnih časopisnih stolpcih.

Z vidika daljnosežnega zgodovinskega trajanja je Trst nič več kot blede utripajoča spletna stran na internetu in kratka novica na notranji strani časopisa, včasih nič več kot lokalnega. V primerjavi s tisočletjem je nekaj stoletij zanemarljiva zadeva, mi pa trmasto in ponosno vztrajamo v prepričanju, da smo gibalo sveta in da svet obstaja samo zato, ker obstaja Trst. Skoraj naravno se nam zdi, da se lahko pogovarjamo o Trstu "v tretjem Tisočletju", ob tem pa pozabljamo, da Prvega nikoli ni bilo, Drugo pa je v zgodovinskem spominu prisotno le zaradi njegove zadnje tretjine. Minimalna časovna enota se razbohoti v nenormalne, nespremenljive, večne in celo usodne kategorije: štirideset dni velja kolikor štirideset let, dvajset let kolikor dve stoletji, stoletje postane tisočletje, ni razlike, kot bi živeli v zakoličenem mitu, ki pozna samo premikanje v prostoru in ne v času. Res pa je ravno obratno: zgodovina Trsta je zgodba o odsotnosti Zgodovine, pripoved o mestu, ki je nastalo iz pragmatičnih potreb in je zato živelo zgolj za potrebe svojega vsakdana. Trst je čudovito pritlehno mesto s krepko pretirano eshatološko težnjo.

Čemu bi torej razmišljali o Trstu in o njegovih perspektivah v kateremkoli tisočletju? Nima smisla: vsakič, ko smo se krčevito držali ko-

---

\* "Trst 2000." *Proiezione: la Trieste del terzo millennio. Pogledi na Trst v tretjem tisočletju*. Trieste: Hammerle, 1999. 84-89. (Gruppo85-Skupina85).



renin, svetinj, tradicije, slehernih drobcev "večno trajajoče" preteklosti samo zato, da bi jih nedotaknjene prenesli v umišljeno bodočnost, je tekla kri. Živeti od svojega vsakdana ni greh, kot ni greh prešteti denar v blagajni ob koncu delovnega dneva: greh je, kvečjemu, s pošteno mentaliteto štacunarja načrtovati dolgoročne trgovske projekte za nekdanj veličastno primorsko mesto, ko pa nimaš več primerne znanja, da bi si lahko privoščil skok v širšo bivanjsko razsežnost. Trst se mora ponižno zavedati svoje skromnosti, samo tako bo lahko ovrednotil svojo pragmatično težnjo po vsakdanu, ne da bi jo moral zato prikrivati ali ponarejati. Pravijo, da mladina ne razmišlja o bodočnosti, ampak samo o jutrišnjem dnevu, ki je označen na stenskem koledarju; mogoče je res, mogoče pa gre samo za drugačno razmišljanje, ki se je zavestno odpovedalo vseobsegajoči in zato prezahtevni bodočnosti: to ni več mesto z okopi in ni razloga, da bi karkoli branilo ali se čemurkoli upiralo, to mesto je že zdavnaj izkrvavelo v svoji umišljeno obrambni drži in je že skoraj dokončno izgubilo voljo do pozitivno naravnane delo, tisto voljo, ki je sicer, včasih, v preteklosti, opomenjala njegovo kratko bivanje. V vseh svojih raznolikih komponentah je Trst premalo živel iz sebe in preveč iz ideje o sebi: premalo je, da je eno idejo o sebi nadomestil z drugo, ker je pač tako zahteval čas, premalo je, da je v kronološkem zaporedju idejo o "kozmpolitskem" mestu zamenjal z idejo o mestu, "poslednjem okopu latinske civilizacije", nato pa že spet z idejo o mestu, "naravnem mostu med Zahodom in Vzhodom". Vse kaže, kot da bi Trst za svoje samopotrjevanje stalno potreboval zunanjo, skoraj vedno vsiljeno vlogo, ne da bi pri tem znal ali mogel iz svoje lastne biti izluščiti tisto, ki mu je dejansko zapisana na koži. To vlogo Trst obvlada že zaradi samega dejstva lastnega obstoja, čeprav je nanjo pozabil: škodo, ki jo je zaradi svoje pozabljivosti pretrpel, pa je skoraj paradoksalno mogoče popraviti prav zahvaljujoč se dejansko kratkemu (in vsiljeno dolgemu) zgodovinskemu spominu tega mesta. V teku poslednjih bežnih stoletij se je mesto nekajkrat "spozabilo" in se prilagodilo sprotim "večnim" potrebam, vendar je bila prilagoditev hvalabogu kratkoročna in ni nikoli do dna zaznamovala njegovih prebivalcev: dejansko preveč sprotna in prekratkega zamaha je bila "večna" ideja o bodočnosti, ki se je mestu ponujala.

Kdo ve, mogoče bo na koncu le prevladala zavest, da je avtentičnost bivanja v obratnem sorazmerju z masko, ki si jo občasno nadenemo, zato da se v njej potrjujemo; mogoče bomo na koncu le odkrili svoje pravo lice, ki je navsezadnje premlado, da bi moralo skrivati svoja leta. Z vidika tisočletne perspektive (če jo sploh še kdo potrebuje) je Trst mesto,

ki se je komaj izmotalo iz svoje pubertete, nasičene s prekipevajočimi ekscesi. Čas zrelosti je daleč: pogoj, da do nje pridemo, je zavest o sebi in o svojih mejah. Tedaj bo mogoče tudi razmisliti o prihodnosti in naravnati razmislek, kot se v zreli dobi spodobi, v pozitivno smer, ko naj bi prevladala zavest, da je bodočnost le rezultanta naše sedanjosti, ki jo gradimo dan na dan, ne da bi se ob tem neprestano mučili z vprašanjem, ali je ta naš skromno veliki vsakdan v skladu s kvazi-eschatološkimi težnjami, ki jih je to mlado mesto trmasto uvrščalo ob vsakem svojem kvazitisočletnem načrtu za bodočnost.

Gre enostavno za razmišljanje o bodočnosti, ki bo osvobojeno vseh verig vnaprej določene bodočnosti, gre za zdravo in plodno anaroidnost duha in dela, gre za prihodnost Trsta, ki je ni mogoče ne določiti, ne načrtovati in tudi ne, če je to seveda sploh mogoče, pretirano hoteti in si jo v detajlih zamišljati. Skratka, gre za lepšo bodočnost.

## CONFINE ORIENTALE: DI LINEE, AREE E VOLUMI\*

Il confine è un ente geometrico. Può essere un ente a una dimensione e diremo che si tratta di una linea ("linea di confine"), a due dimensioni ("area di confine"), oppure a tre dimensioni (che convenzionalmente definiremo come "volume"). Il confine a una dimensione è, di volta in volta, *linea* o *frontiera*, l'area di confine è, di norma, *terra di nessuno* tra due linee, il volume si configura come *spazio creato* da un movimento rotatorio che, a sua volta, può smettere di ruotare per trasformarsi in solido.

Il confine orientale italiano è stato ed è tutto questo. Le differenze tra gli enti geometrici sono determinati dalla *dimensione del tempo* e, di conseguenza, dall'instabilità della loro semantica. In questi enti c'è un passato (linea/frontiera), un presente (area) e un futuro di difficile previsione (volume). Nelle prime due fasi i confini hanno insita in sé un'implicita violenza: la linea è intesa come "contenimento del limite", la frontiera come superamento della "soglia".<sup>1</sup> *Contenimento* e *superamento* sono situazioni di violenza in atto (di difesa o attacco), l'area è una situazione di violenza temporaneamente in pausa. Il volume è una possibilità. Quando inevitabilmente si trasforma in "solido", corre il rischio di tracciare attorno a sé altre linee e frontiere e tutto ricomincia da

---

\* "Confine orientale: di linee, aree e volumi." *Between*, Italia, 1, mag. 2011. Disponibile all'indirizzo: <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/90/60>>. Data di accesso: 17 mag. 2011.

"Confine orientale: di linee, aree e volumi." Guglielmi M., Pala M. (eds.). *Frontiere. Confini. Limiti*. Roma: Armando Editore, 2011. 191-209.

1 Il confine è una "linea lungo la quale due domini si toccano" con l'inevitabile conseguenza di "distinguere accomunando, di stabilire una distinzione e necessariamente entrare in contatto", mettendo in evidenza, in prima istanza, "la duplice intrinseca funzione di soglia e di contenimento del limite" (Cacciari 2000).

capo. Uso la parola "solido" nel senso etimologico del termine (lat. *solidus*, da cui, non a caso, "soldo" e "soldato") che significa, tra l'altro, "integro, fermo, stabile, vero, perfetto, compiuto, intiero" (Rigutini 1925: 596). Il problema che si pone è il rapporto tra la possibile valenza positiva di un movimento rotatorio "in divenire" (da cui il lat. *volumen*) e la tendenza meno positiva ad adagiarsi su solidi pregressi oppure a fermare il movimento per adagiarsi nuovamente in una nuova fissità.

### *La linea di confine*

L'ente geometrico della "linea" è la costante semantica del confine orientale d'Italia ed è indipendente dalla sua materiale esistenza (monti, mari, fiumi). L'odierno confine orientale potrebbe avere una sua linea naturale, il fiume Isonzo (slov. *Soča*), ma esso si è dimostrato ininfluenza sulla definizione della linea di confine. Nasce in Slovenia, a circa due terzi del suo percorso passa in Italia e sfocia a una ventina di chilometri a nord-ovest di Trieste. Dopo la prima guerra mondiale il confine orientale italiano venne fissato a circa sessanta chilometri a est delle foci dell'Isonzo. Poi è rientrato nuovamente verso ovest. La linea "naturale" è stata superata, anche se di poco, da entrambe le parti, gli sloveni l'hanno superata verso ovest (includendo l'Isonzo nel suo corso superiore), gli italiani verso est (includendo l'Isonzo nel suo corso inferiore). Se l'attuale linea di confine non ha nulla a che fare con la "natura", significa che essa è il risultato di un costrutto culturale, la manifestazione più evidente del quale è l'identità nazionale. Come valore identitario di riferimento esso è relativamente recente (dal Romanticismo in poi). Diventa esclusivo (ed escludente), propulsivo e aggressivo nel momento in cui il senso di appartenenza a una comunità (di qualunque tipo) si salda con il potere politico che tra le sue priorità include espansione territoriale, influenza politica o economica. La saldatura tra valore identitario etnico e potere politico è stata la costante dell'ultimo secolo e mezzo, più o meno dal costituirsi degli stati nazionali nella seconda metà del secolo XIX e dai

conflitti che ne seguirono.<sup>2</sup>

Non c'è nulla di più astratto di una linea di confine che si basa su presunte omogeneità etniche. Se da qualche parte esistono, esse non vanno cercate sulle linee di confine. Il confine, per sua natura, si colloca sempre alla periferia estrema del centro. Ciò che determina il centro non è la sua (vera o presunta) omogeneità (non solo linguistica), bensì il suo porsi in posizione culturalmente dominante nei confronti delle zone periferiche. La linea del confine orientale italiano è un ente virtuale costruito dal centro che in un determinato periodo storico ha assunto nel suo "testo ideale di cultura"<sup>3</sup> la dicitura romantica di "terra e sangue" per espanderla successivamente fino ai limiti periferici del suo dominio. Il suo essere "virtuale" non impedisce il concretizzarsi del "reale". Tracciata la linea, c'è un'inclusione e un'esclusione: in Italia esiste una mino-

---

2 Nella storia europea i confini condivisi (senza ricorso alla guerra) sono pochi. Nel XX secolo vanno menzionate le separazioni consensuali tra Svezia e Norvegia (1905) e, più recentemente, tra la Repubblica ceca e la Slovacchia (1993). Sulla storia del confine orientale la bibliografia è molto ampia. Tra i lavori più recenti si segnalano: Cattaruzza 2008; Verginella 2008.

3 Jurij M. Lotman parla di "testo ideale di cultura" nella sua definizione dei quattro modelli prevalenti nella cultura russa (modello paradigmatico, sintagmatico, ap paradigmatico-asintagmatico e paradigmatico-sintagmatico; cf. Lotman 1970, trad. it. Lotman 1973: 46). Lotman elabora ulteriormente la differenziazione tra testo di cultura "paradigmatico" (dove un segno si presenta come segno "sostitutivo" di un altro all'interno di un paradigma dominante) e "sintagmatico" (che si basa invece sul principio di congiunzione con un altro segno), individuando da un lato la presenza dominante di una "Cultura delle grammatiche" di tipo chiuso (*Kul'tura grammatik* che possiamo semplificare come "Testo di cultura" normativo) e una "Cultura dei testi" di tipo aperto (*Kul'tura tekstov*). Nel *Testo di cultura* l'autocoscienza collettiva ovvero la memoria storica deriverebbe dalla convinzione che per la cultura, ovvero per la creazione, ricezione ed elaborazione delle informazioni non genetiche, esiste o debba esistere solo ciò che è bene, utile e significativo rispetto a un paradigma codificato, mentre nella *Cultura dei testi* prevarrebbe la convinzione che è bene, utile e comunque significativo tutto ciò che nella cultura effettivamente esiste; cf. Lotman, 1971: 167-176, trad. it. Lotman -Uspenskij 1975.

ranza slovena, in Slovenia e Croazia (prima Jugoslavia) una minoranza italiana. Il fatto stesso che si parli di minoranze linguistiche significa che l'omogeneità etnica dello stato nazionale è un paradigma non ancora messo in discussione. Continuiamo a vivere nell'Ottocento.

Il tutto può essere ricondotto a uno dei paradigmi dominanti della cultura europea, il paradigma "teleologico". Storicamente lo stato nazionale è stato uno dei *telos* più importanti degli ultimi due secoli. Il lemma "confine" deriva dal latino *cum + finis*, ovvero ciò che si manifesta con "un fine", uno scopo, un punto da raggiungere (culturalmente il lat. *finis* e il gr. *telos* hanno lo stesso significato; cf. Semerano 1994). Lo scopo, il fine traccia una linea di arrivo ("la fine"). È raro che essa corrisponda al presunto *telos* e di norma si trasforma in "frontiera" o "ultima" frontiera. Ogni "ultima" frontiera ne prevede una ulteriore. Etimologicamente la "frontiera" (lat. *frons*) significa sia "la parte davanti, l'esteriore di checchessia", sia "la prima linea dell'esercito schierato o in marcia" (Rigutini 1925: 276). La "parte davanti", "l'esteriore" è l'immagine segnica che deve essere proiettata verso ogni angolo controllato dal centro (ed è l'aspetto culturale del problema), l'esercito "schierato" si configura come difesa da qualcuno, mentre quello "in marcia" come avanzamento verso qualcuno (ed è l'aspetto politico-militare del problema). È la storia recente del confine orientale italiano. Per quasi tutto il XX secolo sul confine tra Slovenia (prima Jugoslavia) e Italia la dicitura prevalente è stata "valico di frontiera", "posto di frontiera" (con annessa "polizia di frontiera"). Oggi da entrambi i lati della linea ci sono entità politico-amministrative appartenenti all'Unione europea e il confine "europeo", quello di Schengen, corre lungo il confine tra Slovenia e Croazia (è probabile che tra qualche anno si sposti ulteriormente a sud). Il fatto che fino all'abbattimento dei confini interni all'Unione europea sul confine orientale si continuasse a parlare più di "frontiera" che di "confine" non deve meravigliare: la definizione dei confini tra l'Italia e l'allora Jugoslavia risale solo agli anni '70 con il trattato di Osimo. Prima si parlava di "linee di demarcazione" tra Zona A (sotto amministrazione italiana) e Zona B (sotto amministrazione jugoslava) che nel-

la sua temporaneità potevano anche essere spostate. Il tutto in piena sintonia con la semantica di "frontiera".<sup>4</sup> Il lemma "confine" rimaneva ambivalente: esso poteva essere letto come "condivisione del limite", mettendo "in pausa" situazioni di violenza pregressa, ma anche come continuazione di un progetto "teleologico" che leggeva il lemma "con-fine" come sinonimo di "con un fine", a sottolinearne il contenimento e l'eventuale superamento. Il (*cum*) *finis* continuava a essere letto nella sua accezione più profonda: non solo "limite", "fine" o "punto d'arrivo", ma "scopo" che tra i suoi significati includeva anche quelli di "termine estremo", "recinto sacro di un tempio", "somma perfezione", "grado supremo", "culmine", inteso come "sommo bene" o, a seconda dei punti di vista, "sommo male" (*Dizionario latino* 2010). Insomma, il confine come linea dell'Assoluto (uno dei molti di cui l'Europa si è nutrita).

Questa semantica variabile del "confine orientale" – linea o frontiera assoluta – ha radici profonde e non può essere ricondotta ad avvenimenti legati a un unico elemento culturale, per lo più relativamente recente come quello nazionale. Qualcuno, solo pochi anni fa, parlò di "disegno annessionistico slavo" (a proposito delle foibe<sup>5</sup>), ignorando il fatto che il limite etnico del mondo slavo è fermo da moltissimi secoli (altra cosa è il limite politico, le cosiddette aree d'influenza, ma questo vale anche per il mondo latino e germanico). Il limite storico-geografico "slavo" è segnato dal confine occidentale della Repubblica ceca e dalla città di Trieste.<sup>6</sup>

---

4 Alla caduta della Jugoslavia tra gli slogan più diffusi a Trieste c'era "Riprendiamoci l'Istria e la Dalmazia".

5 Si tratta dell'intervento del presidente Giorgio Napolitano in occasione della "Giornata del ricordo" del 10 febbraio 2007 che ha suscitato molte reazioni in Slovenia e Croazia, anche tra gli esponenti della minoranza italiana (cf. Juri 2010).

6 Dal punto di vista politico-amministrativo il limite occidentale del "mondo slavo" si trova sul meridiano 12,05° est (confine occidentale della Repubblica ceca). Tutta la linea occidentale degli "slavi" è collocata tra il 12° e il 13° meridiano est (confine occidentale sloveno 13,22°). La "cortina di ferro" del secondo dopoguerra era geograficamente una linea verticale quasi perfetta che da Berlino (meridiano 13,24° est) arrivava a Trieste (meridiano 13,48° est).

Questo limite risale alla migrazione dei popoli "slavi" dal VI all'VIII secolo. Da allora il limite etnico "slavo" non si è spostato ed è sufficiente prendere una carta geografica per rendersi conto che Praga e Trieste stanno quasi sullo stesso meridiano (14,25° e 13,48° est). L'unico cambiamento rispetto ai secoli delle migrazioni va ascritto a Carlo Magno che nell'IX secolo istituì il *limes sorabicus* (805) come marca di confine nei confronti delle popolazioni slave, estranee all'Impero carolingio. La Marca orientale deve la sua origine alla sconfitta degli Avari (796) e al successivo insediarsi degli Ungari su territorio dell'attuale Ungheria, mentre il prodotto del suo consolidamento è il territorio dell'odierna Austria. Prima di Carlo Magno questo spazio geografico fu abitato prevalentemente da popolazioni slave, riunite prima sotto la quasi mitica Carantania e poi sotto la Grande Moravia.<sup>7</sup> Il limite che già a partire dal IX secolo separava le popolazioni slave meridionali da quelle occidentali e orientali è rimasto immutato fino ai giorni nostri e a tutt'oggi continua fino ai territori della Romania.

Questo breve *excursus* sulle popolazioni "slave" vuole essere solo la conferma di una loro stabilità etnico-geografica sin dal IX secolo. Oggi questa stabilità ci dice che puoi partire da Praga e arrivare via terra fino a Vladivostok sull'Oceano Pacifico continuando a parlare una lingua "slava" (a conferma dell'espansione "slava" - russa - verso est e non verso ovest); se parti invece da Trieste per arrivare alla stessa destinazione devi oltrepassare un mondo linguistico tedesco, ungherese o romeno (a meno di non salire su un battello sulle sponde bulgare del Mar Nero e approdare in Ucraina). Non c'è contiguità. Tale situazione è sostanzialmente ferma da più di un millennio. Nel mondo definito "slavo" gli slavi meridionali - sloveni, croati, serbi, montenegrini, bosniaci, macedoni, bulgari -

---

7 La dimostrazione che fu un cuneo carolingio a dividere i popoli slavi dell'Europa centrale sta nel fatto che tra le lingue slave strutturalmente più affini a quella slovena è lo slovacco. Oggi i due stati non sono confinanti. La lingua slovena, inoltre, pur avendo non poche affinità con la lingua croata e serba, non fa parte della cosiddetta "lega linguistica balcanica", con, per esempio, i verbi volitivi per la formazione del tempo futuro.



sono un'entità isolata. La domanda è d'obbligo. Com'è possibile che nessuno parli più di germani o romanzi, ma di tedeschi o italiani, mentre di "slavi", specialmente di quelli meridionali, si continua a parlare sino ai giorni nostri? Si parla di "slavi" nella comunicazione giornalistica (con accezione negativa),<sup>8</sup> mentre nell'immaginario collettivo del confine orientale gli "slavi", stravolgendo la geografia politica, inizierebbero alla periferia di Trieste e finirebbero a Vladivostok.<sup>9</sup> Del resto, a tutt'oggi nelle Università esiste l'onnicomprensivo settore scientifico-disciplinare di Slavistica (non solo in Italia, ma in tutta l'Europa occidentale).<sup>10</sup>

- 
- 8 Con il termine "slavi" vengono di norma definiti gli appartenenti a gruppi criminali provenienti dall'ex-Jugoslavia. Nella stessa area "indefinita" vengono collocati senza distinzione serbi, bosniaci e macedoni. Più raramente in tale categoria appaiono gli sloveni e i croati. La dicitura "slavi" era del resto applicata a tutte le nazionali sportive di maggior prestigio dell'ex-Jugoslavia (pallacanestro, calcio, pallanuoto).
- 9 Dal costituirsi della Repubblica slovena si sta facendo strada la più consona definizione di "sloveni" per la popolazione che abita nella vicina Slovenia, mentre è ancora presente la definizione "slavi" per gli sloveni che fanno parte della minoranza linguistica in Italia. Così, per esempio, agli sloveni che abitano nella provincia di Udine (*Benečija*: Slavia veneta) e che per motivi di isolamento storico parlano un dialetto sloveno "arcaico", si continua a negare l'appartenenza, scientificamente dimostrata, alla lingua "slovena", contrapponendo a essa la generica dicitura di "parlata slava" (nonostante il fatto che la legge di Tutela del 2001 li consideri parte integrante della minoranza slovena; cf. Verč 1993).
- 10 La "slavistica" come disciplina scientifica nasce agli inizi dell'Ottocento e si consolida dopo la "primavera dei popoli" del 1848. L'attenzione maggiore fu dedicata agli studi filologici (comparativi, diacronici e sincronici), partendo dal presupposto dell'unità linguistica "slava". Nonostante le differenziazioni ormai consolidate (presenti ben prima dell'Ottocento), il settore scientifico-disciplinare "slavistico" è figlio di questa tradizione. Laddove la filologia "romanza" e "germanica" continuano nella tradizione degli studi linguistico-testuali (limitati perlopiù a testi medioevali o tardo medioevali), la "slavistica", dal punto di vista universitario, include nella propria "declaratoria" non solo testi antichi slavo-ecclesiastici (pur nelle loro varianti), ma anche testi scritti in tutte le singole lingue nazionali slave, compresi i testi contemporanei. Dal punto di vista degli insegnamenti universitari maggiormente penalizzate risultano, ovviamente, le lingue slave di minore diffusione.

Dal punto di vista occidentale sembrerebbe che le vicissitudini storiche non abbiano prodotto distinzioni interne alle popolazioni slave (specialmente per ciò che riguarda le lingue meridionali), come se quello spazio fosse privo di semiosi. Non è un caso: l'assenza di semiosi è la caratteristica di ogni tipo di definizione per tutto ciò che non è "proprio". È la caratteristica fondamentale dell'Altro (sconosciuto e minaccioso). Basta ricordare che nella sua accezione peggiore questo generico "altro" va dal "Der Untermensch" di Himmler nel 1942, con riferimento ai russi, alla "razza inferiore e barbara", riferita a sloveni e croati, in un discorso pronunciato a Pola da Mussolini nel settembre del 1920 come anticipazione di quella che sarebbe stata da lì a poco la "pulizia etnica" dei territori passati all'Italia dopo la prima guerra mondiale.<sup>11</sup>

Forse sarebbe utile tornare agli inizi della "storia slava". Da qualunque parte dell'Europa occidentale lo si osservi, ciò che oggi conosciamo come "confine orientale", non passava né a pochi chilometri a est di Trieste (Italia-Slovenia), né a pochi chilometri a ovest di Praga (Germania-Repubblica ceca), né sul fiume Oder (Germania-Polonia). Il confine europeo-orientale (e, di rimando, slavo-occidentale) è stato storicamente il Danubio. Era un confine naturale e culturale. A osservare la carta geografica si può notare come tutti i popoli slavi occidentali e orientali si trovino a nord e nord-est del fiume, gli unici ad averlo superato sono stati gli odierni slavi meridionali.<sup>12</sup> Tutto il territorio che si trova a partire dalla

- 
- 11 La "pulizia etnica" fascista si manifestò dopo il Trattato di Rapallo del 1920 e quello di Roma del 1924 con lo scioglimento di tutte le associazioni slovene e croate nei territori passati all'Italia, la confisca delle proprietà, la proibizione dell'uso della lingua slovena e croata e l'italianizzazione forzata (per semplice via amministrativa) di tutta l'onomastica "slava" (slovena e croata).
- 12 Dal punto di vista greco-bizantino (come, del resto, di quello dei Franchi), gli "slavi sono stanziati attorno al Danubio" e tendono a "superarlo". Nella ricezione slava più antica (e culturalmente più profonda) le sponde del Danubio si configuravano come una specie di "patria originaria" (*prarodina*), partendo dal presupposto di un'unità etnico-linguistica. Se per gli slavi il Testo ideale di cultura considerava il Danubio come luogo dove "ritornare", per Bisanzio era, all'opposto, il baluardo della cultura

sponda destra (meridionale) del Danubio nella sua parte centro-orientale era in qualche modo legato alla civiltà romano-cristiana (da Bisanzio all'impero carolingio e successivamente al Sacro romano impero). Quel fiume segnava il confine tra civiltà e non civiltà.<sup>13</sup> Da questo punto di vista il "disegno annessionistico slavo" è singolare: anche il confine occidentale e meridionale "slavo" era culturalmente il Danubio, aldilà del quale c'era ciò che allora era considerato il centro della storia e della cultura universale. Una volta insediatisi sul territorio, la prima preoccupazione degli "slavi" non è stata quella di affermare con la propria presenza una cultura autoctona (allora pagana), ma, al contrario, di entrare quanto prima

---

cristiana; cf. Petruchin 2000: 38 e sgg.

13 La differenza tra la percezione della civiltà opposta alla non-civiltà può essere osservata anche dai lemmi che rispettivamente definiscono il confine. Il lat. *finis* (di origine incerta) definisce un concetto astratto, il lemma più diffuso nelle lingue slave per definire il confine è *granica*, *hranice*, in origine luogo e oggetto concreto. Esso deriva dall'i.e. \**ghro-n* (da cui anche il ted. *grün* e l'ingl. *grow* e *grass*) che rimanda a un elemento concreto, "naturale". La radice *gran'* significa in primo luogo "ramo" (di quercia) che fungeva da segno divisorio tra terreni contigui; cf. Trubačev 1963-2012: VII: 104-106. Anche la variante slovena *meja* (sl. ecc. *mežda*) trae la sua origine sia dal significato di "albero, bosco", sia da "luogo di mezzo", presente per esempio nel lat. *medius* (da cui *Mediolanum*: Milano); cf. Vasmer 1986-1987: II: 591-592. Un discorso analogo potrebbe essere fatto per l'etimologia di "slavo", a tutt'oggi non univoca. Sembra del tutto errata la sua derivazione da *slava* (gloria), mentre le due rimanenti etimologie si dividono tra un idronimo "naturale" (dai molti fiumi che nelle lingue slave portano il nome di *Sluja*, *Slawa*, *Slawica*, *Slavica*, alla cui base ci sarebbe l'i.e. \**k'lou* col significato di "lavare, sciacquare"; cf. Snoj 1997: 582; Vasmer 1986-1987: III: 664-665) e un'origine "culturale", sostenuta da Roman Jakobson, con alla base il lemma *slovo* (parola), derivante dall'i.e. \**k'leu* ("sentire"), nel significato di "popolo che ha la parola" contrapposto a chi non la "sente" (nelle lingue slave i tedeschi sono definiti *Nemcy* che letteralmente significa "coloro che sono muti", "che non parlano in modo chiaro", ma *Nemcy* poteva applicarsi anche a tutti gli "stranieri"; *ibidem*, 666). Altre ricostruzioni etimologiche, meno convincenti, fanno derivare l'etnonimo *Nemcy* da *ne-mestnye* (letteralmente: non del luogo), oppure dal nome di un'antica tribù celtica (conosciuta con il nome latino di *Nemetes*).

nell'alveo della cultura dominante, quella cristiana. L'espansionismo slavo, quello politicamente e culturalmente dominante, si configurava in sostanza come pretesa di "riconoscimento" della loro appartenenza al "modello adulto di civiltà" che gradatamente illumina l'umanità inconsapevole della propria minorità. A leggere i testi medioevali slavi (specialmente quelli russi), "passare" il Danubio significava entrare di diritto nella storia universale. A nord-est gli Slavi furono fermati tra l'Oder e l'Elba,<sup>14</sup> lungo le sponde del Danubio centrale si costituì la marca orientale carolingia, ma a sud-est il passaggio del fiume ebbe il significato di entrata nella civiltà di Bisanzio. Su questo presupposto "culturale" si basano le cronache medioevali (specialmente il *Racconto degli anni temporanei*, significativo nel titolo per la "temporaneità" cristianamente intesa - *Povest' vrémennyh let* - del nostro abitare la terra, tradotto come *Racconto dei tempi passati* 1971<sup>15</sup>), orientate verso il tentativo di inserire fatti presumibilmente "reali" nel quadro cosmologico del mondo allora dominante. Questo tipo di scrittura era il *telos* stesso della letteratura medioevale (non solo russa). La costruzione della memoria si configurava come costruzione di un proprio Testo ideale di cultura da inserire in un Testo ideale di cultura già esistente e universalmente accettato. Presupposto di una simile concezione del mondo era la convinzione che solo ciò che ha "inizio" esiste per davvero ed è destinato a durare nel suo percorso verso "l'eternità" (Lotman 1973: 49-50; Lotman 1966: 69-74; Lotman - Uspenskij 1975). Anche la storia "slava" doveva dunque partire da Adamo, dal diluvio, perché la civiltà è data dal Testo di cultura per eccellenza, la Bibbia. Ed è in quel unico Testo di riferimento che bisognava esserci. Da qui tutta una serie di presunte ricostruzioni storiche: l'anno biblico slavo è il 6370 (crea-

---

14 Con l'eccezione di una piccola parte dell'odierna regione boema a sud dei Sudeti, dove nasce il fiume Elba, una delle cause dell'invasione della Cecoslovacchia da parte nazista nel 1939 e non a caso ancora fonte di rivendicazioni nazionalistiche tedesche.

15 Le difficoltà della traduzione derivano dalla possibile doppia lettura dell'aggettivo *vrémennyj* che può riferirsi a un evento successo "in un determinato tempo", ma anche alla sua "temporaneità".

zione del mondo), l'anno storico della *Rus'* è l'862 (chiamata dei Varjaghi), ma l'entrata nella storia universale è datata 842 per il semplice fatto che nel momento dell'incoronazione di Michele III di Bisanzio la dicitura *Rus'* appariva per la prima volta in una cronaca bizantina del tempo. Era l'inizio della storia russa, perché il centro culturale del mondo (la Bisanzio cristiana) ne aveva riconosciuta la presenza.<sup>16</sup> La propensione delle popolazioni slave ad accettare la cultura dominante come dimostrazione della propria piena appartenenza a essa emerge altresì da ciò che viene considerato il primo testo sloveno (e slavo in genere) scritto in grafia carolingia minuscola, databile tra il 973 e il 1039, ovvero dai "Monumenti di Frisinga" (*Brižinski spomeniki*), contenenti tre frammenti: una formula di confessione collettiva ("Dite dopo di noi queste poche parole: Dio, Signore misericordioso, Dio Padre, a Te confesso ogni peccato"), un'omelia sul peccato e la penitenza ("Se il nostro progenitore non avesse peccato, sarebbe vissuto in eterno, senza provare la vecchiaia né avere mai preoccupazioni"), nonché una formula di confessione individuale ("Io rinuncio al demonio, e a

---

16 Sul confine orientale longobardo la prima segnalazione degli "slavi" è di circa mezzo secolo anteriore grazie a Paolo Diacono (*Historia Longobardorum*, scritta tra il 787 e il 789). Oltre alle "ricostruzioni" suddette, va segnalato il fatto che la "memoria" collettiva slava doveva affrontare una serie di problemi per affermare la propria piena appartenenza alla civiltà cristiana. In primo luogo gli slavi non venivano considerati "biblicamente" presenti nella storia universale che partiva dalla creazione del mondo (non sono nominati nell'Antico testamento) e dopo la distruzione della Torre di Babele la lingua "slava" non trova spazio nella divisione linguistica del mondo. Era perciò necessario "ritrovare" un luogo primogenito di appartenenza "culturale" al mondo citato nella Bibbia: esso fu individuato nell'antica provincia del Norico, *limes* danubiano dell'impero romano (corrispondente all'attuale Austria centrale, a parte della Baviera e alla Slovenia nord-occidentale e confinante a est con la Pannonia), dove collocare la patria originale slava. Il Danubio stesso veniva considerato luogo d'origine: da lì dovette fuggire il leggendario Kij perché cacciato dal Danubio dagli abitanti del luogo per rifugiarsi sulle sponde del Dnepr, dove fondò la "madre delle città russe" Kiev (oggi in Ucraina). Un motivo in più per ritornare sul Danubio, luogo "biblico" d'origine (cf. Petruchin 2000: 50, 61, 98).

tutte le sue opere, e a tutte le sue seduzioni"; cf. *Brižinski spomeniki* 1993; *Monumenta Frisingensia* 1994).<sup>17</sup>

Si può giustamente obiettare che tutte le popolazioni "barbariche" tendevano al centro (a Roma). Forse aveva ragione Dürrenmatt: in *Romolo il Grande* (atto IV) Odoacre si rivolge all'ultimo imperatore romano con queste parole: "Non sono venuto per ucciderti, imperatore di Roma. Sono venuto per sottomettermi, io e il mio popolo". Era esattamente il modo di pensare "slavo", salvo il fatto che Odoacre potrebbe aver pronunciato queste parole già nel 476. Quando gli slavi cercano di riproporle erano passati quattro secoli e il "modello adulto di civiltà" era oramai saldamente diviso tra un impero carolingio (che un secolo e mezzo più tardi sarebbe diventato il Sacro romano impero) e quello altrettanto consolidato dell'impero romano bizantino. Un nuovo "modello adulto di civiltà" aveva acquisito quello precedente e ne aveva preso possesso, fissando nuovi limiti. Gli slavi occidentali e meridionali non ne facevano parte, se non in maniera subordinata. Storicamente erano arrivati da "oltre il Danubio" ed erano di fatto "periferia" di ogni ipotetico, effettivo o agognato "centro". E quanto più venivano esclusi dal modello di civiltà dominante, tanto più essi tendevano a costruire un proprio Testo ideale di cultura che fosse accettato come equivalente al Testo ideale della cultura di riferimento. Nascono da qui alcuni momenti importanti della storia slava: la convinzione di Mosca di essere dopo la caduta di Costantinopoli (1453) la "terza Roma", quella polacca di essere l'ultimo baluardo della fede cattolico-romana, sia nei confronti della "rinnegata", ma culturalmente autonoma Russia che aveva scelto come riferimento culturale Bisanzio, sia nei confronti dell'espansionismo ottoma-

---

17 A sottolineare la differenza tra centro e periferia è utile ricordare che la *Carta capuana*, scritta all'incirca nello stesso periodo (960) in uno dei centri della cristianità, è la trascrizione di una testimonianza in merito a un diritto di proprietà. Dal punto di vista culturale nulla di particolarmente significativo, se non per il fatto che si tratta di un atto notarile e non di una testimonianza di fede. Dal punto di vista culturale il centro non ha bisogno di affermare la propria appartenenza a se stesso.

no.<sup>18</sup> La stessa convinzione di essere stati i difensori della cristianità di fronte alle ondate ottomane è presente tra i serbi e, in misura minore, tra croati e sloveni. Dal punto di vista "slavo" l'Europa come modello adulto di civiltà non era caduta in rovina, perché da un lato la Slavia ortodossa ne aveva raccolta la "vera" eredità culturale, mentre dall'altro si era posta come ultima "frontiera" all'avanzata ottomana. Per il mondo "slavo" non si trattava di contrapporre il proprio Testo di cultura a un altro (come il Testo di cultura cristiano si contrappone al Testo di cultura pagano), ma di costituire un Testo di cultura che chiedeva, per così dire, "pari dignità". Voleva in sostanza essere un testo "sostitutivo" (a conferma del Testo di riferimento) e si ritrovò a essere "additivo" (mettendo in discussione quello stesso Testo di riferimento).<sup>19</sup> Progetto impossibile, perché un Testo di cultura è per sua natura esclusivo nel fissare i limiti entro i quali collocare la verità assoluta delle proprie informazioni. Una verità non può contemplarne un'altra. La pretesa di una condivisione culturale dello stesso spazio geografico (l'Europa) con la contemporanea presenza di due Testi di cultura esclusivi non poteva che trasformarsi in conflitto.<sup>20</sup>

### *L'area di confine*

Due testi di cultura entrano in contatto in primo luogo alla periferia dei loro rispettivi domini. Secondo Lotman il loro intersecarsi formerebbe una densa area semiotica. Il confine orientale

---

18 Il polacco Jan Sobieski è considerato il "liberatore di Vienna" per la vittoria conseguita l'11 settembre 1683 sull'esercito turco che da mesi cingeva d'assedio la città.

19 Sulla differenza tra testo "sostitutivo" (paradigmatico) e "additivo" (sintagmatico) vedi *nota 3*; cf. Eco 1984: 143.

20 Il Testo ideale di cultura è per sua natura il punto di riferimento dell'identità collettiva, ma è contestualmente l'affermazione della differenza che ci separa dall'altro. Un'affermazione di identità è di fatto la negazione della possibilità di una sua effettiva esistenza come categoria universale.

non fa eccezione: l'area c'è, ma è sostanzialmente vuota.<sup>21</sup> La cosiddetta "multiculturalità" del confine orientale è data dalla presenza di (almeno) due Testi di cultura (quello "slavo-sloveno" e quello "latino-italiano"). Essi si intersecano, ma il prodotto "area-le" del contatto, con qualche eccezione in ambito intellettuale e letterario, è marginale e l'interculturalità è di fatto assente. Solo da poco il modello culturale prevalente nell'area di contatto è quello della "tolleranza", che, come recita il dizionario, significa "sopportare o indulgere nei confronti di situazioni o atteggiamenti spiacevoli o contrastanti con le proprie convinzioni" (Devoto - Oli 1980: 2503; cf. voce "tollerare"). Nulla più che permettere a qualcosa d'altro di esistere, ma solo aldilà della "mia" linea.<sup>22</sup> Questa linea non è "esterna", non scorre lungo un confine tracciato sulla carta geografica, ma all'interno di ognuno dei mondi culturali presenti sul territorio. Nella quotidianità dei rapporti puoi passare la linea senza nemmeno accorgerti che ti trovi in un altro Testo di cultura.<sup>23</sup> La presenza della linea si avverte solo nel momento in cui u-

---

21 È in sostanza il ritorno al significato etimologico di "area" che in latino significava "spazio spianato" per battere il grano, ovvero "luogo sgombro" (cf. Rigutini 1925: 63). La stessa parola slovena per "confine" (*meja*) indica uno spazio intermedio (vedi *nota 13*).

22 La linea "orientale" non è mai stata solo geografica, ma ha sempre avuto valenze culturali. Prova ne è che di confine "occidentale" non si parla nemmeno, il confine "settentrionale" (dopo la soluzione del problema altoatesino) è nella coscienza collettiva un problema superato, mentre una nuova semiosi (simile a quella del confine orientale) sta nascendo sul confine marittimo "meridionale" (nuova fonte di "contenimento" e "superamento" dei limiti). Dopo la caduta del muro di Berlino il mondo orientale europeo ha trovato una nuova definizione generica, priva, come già successo per il mondo slavo, di semiosi interna: si chiama semplicemente "Est".

23 Così, per esempio, moltissimi triestini frequentano le "osmizze" (luoghi sull'altipiano triestino dove si vende e si consuma il vino direttamente nei locali o addirittura nella cantina del produttore), ma pochissimi ne conoscono il significato. La parola "osmizza" deriva dallo sloveno *Osmica* (dal numerale *osem*, it. otto) a indicare il periodo di apertura di otto giorni consentito dal Magistrato Civico. Nel 1784 venne infatti emanato un decreto imperiale che consentiva a chiunque, come, quando e ai prezzi



no dei due Testi di cultura si manifesta come modello unico di riferimento: allora anche la linea si manifesta nella sua conflittualità, riproponendo la semantica del contenimento o del superamento.<sup>24</sup> In tempi di "tolleranza" un Testo di cultura in contatto con un altro Testo di cultura produce un'area che è sì priva di violenza, ma nella sua piatta bidimensionalità è anche priva di semiosi. Quale semiosi potrebbe del resto produrre, se si considera il fatto che solo uno dei due Testi di cultura presenti sul "confine" (quello slavo-sloveno) è in grado di accedere perlomeno alla lingua di comunicazione con la quale si manifesta l'altro Testo di cultura? Ma accedere alla lingua dell'altro non significa necessariamente "comprenderne" ("prendere su di sé") il Testo di cultura.<sup>25</sup>

---

voluti, di vendere generi alimentari, vino e mosto di frutta da lui stesso prodotti in tutti i periodi dell'anno, a patto che l'*osmica* fosse indicata con una frasca in bella vista lungo la strada e sulla casa, pena la confisca. La tradizione continua fino ai giorni nostri e come al tempo dell'Impero asburgico i proprietari delle "osmizze" sono quasi tutti sloveni.

24 Il caso più noto di "contenimento" della cultura slovena a Trieste è sicuramente quello dello scrittore Boris Pahor, ignorato per più di 50 anni dalla cultura "ufficiale" della città. Il romanzo che lo ha reso famoso, *Necropoli*, uscì a Trieste nell'originale sloveno nel 1967 (cf. Pahor 1967) e grazie alle traduzioni in francese e tedesco fece il giro d'Europa prima che in Italia qualcuno si accorgesse della sua presenza. Del resto nelle città di Trieste e Gorizia praticamente non esistono vie o piazze dedicate a personalità slovena di rilievo che ebbero parte attiva nello sviluppo culturale ed economico delle due città (per esempio a Primož Trubar, allievo di Pietro Bonomo, vescovo di Trieste e Vienna, riformatore protestante al quale si deve la pubblicazione del primo libro in lingua slovena nel 1550). Sulla presenza slovena a Trieste cf. *[L']altra anima di Trieste* 2008.

25 Tutti gli sloveni in Italia sono bilingui e la loro doppia competenza linguistica dipende, ovviamente, dai diversi livelli di istruzione. Non si può dire la stessa cosa degli italiani che condividono lo stesso territorio. Nelle scuole con lingua d'insegnamento slovena la lingua italiana è obbligatoria sin dalle elementari, nelle scuole di lingua italiana l'insegnamento della lingua slovena è, con una o due eccezioni, completamente assente.

*Il "volume" del confine*

La linea unidimensionale è un ostacolo posto per evitare il contatto, l'area bidimensionale subisce il contatto, ma interpone tra sé e l'altro uno spazio vuoto. Vivere "per davvero" il confine significa trasformarlo in "volume", dove il movimento rotatorio si configura come luogo di ininterrotta produzione di significato.<sup>26</sup> Due Testi di cultura radicati nei secoli e messi a contatto non possano sovrapporsi, possono solo trasformare se stessi. Fare leva sulla "conoscenza" dell'altro, sull'abbattimento dei confini politici (già in atto) è cosa sicuramente meritoria, ma è un errore pensare che una "cultura di confine" possa essere la *somma* di due o più Testi di cultura. Alla base di questa visione ottimistica c'è una superficiale interpretazione del concetto di "dialogo". Il principio di ogni comunicazione è "l'asimmetria" e il dialogo non ha nessuna possibilità di annullarla, sognando un'impossibile comunicazione "perfetta". Il dialogo comunemente inteso ha di norma due esiti: può essere un'operazione "notarile" che "prende atto" della presenza di un mondo "altrui", senza peraltro "com-prendere" tale "alterità", oppure può essere un tentativo di "identificare" se stesso con l'al-

---

26 È l'esatto contrario dei molti tentativi che hanno cercato di definire la co-presenza di due Testi di cultura in termini consolatori. Parlare di "area culturale" significherebbe accettare l'idea (mai praticata) di un complesso di popolazioni, distribuite su territori contigui, che presentano un quadro culturale relativamente omogeneo, così da lasciar presumere affinità di origine o analogia di sviluppo. Esse sicuramente ci sono state (secoli di appartenenza allo stesso impero asburgico), ma è proprio la diversità del "quadro culturale" a negarne l'esistenza. Non meno felice è l'idea dell'area di confine come "ponte" che, come dice il dizionario, è una "struttura che consente a vie di comunicazione terrestri l'attraversamento di corsi d'acqua o di avvallamenti" (cf. Devoto - Oli 1980: 1744). Un altro oggetto strumentale, dunque, usato da altri per compiere con esso una determinata azione (passare, appunto). È un concetto fortemente riduttivo, in quanto non tiene nel minimo conto né la possibilità di un'autonoma rielaborazione dell'informazione culturale che si trova a uno degli estremi del "ponte", né, tanto meno, la possibilità che questo "ponte" sia esso stesso soggetto culturale, in cui le cose non solo "passano", ma anche e soprattutto "nascono" e si "sviluppano" per conto proprio; cf. Verč 1986.

tro. Un tentativo forse meritevole, ma poco produttivo, perché contempla la rinuncia a essere se stessi (alla propria "ipseità"). Se un dialogo tra due Testi di cultura inizia dalla domanda "cosa ci differenzia?", è implicito il presupposto che ogni tipo di effettivo avvicinamento all'altro contempli una reciproca "riduzione" di identità, se si pone la domanda opposta ("cosa ci unisce?") le differenze passano in secondo piano e rischiano di essere cancellate. È questo un tipo di dialogo che si fonda su un *principio di perdita* difficilmente praticabile. Il dialogo non è *la soluzione* per superare contrapposizioni profonde, è solo *un luogo*, dove informazioni "asimmetriche" entrano in movimento. Ciò che questo luogo può positivamente generare non è né la semplice "presa d'atto" dell'esistenza dell'altro (che non intacca il "proprio" Testo di cultura), né un'impossibile rinuncia al proprio Testo di riferimento, bensì *la produzione di un'informazione* che nessuna delle due parti ha ancora inserito nel proprio Testo. È la produzione di un significato su se stessi che è al momento sconosciuto e quindi inesistente. Ha ragione Lotman, quando scrive che il dialogo è "un meccanismo di produzione di una nuova informazione che non esisteva prima del contatto dialogico" (Lotman 1984: 38). Non dunque accettazione, né spontanea, né coercitiva di una Testo di cultura altrui (oggi diremmo "integrazione"), non rinuncia a se stessi, ma creazione di un'informazione "additiva" che nasce dalla consapevolezza dell'inevitabile transitorietà dei due (o più) Testi di cultura di riferimento, percepiti come immutabili.<sup>27</sup> Ed è proprio *l'asimmetria* delle informazioni in contatto a rendere possibile la creazione di una nuova informazione (e non la risposta alle domande su "cosa ci divide?" o "cosa ci unisce?"). La naturale "non comunicazione" tra Testi di cultura per propria natura assoluti non è elemento di disturbo, bensì la base per la produzione di significati ancora inesistenti all'interno di ognuno di essi. È un "volume" di informa-

---

27 È il "filo conduttore" della "fenomenologia dell'uomo capace" di Paul Ricoeur (Ricoeur 2003). Per il filosofo francese "l'identità narrativa" è, di fatto, la "poetica" dell'uomo capace che nella scrittura della storia (delle storie) evita sia la "ripetitività ossessiva", sia il "rifiuto cieco" del passato; cf. Iannotta 2003: XI-XXIV.

zioni che non trova spazio nei "volumi" consolidati. Sul confine orientale questo meccanismo è ancora molto debole e siamo appena alla prima fase della sua attivazione (a livello di "conoscenza" dell'altro e alla consapevolezza dei "limiti" che ogni Testo di cultura comporta). Non a caso le maggiori resistenze a questo tipo di "dialogo attivo" arrivano proprio da chi sui due Testi di cultura ha fondato la propria identità "forte".<sup>28</sup> È possibile che questo volume di informazioni ancora "in divenire" si trasformi esso stesso in volume consolidato. Se mai dovesse succedere, le obiezioni che abbiamo mosso ai limiti che nella sua absolutezza ogni Testo di cultura implicitamente contiene si ripresenteranno. Non mi sembra però che ciò possa accadere in tempi brevi.

---

28 Oggi la sostanziale specularità di posizioni inconciliabili all'interno di ognuno dei due Testi di cultura presenti sul "confine orientale" è oggetto di qualche riflessione meno rigida rispetto al passato, anche se essa si manifesta quasi esclusivamente in ambito letterario e artistico. Tra le osservazioni più argute che tale situazione di stallo ha generato, va segnalata la felice battuta di un cantautore triestino (Paolo Privitera) che ha definito il "bilinguismo" una "punizione": esso infatti costringe la persona bilingue "ad ascoltare e capire *per due volte* le stesse scemenze".

## LA LIBERTÀ DI ESSERE SLOVENI\*

La mia visione del concetto di confine in queste terre non è per niente storicamente "documentata", né m'interessa che lo sia. Faccio parte della coscienza collettiva che conosce solo poche date: 1918, 1945, 1948, 1954, oggi. Non so niente degli accordi diplomatici sottobanco, dei trattati di pace, dei *do ut des* delle grandi potenze, mi basta sapere che queste date hanno per me un preciso significato, anche se dubito che questo significato sia il frutto di una mia autonoma elaborazione. Di una cosa sono comunque assolutamente certo: Trieste sulla carta geografica non si è mai spostata, il colore dello stato d'appartenenza spesso. Come dire che qui esisto da sempre, da quando cioè la mia memoria storica mi permette di tornare indietro nel tempo (più o meno un millennio). E di un'altra cosa sono assolutamente certo: che l'atmosfera politica e culturale che si respira (ma sarebbe meglio dire di cui si soffoca) a Trieste dipende non da ciò che in queste date è effettivamente successo, ma dal modo con cui queste date sono state spiegate alla gente, me compreso. Ecco perché mi metto nei panni di chi non conosce la storia, ma semplicemente di chi l'ha subita (credendo magari di farla).

Coloro che per l'incapacità inculcata di sottrarsi al concetto monolitico di stato-nazione mi chiedono come mai parlo e penso sloveno pur vivendo in Italia, non fanno una domanda del tutto assurda; la lingua infatti non è un'entità astratta, essa esiste e si sviluppa solo perché esiste e si sviluppa un mondo entro il quale essa si trova inserita. Lo sloveno che si parla a Trieste a prima vista non si differenzia molto dallo sloveno che si parla nella vicina Repubblica della Slovenia. Morfologia, lessico, sintassi sono gli stessi, le deviazioni dialettali sono in perfetta sintonia con le altre differenziazioni presenti nell'ambito del concetto normativo di "lingua slo-

---

\* "La libertà di essere sloveni." *Il territorio* 16-17 (1986): 73-79. "Come essere sloveni oggi in Italia." *Trieste così com'è*. Trieste: Edizioni Dedolibri, 1988. 149-162.

vena". Tutto normale, dunque. Eppure non è raro che due sloveni, uno di Trieste, l'altro, per esempio, di Lubiana, incontrandosi e "comprendendosi" (a livello linguistico) perfettamente, non di rado scoprono d'un tratto di parlare due lingue diverse. E anche ciò è normale, essendo il mondo in cui esse sono inserite diverso e un mondo diverso sviluppa concetti e pensieri diversi, quindi anche modi verbali diversi di porsi nei confronti della realtà circostante. Ed è proprio questa realtà dinamica ad essere determinante nello sviluppo della lingua, non certo un'impossibile staticità astratta della lingua nei confronti della realtà. Ovvero, lo sloveno che si parla in Italia non può vivere, se non riesce a coprire tutta la realtà in cui è inserito. Ed essendo questa realtà diversa dalla realtà slovena in Jugoslavia, nasce il paradosso di dover reinventare giorno per giorno la lingua slovena che si parla in Italia e questa nuova entità è lo specchio in cui si riflettono anche le differenze con lo sloveno che si parla in Jugoslavia.

La coscienza dell'esistenza di questo processo (che considero un arricchimento importantissimo per tutta l'evoluzione naturale della lingua slovena, non certo un impoverimento o una deviazione da reprimere, quale potrebbe sembrare solo in presenza di concetti basati su parametri di cultura dominante e subalterna, troppo spesso individuabili di qua e di là del confine) è relativamente nuova e non è un caso che essa si sia sviluppata di pari passo con una sostanziale evoluzione nella ricezione del concetto di confine.

Quanto più il confine era instabile o non esisteva affatto, tanto più l'unità culturale e linguistica era salvaguardata.

Fino al 1918 per gli sloveni il confine non esisteva, tutti facevano parte di un unico sistema politico amministrativo e le divisioni scontate erano di natura regionale: l'evoluzione naturale di questo stato di cose avrebbe portato alla centralizzazione linguistica che, di fatto, dopo il 1945 si sta realizzando (con le altrettanto scontate resistenze a essa). Quando, dopo la prima guerra mondiale, un buon terzo degli sloveni si trovò inserito in un altro stato (il Regno d'Italia), il processo di centralizzazione conobbe un periodo di rallentamento. Eppure, nemmeno questo confine (per gli sloveni il primo dal Medioevo) riuscì a scalfire il concetto di unità lingui-

stica e culturale. In entrambe le situazioni, infatti, la non-entità statale o la parziale entità statale erano recepite come dimostrazione visibile di una tendenza che prima o poi avrebbe raggiunto la sua meta, ovvero l'unità politica degli sloveni.

Il confine "ingiusto", dunque, considerata la tradizionale instabilità di esso su queste terre, non aveva certo il potere di innescare (dopo la prima guerra) nella coscienza collettiva slovena un processo di consapevolezza che considerasse la divisione esistente come dato immutabile (l'ingiustizia, infatti, era troppo assurdamente palese). Il confine era considerato ancora una volta transitorio, ma pur sempre un passo avanti. Effettivamente l'unità nazionale slovena si realizza nel 1945 e, per un breve periodo, essa include anche Trieste. Con l'abbandono delle truppe jugoslave gli sloveni rimasti di qua del confine non mutano il loro atteggiamento, simile fino a quel momento alla mentalità collettiva. Continuano a credere che l'unità nazionale non sia stata raggiunta e che è perciò necessario continuare nell'opera che per più di un secolo è stata portata avanti da tutti gli sloveni. Il cordone ombelicale, tanto più stretto quanto più impedito da un confine "caldo", non si spezza nemmeno questa volta. Ma esso è unilaterale: sono gli sloveni rimasti in Italia a ragionare ancora in termini di transitorietà, per la Jugoslavia tutto è chiaro fin dal giugno del 1945. Qui però non se ne sa niente, o quasi.

La tragica risoluzione del Cominform compie il resto dell'opera, allontanando una parte degli sloveni di Trieste dal nucleo centrale formatosi sulla scia della guerra di liberazione, ma rafforzando nel contempo i legami con la Jugoslavia di quella parte degli sloveni in Italia favorevoli a Tito. Questo legame è ideologico e nazionale contemporaneamente. La questione nazionale è portata però avanti solo da una parte, mentre dall'altra si cerca di mascherare con iniezioni fra il propagandistico e l'ideologico un dato di fatto inoppugnabile: il raggiungimento dell'unità nazionale degli sloveni, ma anche la rinuncia definitiva alle aspirazioni su Trieste (e sulla Carinzia).

E qui entra in gioco il problema della ricezione dei fatti, di cui si diceva sopra. Essa trasformò un dato certo in un'illusione di

transitorietà. Solo così si possono spiegare i modelli organizzativi e culturali che gli sloveni ideologicamente vicini alla Jugoslavia socialista si danno, che la Jugoslavia ovviamente sostiene, ma che hanno il difetto di partire da una realtà che, forse, è stata comune, ma che non lo è più. Il risultato principale di questa illusione di transitorietà, che si realizza con l'importazione spesso forzata di modelli culturali solo in parte rispondenti alle esigenze locali, fu la mancanza di iniziative autonome e di conseguenza il soffocamento di ogni tentativo che partisse dalla consapevolezza della stabilità dei confini attuali.

E questa consapevolezza di stabilità significava ovviamente anche la consapevolezza che del mondo degli sloveni in Italia facesse parte anche ciò che invece veniva considerato "transitorio" e quindi di scarsa o nessuna importanza, ovvero la presenza di problemi e di modelli culturali che, nel bene e nel male, passavano e si fermavano a Trieste, semplicemente perché Trieste si trovava in Italia e subiva dunque, direttamente o di riflesso, tutte le trasformazioni che avvenivano nel resto d'Italia (con tutti i distinguo che vogliamo). Altrettanto ovvia era perciò l'improponibilità di un modo di vivere e di organizzarsi che aveva il suo punto di riferimento principale non nella realtà locale, bensì in quella al di là del confine.

Non sostanzialmente diversa era la situazione dell'altra parte degli sloveni in Italia, quelli appartenenti al cosiddetto gruppo cattolico-moderato, che a Trieste prima della guerra non aveva grosse tradizioni, ma che dopo il conflitto mondiale fu estremamente rinvigorito dall'arrivo di molti emigranti politici dalla Jugoslavia. Per essi l'evoluzione della cultura slovena si fermava al 1940, ignorando di conseguenza tutto ciò che odorava di "titoismo". Per essi un eventuale raggiungimento dell'unità nazionale che comprendesse anche gli sloveni rimasti entro i confini italiani doveva necessariamente passare attraverso un mutamento anche politico della Jugoslavia (fino a ipotizzare uno stato sloveno indipendente). In questo modo la creatività del gruppo cattolico veniva di fatto soffocata dal rifiuto aprioristico di ogni contatto con la stragrande maggioranza degli sloveni.



L'acquisizione dei parametri di accettazione/rifiuto, la sovrapposizione di concetti ideologici e nazionali (essere sloveno = essere titino in contrapposizione con essere sloveno = essere anti-titino) determina una situazione assurda: da un lato l'accettazione acritica di tutta la produzione culturale (e politica) della Slovenia socialista, dimenticando e anzi impedendo ogni autonoma valutazione del proprio modo di esistere e di esprimere questa esistenza, dall'altro invece il rifiuto acritico di questa stessa produzione culturale con in più la pretesa di rappresentare l'unica vera voce autonoma della cultura slovena. Da un lato dunque predominanza di modelli importati, dall'altra acquisizione di modelli superati e staccati dalla totalità della realtà slovena. Il blocco dell'autonomia che, se da un lato non può rinunciare a se stessa, dall'altro non può nemmeno continuare a vivere in un vacuum artificialmente costruito, si rafforzò più che mai, con l'istituzionalizzazione della spaccatura esistente fra gli sloveni in Italia. La nostra piccola Yalta stabilì infatti che radio e scuole fossero affidate al gruppo cattolico-moderato (ed essendo queste istituzioni pubbliche, mi sembra evidente il ruolo che in tutta questa faccenda ebbe lo Stato italiano, anch'esso più che mai disposto a sfruttare e sovrapporre problemi nazionali e problemi ideologici), mentre all'altra parte rimaneva il quotidiano *Primorski dnevnik* e il teatro sloveno. E questa divisione di vertice si propagò capillarmente fino all'ultimo gruppetto che, volendo lavorare, doveva per forza darsi un minimo di organizzazione.

Torniamo al problema del confine: per una parte degli sloveni in Italia esso continua a non esistere perché l'unità si sposta a livello ideologico, per l'altra esso è confine ideologico a cui non si può rinunciare nemmeno in nome dell'idea nazionale. Manca in sostanza la consapevolezza che gli sloveni in Italia possano essere un'entità che non è chiamata a sostenere od osteggiare la madre patria, ma un'entità dialogica che si sta formando non solo in rapporto alla madre patria, ma anche in rapporto a se stessa e al mondo in cui è inserita.

Questa mancanza di consapevolezza di un'identità effettiva, che può essere nazionale e particolare contemporaneamente, que-

sta sudditanza psicologica mascherata di volta in volta da ideologie, controideologie, nazionalismi "veri" e "falsi", da chiusure nel proprio ghetto e abbracci fin troppo fraterni con chi ci veniva presentato come unico depositario dell'unica verità culturale slovena (sempre ufficiale) – ma, dalla parte dei cattolici-moderati, era perfettamente la stessa cosa, tant'è vero che la parola di un emigrante sloveno in Canada o in Argentina valeva sempre molto di più, nella ricezione ovviamente, della parola del più intelligente intellettuale sloveno di Lubiana – ha fatto sì che troppo spesso venisse tacciato di "traditore" (ed emarginato dal punto di vista nazionale) chi non accettava le regole del gioco, sentendosi straniero così a Trieste come a Lubiana, ma non a Roma o a Milano (ma, forse, basterebbe arrivare fino a Udine) e neppure a Zagabria o Belgrado.

E tutto questo perché a Roma - Milano - Zagabria - Belgrado erano definitivamente e mai messe in discussione Italia e Jugoslavia, Trieste invece (e in parte anche Gorizia) continuava a vivere con un mondo in cui qualcosa poteva solamente iniziare o finire, essere o non essere, rappresentare "oggettivamente" o non rappresentare "oggettivamente", mai invece svilupparsi secondo un'ottica che io mi ostino a definire normale o, se vogliamo, universale o perlomeno europea (cheché se ne dica a proposito del "crogiuolo" di razze e culture qui esistenti). Come se, appunto, l'Europa o, per ciò che riguarda la comunità slovena, semplicemente l'Italia, non ci toccasse da vicino (ovvero, toccandoci troppo da vicino, era necessario difendersene).

Un solo esempio: il 1968 (avevo all'epoca 18 anni ed era quindi la "mia" stagione). La comunità slovena in Italia, come gruppo, non sa cosa esso sia, ufficialmente per noi non è mai esistito (nelle scuole non successe assolutamente nulla), eppure il maggio francese (anche se ovviamente, in ritardo) arrivò sino a noi esattamente attraverso gli stessi canali attraverso i quali arrivò nel resto d'Italia (e chi, come il gruppo "Matija Gubec", prestò ascolto a questi canali, fu recepito come "estraneo" alla comunità slovena). La spiegazione è, tutto sommato, abbastanza semplice: da noi il 1968 non ci fu, perché esso, almeno a livello ufficiale (ma, con qualche significativa eccezione, anche in pratica), non ci fu a

Lubiana (ma ci fu invece a Zagabria e a Belgrado) e ciò che non successe a Lubiana, nell'ottica degli esegeti del mondo nostrani, non ha senso che succeda a Trieste. Esso non ci fu nemmeno dalla parte dei cattolici-moderati (per motivi, ovviamente ideologici) ed in questo modo, di fatto, si raggiunse l'unità fra le due componenti della minoranza slovena in Italia: l'unità del rifiuto, della chiusura, della paura, ovvero l'unità beatificata dell'autoisolamento.

Ancora oggi una persona intelligente e informata come Taras Kermauner, rappresentante illustre della nuova *intelligenza* slovena in Jugoslavia, considera il '68 un semplice movimento studentesco (in base, ovviamente, alla sua esperienza personale) e non capisce, né può capire, tutta la portata culturale che esso ebbe e che, nel bene e nel male, in Italia ci formò tutti. E tutto ciò, a ben pensare, perché esiste un confine, che m'interessa poco dal punto di vista nazionale o ideologico, ma che ha un suo significato enorme per ciò che riguarda la circolazione delle informazioni. E qui voglio subito sottolineare che non penso alla maggiore o minore quantità di informazioni che circolano in Italia o in Jugoslavia, da questo punto di vista Trieste non è sicuramente più informata di Lubiana (piuttosto il contrario, essendo quella, provincia e questa, capitale), e non pongo nemmeno il problema della cosiddetta libertà di stampa (problema del tutto marginale, oggi, in Jugoslavia), pongo invece una questione che considero molto importante, perché riguarda non l'informazione in sé, (che di qua e di là è praticamente di pari livello), ma la scelta gerarchica che ognuno di noi fa nella ricezione di essa. Questa scelta non è mai disgiunta dal modello culturale, sociale ed economico in cui ognuno di noi vive e opera. Per ritornare all'esempio di prima, l'informazione sul '68 fu recepita fra gli sloveni in Italia del tutto normalmente, come informazione destinata a chi vive in Italia, fu invece usata e orientata (sminuita cioè come non problema) come se il destinatario fosse uno studente di Lubiana.

La profonda rottura fra i due mondi mi sembra qui evidente: qui da noi bisognava far finta che il problema non esiste, eppure questo problema ti si presentava alla porta accanto, bisognava far finta di occuparsi di problemi altrui (di Lubiana, ma anche di

Buenos Aires, di Toronto), eppure del tuo problema di slovenoche-vive-in-Italia non se ne occupava nessuno, se non dal punto di vista nazionale e, spesso, strumentale: come se l'unica dimensione in cui mi fosse concesso di vivere fosse quella della "slovenità" con l'aggiunta di vari attributi, dal mistico all'ideologico-scientifico. Era come chiedere a un norvegese di pensare per tutta la vita soltanto al fatto di essere norvegese, come se appunto l'identità, anche nazionale, di una persona potesse essere racchiusa in un'unica dimensione.

In breve si può dunque affermare che i problemi "nazionalmente" privi di significato non trovano spazio nella comunità slovena rimasta in Italia. Se per sfortuna (libera scelta gerarchica nella ricezione delle informazioni) qualcuno crede di ravvisare in essi anche un significato per sé e di considerarli perciò importanti, viene tagliato irrimediabilmente fuori (tipico esempio: secondo l'ottica culturale slovena "fare cultura" significa occuparsi esclusivamente di storia, letteratura, lingua, pittura, teatro sloveni o "cose patrie" in genere; di uno studioso della civiltà Azteca non sapremo che farcene, ne tanto meno, sappiamo cosa farcene dei numerosi fisici, chimici o matematici, occupandosi essi di problemi non sfruttabili o vendibili "nazionalmente" o "ideologicamente"). Di riflesso però, chi si occupa di cose "patrie", può anche essere un pessimo professionista, ma si troverà ai primissimi posti nella scala gerarchica della cultura slovena locale.

La presenza di una doppia o addirittura tripla sudditanza psicologica degli sloveni in Italia può essere espressa in questi termini: 1) una parte vive, pensa e opera (sia a livello di vertice che di base) "come se" dovesse riprodurre modelli culturali e organizzativi che risulteranno "nazionalmente" tanto più affidabili, quanto più saranno simili a quelli della madre patria (dipendenza politico-culturale da Lubiana); 2) un'altra parte vive, pensa e opera "come se" lo scopo principale degli sloveni al di qua del confine fosse quello di salvaguardare la "vera" tradizione slovena, "tradita" dalla madre patria; 3) tutte le organizzazioni ufficiali slovene vivono, pensano e operano "come se" il mondo italiano in cui siamo inseriti fosse un fattore negativo, fatti salvi i contatti politicamente prag-

matici (paura dell'altro). Ovvero: c'è qualcuno che vive in un improbabile passato (fatto più di miti e di dogmi che non di fatti e sviluppi), chi in un ipotetico futuro che guarda però al trapassato, tutti in un presente rifiutato. Il tragico di tutta questa faccenda, a dire il vero abbastanza complicata, è che lo sloveno in Italia si comporta come se fosse un oggetto che opera soltanto in funzione dell'osservazione altrui.

Per fortuna qualche spiraglio si sta aprendo. Le nuove generazioni, specialmente quelle giovanissime, il problema del confine (con tutte le implicazioni di cui sopra) non se lo pongono più. Per essi "patria" ("tradita" o "vittoriosa" che dir si voglia) è un concetto alquanto difficile da comprendere o, se vogliamo, da digerire, perché per essi la patria è quella in cui essi sono nati (dopo il 1954, tanto per fissare una data) e la stabilità di questo confine (che soltanto una guerra potrebbe rimettere in discussione e i giovani, per fortuna, non ci pensano nemmeno, se non in termini di totale ribaltamento in negativo di valori e la nazionalità è un valore sicuramente inferiore alla pace) ha fatto sì che alla Slovenia, con tutti i legami che ci possono e ci devono essere, si guardi adesso come ad un altro stato, che è un altro mondo e in cui ci sono problemi diversi dai nostri, che nessuno mi obbliga a risolvere e che del resto non posso e non so risolvere (è già tanto se riesco a risolvere i problemi di casa mia). Sono, in sostanza, uno sloveno un po' particolare, che considera Dario Fo, Eduardo, Enzo Jannacci, Beniamino Placido, Alberto Sordi, (e così via all'infinito, fino a comprendere tutto il mondo italiano) come parte integrante del proprio mondo (nei confronti del quale prendo posizione come qualunque altro cittadino italiano) e che è invece totalmente sconosciuto (se non nella sua forma oggettivizzata) al mondo sloveno "centrale".

La coscienza dell'esistenza di questa dimensione dell'"essere sloveno in Italia" è per il momento ancora in embrione, regolarmente impedita a livello delle istituzioni ufficiali (nella coscienza ufficiale slovena locale il mondo italiano o, semplicemente, il mondo, esiste solo nel momento in cui esso si occupa delle nostre faccende "patrie") e gli stessi giovani, per una sudditanza psicologica secolare, sono imbarazzati da questo loro nuovo modo di es-

sere, spesso lo nascondono e lo esprimono solo in privato. Ma questa nuova entità esiste, distinguendosi dall'"essere sloveni" al di là del confine, ed essa non è disposta a rinunciare alla propria identità (questa volta sì, reale) e per essere accettata pretende giustamente di essere accettata nella sua totalità (come soggetti, appunto).

E su questo discorso si innesta anche il concetto abbastanza dubbio di "ponte". Dopo aver rinunciato, per forza di cose, al concetto di "Slovenia unita", dopo esserci inventati il surrogato un po' ridicolo dello "spazio culturale unitario", ci siamo adagiati su questo concetto di "ponte" (presente addirittura in qualche proposta di legge sulla tutela globale) che, come dice il dizionario, è una "costruzione (di muro, di pietre, di ferro, ecc.) sopra un fiume o una depressione del terreno e serve di passaggio da una parte all'altra". Un altro oggetto strumentale, dunque, usato da altri per compiere con esso una determinata azione (passare, appunto). Considero questo concetto fortemente riduttivo e ingiusto, in quanto non tiene nel minimo conto né la possibilità di un'autonoma rielaborazione dell'informazione culturale che si trova a uno degli estremi del "ponte", né tanto meno, la possibilità che questo "ponte" sia esso stesso soggetto culturale, in cui le cose non solo "passano", ma anche e soprattutto "nascono" e si "sviluppano" per conto proprio.

Infatti, secondo questo concetto, gli sloveni in Italia dovrebbero essere una specie di nastro di trasmissione atto a far recepire e conoscere in Italia determinati modelli culturali sloveni indipendentemente dal fatto che in questi modelli essi si riconoscano o meno (e, spesso, proprio perché li conoscono benissimo, in essi non si riconoscono). Dall'altro lato invece, sempre lo stesso sloveno in Italia dovrebbe far recepire e conoscere in Slovenia determinati modelli culturali italiani; anche questa seconda operazione risulterebbe puramente automatica, essendo il mondo italiano assolutamente assente nell'elaborazione culturale slovena locale (unica eccezione il teatro sloveno che, per legge, deve rappresentare ogni stagione un'opera italiana).

Sorge inoltre spontanea una domanda: chi decide quali sono i modelli culturali sloveni da trasportare oltre il "ponte" e chi deve

scegliere questi modelli? Lo sloveno in Italia o lo sloveno in Slovenia? E, egualmente, chi decide quali sono i modelli culturali italiani? Dovrebbe essere questa scelta a determinare l'immagine della Slovenia in Italia e dell'Italia in Slovenia (per il momento queste scelte sono passate tutte sopra la nostra testa) e questa scelta, al di là delle differenziazioni politiche che sono spesso solo strumentali e mi interessano perciò poco o niente, dipenderà semplicemente da una scala gerarchica di valori e priorità che, proprio per le differenze esistenti, difficilmente sarà simile (i valori di pace, libertà e onestà sono stati definiti da un eminente intellettuale sloveno dell'area cosiddetta dissidente come valori puramente "biologici" e perciò di secondaria importanza. Mi è difficile immaginare una società occidentale che non metta al primo posto proprio questi valori e non credo che un francese, un inglese o un italiano, ma anche uno sloveno in Italia, li consideri talmente ovvi da non considerarli fondamentali).

E un'altra differenza risulterà fondamentale: nella cultura italiana si è ormai da qualche decennio rafforzata l'immagine di una cultura fortemente decentralizzata che è cultura italiana proprio nella sua variegata diversità e questo concetto di decentralizzazione l'abbiamo per fortuna "assimilato" anche noi che, sloveni, viviamo in Italia.

A questo punto, considerato che il "ponte" è uno strumento che ha ai suoi estremi terreni tutt'altro che immobili e definibili una volta per tutte (anche se, dall'esterno, si cerca sempre di fissarli), considerato che in questo processo dinamico l'unico a dover rimanere fisso è proprio il "ponte" per dare agli altri la possibilità di passare, a questo punto, dicevo, io non ci sto. Credo cioè fermamente che l'unico modo di "essere sloveni in Italia" sia quello di "sfruttare" i due estremi del ponte (e noi siamo in grado di farlo, potendo essere soggetti su entrambi i lati), non di essere sfruttati e questi due estremi diverranno a loro volta oggetti nelle nostre mani che verranno perciò elaborati o reinventati in base a un'autonoma valutazione dell'oggetto stesso (italiano e sloveno). Una volta trasformato, esso stesso diverrà soggetto di pari dignità.

Qui, sia ben chiaro, non si tratta di chiudersi nel proprio gu-

scio, cercando un'identità impossibile nel rifiuto di esperienze altrui. Si tratta esattamente del contrario: avere la coscienza e la dignità di poter accettare tutte le esperienze possibili (a partire da quella italiana e slovena) e la capacità di trasformarle in un modo autonomo di "essere sloveni", che non è né una qualità particolare, né un difetto di cui vergognarsi, ma un dato di fatto puro e semplice, com'è un dato di fatto l'essere uomini. Quanto più, a mio avviso, sapremo essere noi stessi (e, dopo quarant'anni, è il caso di pensarci), tanto più il problema nazionale ci sembrerà secondario e, di fatto, superato, non perché rifiuteremo la nostra nazionalità, anzi, ma per il semplice motivo che nulla si può togliere a chi ha la coscienza esatta del proprio essere e della misura della propria esistenza, ovvero della propria identità che non può essere né solo nazionale, né solo culturale, né solo politica, ma che forse dovrebbe essere in primo luogo etica.

La libertà infatti, secondo me, non si misura da ciò che gli "altri" ti permettono di fare (si può, per assurdo, anche non permettermi di parlare sloveno, ma io per questo non sarò certamente meno sloveno, né lo sarò di più, quando mi permettono di farlo) e la "libertà di essere sloveni in Italia" (che dovrebbe essere un'entità nuova e perciò da reinventare) dipende per buona parte dalla nostra capacità di liberarci dai miti e dai dogmi (politici, culturali, nazionali) che per troppi decenni hanno pesantemente condizionato la nostra esistenza, fino a farci apparire più piccoli, insignificanti, dipendenti e perciò vulnerabili di quanto in realtà siamo. E il confine, a questo punto, ci sembrerà un fatto del tutto marginale, perché il futuro conosce solo due possibilità: o barriere sempre più insormontabili, o superamenti degli steccati a tutti i livelli.

Peccherò di ottimismo, ma io voglio credere nella seconda possibilità. Anche perché non c'è alternativa.



## PRISOTNOST IN PRIPADNOST\*

Kot slavist Univerze v Trstu prepuščam strokovnjakom, ki so se danes zbrali v Ogleju, obravnavo obdobja, ko je tu vladal rimski cesar Avgust. Naj za uvod v današnje srečanje izpostavim preprosto ugotovitev: res je, da smo se tu zbrali ljudje, ki prihajamo iz različnih mest in držav, vendar je prav tako res, da je v strogo geografskem smislu srednja razdalja v zračni črti med bivanjskimi točkami večine današnjih udeležencev manjša od 100 km. Gre za razdaljo, ki je bila razmeroma hitro premostljiva že v času Rimljanov.

Pogovarjamo se o prostoru, ki je bil 2000 in več let prizorišče različnega dogajanja. Dogajanje med letom 181 pred n.š., ko je bil ustanovljen Oglej, in letom 14 po n.š., ki je skupaj z letnico Avgustove smrti osnova za datiranje Emone, je odražalo takratno geopolitično sliko tega ozemlja. Prav tako je njegova spremenljiva geopolitična slika odražala dogajanja v naslednjih dveh tisočletjih. Nekoč Rimsko cesarstvo, danes nacionalne države. Opomenjanje prostora in bivanja v njem sta se v času spreminjala. Pred 2000 leti se je Emona oblikovala nekje tam, kjer je danes Ljubljana. Arheološki in zgodovinski dokazi nam pravijo, da gre za utrjevanje rimske prisotnosti na severnovzhodnem obrobju cesarstva. Danes, v letu 2014, smo se odločili, da znak tega, kar se je nekoč dogajalo, spremenimo v dogodek, ki ga je vredno obeležiti. To pomeni, da smo na novo premislili naš odnos do preteklosti. Naj mi bo kot nestrokovnjaku dovoljena hipoteza: celo v primeru, ko bi za časa Karla Velikega vedeli vse, kar danes vemo o Emoni, bi obletnico njenih prvih 800 let simbolično opomenili v kontekstu prevzema nekoč mogočnega cesarstva in njegovega preporeda v duhu krščanstva; ko bi obeležili 1500 ali 1600 letnico istega mesta, bi morda v duhu porajajočega se klasicizma izpostavili univerzalni vzorčni

---

\* *Inedito. Neobjavljeno. Не опубликовано.* Uvodna beseda na simpoziju *Emona 2000* ob dvatisočletnici smrti cesarja Avgusta in ustanovitve Emone (Ljubljane); Oglej 23. maja 2014.

model antične kulture; ko bi se leta 1914 ali 1915 odločili, da obeležimo 1900 letnico Emone oziroma Ljubljane, bi se ta odločitev neizbežno umestila v takratne konfliktno odnose med Kraljevino Italijo, Habsburškim cesarstvom in načrtovanim Kraljestvom SHS. V svoji geografski razsežnosti se prostor ni spremenil, to, kar se je večkrat spreminjalo, so znaki človekovega bivanja v njem. V dveh tisočletjih se kategorija spreminjajočega se človekovega odnosa do prostora izrisuje kot povezovalna kategorija za vse, kar se je od Ogleja do Emone oz. Ljubljane dogajalo in za vsakogar, ki je tu bival.

Odnos, ki ga v času lastnega bivanja človek vzpostavlja s prostorom, z bivanjem v njem in s samim seboj, je dejanje kulture. Da gre za dejanje kulture, pričajo znaki, ki jih je v svoji sedanjosti človek pustil za seboj. Znaki iz preteklosti nam po eni strani pripovedujejo zgodbo o kontinuirani prisotnosti v prostoru, po drugi pa o spremenljivem odnosu do istega prostora. Konstantna časovna *prisotnost* v prostoru vsakič drugače izoblikuje znake *pripadnosti*. Ob izmerljivih informacijah o prisotnosti so se informacije o spreminjajoči se *pripadnosti* človeka različnim kulturnim modelom srečale, trčile, združile, delile in odbijale. Znaki *pripadnosti* se po eni strani pojavljajo zato, da sebe potrjujemo, po drugi pa zato, da se od drugega razlikujemo. Prisotnost "drugega" je pogoj in gibalo za vzpostavljanje "svojega". V istem prostoru sta dvatisočletna neprekinjena *prisotnost* in dvatisočletni znaki *pripadnosti* morda edini nekonfliktni kategoriji, ki ju še tako močan kolektivni spomin ali preverjeno védenje o preteklem dogajanju ne moreta spregledati ali zabrisati.

Nekateri pravijo, da je kultura "seštevek" vseh negenetskih informacij, ki si jih je človek izoblikoval zato, da bi svet okoli sebe in samega sebe vsaj opomenil, če že ne osmislil. "Seštevek" informacij nam pripoveduje o kulturnem življenju človeka, ki ga prostor in čas zaznamujeta. Posamični členi tega "seštevka" se pojavljajo enkrat kot stalnica, drugič kot spremenljivka: če je *prisotnost* stalnica, ki nam pravi, da je bil prostor vseskozi naseljen (od Rimljanov do državljanov nacionalnih držav), se *pripadnost* pojavlja zdaj kot stalnica, zdaj kot spremenljivka. Prisotnost je vezana

na prostor, pripadnost na čas. Ti dve kategoriji sta med seboj povezani. Preteklost lahko opazujemo z gledišča človeka, ki je vsakič živel v svoji časovni sedanosti in je iz te perspektive opomenjal prostor in sebe v njem. Pripadnost se nam torej kaže kot časovno omejena stalnica. Če pa preteklost opazujemo z gledišča celovitega dve tisočletij trajajočega obdobja, se nam vsaka pripadnost v sedanosti človekovega bivanja izrisuje kot spremenljivka. Različni pogledi na preteklost so odvisni od vrednostnega pomena, ki ga vsakič pripisujemo spremenljivkam, tudi takrat, ko za krajši ali daljši čas zahtevajo zase status stalnice.

Prisotnost v prostoru in pripadnost kulturi, ki prostor opomenja s pozicije prehodne moči, nista kategoriji, ki bi se linearno nadslojevali. Problem nastane v trenutku, ko se v različnih časovnih presledkih pojavi težnja po obveznem spajanju prisotnosti in pripadnosti. Pripadnost je mišljena kot absolutna in edino veljavna kategorija za opomenjanje vsega, kar je prisotno v prostoru. Kot kategorija absoluta se mora udejanjiti predvsem tam, kjer so prisotna drugačna opomenjanja. Take težnje vodijo v zatrtje ali brisanja vseh znakov drugačne pripadnosti. Poskusi sovpadanja obeh kategorij so bili sicer zaznavni v marsikaterem obdobju, še posebej v zadnjih dveh stoletjih, ko se je absolutna vrednota pripadnosti nacionalni kulturi izrodila v orodje nasilne prevlade.

Če je kategorija pripadnosti spremenljivka, so tudi kulture, ki se nam danes kažejo kot referenčna točka in opora, zapisane spremembi. Med vsemi spremenljivkami, ki so zaznamovale ta prostor, naj izpostavim odnos, ki ga je človek imel do sveta, ki ga obdaja in do samega sebe ter do znanja ali védenja o njem. V "seštevk" vseh informacij, ki izoblikujejo kulturo ali kulture, je to védenje "stalna spremenljivka", ki se pojavlja kot težnja po preseganju nezamenljivih izhodišč in prepričanj. Za dominantno kulturo je bila ta spremenljivka večkrat moteča in zatirana. Morda zato, ker je kljub neuspehom in napakam pripadnost (med)kulturi védenja tista pozitivna spremenljivka, ki nenasilno prekorači meje slehernega prostora. Prostor, vsaj tisti, ki ga je človek sposoben dojemati, pa je že po svoji naravi ograjen.

Opomeniti to, kar nas obdaja in to, kar smo ali smo bili, je dejanje, ki zahteva odgovornost. Opomenjanje ni nikoli enkratno in za vselej zaključeno, zato je zlahka podvrženo manipulaciji. Gostiti pripadnost tovrstni kulturi, ne da bi se odpovedali ostalim členom, ki kot "seštevek" določajo naše kulture, je morda najboljši način, da presežemo dihotomije, ki so konfliktno zaznamovale prostor in naša bivanja v njem. Navsezadnje smo se tu zbrali, ker verjamemo, da je neizbežna pripadnost (med)kulturi spremenljivka, ki kot stalnica ohranja svojo veljavo.

## PRESENZA E APPARTENENZA\*

Si può partire da una constatazione quasi banale: la distanza che separa i luoghi di provenienza dei partecipanti, riuniti ad Aquileia al Seminario di Studi sul bimillenario di Augusto e sui 2000 anni di Emona (Ljubljana), non supera, in media, i 100 km in linea d'aria. Una distanza che, già in età romana, non si presentava particolarmente impegnativa.

2000 anni fa, in questo spazio, prendeva vita un insediamento urbano, Emona, avvenimento non eccezionale rispetto ai tempi. Se un segno del passato, conosciuto da tempo, viene elevato a evento da celebrare, significa che è mutato il rapporto che abbiamo instaurato con il passato. Anche solo come ipotesi, non è difficile immaginare che i primi 800 anni di Emona, o i suoi successivi 1500, oppure ancora i suoi 1900 avrebbero potuto avere, se celebrati, significati di volta in volta diversi: saremmo forse potuti passare dal trionfo del Sacro romano impero come continuità con un glorioso passato al possibile trionfo del mondo classico come modello culturale da imitare, fino ad arrivare al più che presumibile rapporto conflittuale che una simile celebrazione avrebbe potuto avere alla vigilia della Grande guerra. In due millenni *il mutamento del rapporto nei confronti di uno stesso territorio* è una delle poche categorie che accomuna sia gli avvenimenti che sul territorio si sono succeduti, sia chiunque in esso sia vissuto.

*Il rapporto che l'uomo, nel tempo della sua esistenza, instaura con lo spazio dove vive e, di conseguenza, con se stesso, è un atto di cultura.* Con i segni che lascia nel suo presente (e a futura memoria), ogni rapporto parla di una presenza che è anche un attestato di appartenenza. Se la presenza, il vivere ininterrotto in uno spazio, può essere una costante, il senso di appartenenza alle culture che hanno tentato, di volta in volta, di impregnare di significati quello stesso spazio, è una variabile. Un atto di cultura è un continuo rapportarsi all'altro, anche per differenziarsi da esso. In ogni atto di cultura c'è, infatti, l'implicito riconoscimento che ciò che è *altro* è la condizione perché ciò che è *proprio* diventi manifesto. *Presenza e appartenenza* sono categorie che appartengono a tutti e sono,

---

\* *Inedito. Neobjavljeno. Не опубликовано.* Introduzione al simposio *Emona 2000*, svoltosi ad Aquileia il 23 maggio 2014 nell'ambito delle celebrazioni del bimillenario di Augusto e dei 2000 anni di Emona (Ljubljana).

forse, condivisibili e non necessariamente conflittuali anche a fronte di memorie collettive consolidate.

Alcuni studiosi sostengono che la cultura sia la "somma" di tutte le informazioni non genetiche che l'uomo ha prodotto nel tentativo di dare un significato e perfino un senso al mondo circostante e a se stesso. Si tratta però di una somma sempre mutevole. Essa infatti si compone di alcune costanti e di molte variabili. Il risultato finale (la "C/cultura") dipende dal significato valoriale che, di volta in volta, viene attribuito alle variabili. Da queste attribuzioni dipende il nostro sguardo sul passato. Tutto si deforma, se una o più variabili vengono trasformate in costanti, attribuendo a esse valori assoluti e immutabili.

Se il senso di appartenenza è una variabile, allora anche la o le culture alle quali nel presente affidiamo le nostre certezze, sono destinate a trasformarsi. Nei millenni che ci hanno preceduto, tra le variabili più importanti va annoverato il rapporto che l'uomo ha instaurato con la conoscenza. Nella "somma" delle informazioni che producono cultura, la conoscenza è solo uno dei suoi termini, ma è anche a essa che l'uomo ha affidato il compito di scardinare, passo dopo passo e a fatica, costanti che sembravano fisse e intoccabili. Molte costanti si sono rivelate variabili di durata limitata. In tutti i suoi campi la conoscenza è stata una variabile fastidiosa e spesso osteggiata, ma ha avuto, per propria natura, il merito di sapersi espandere trasversalmente: anche nei limiti dei suoi fallimenti ed errori la conoscenza ha saputo vincere le resistenze di ogni modello assoluto, sempre refrattario a mettere in dubbio le proprie certezze. Nel tentativo di rispondere alle molte incognite che l'uomo si trova di fronte nel suo vivere nel mondo, la conoscenza è stata una "variabile costante". Attribuire significato a ciò che ci circonda e a ciò che siamo, è operazione difficile, mai conclusa, e proprio per questo facilmente manipolabile. Coltivare il senso di appartenenza alla cultura della conoscenza, senza per questo rinunciare agli altri termini di cui la "somma" culturale si compone, è un buon modo per superare le molte dicotomie storicamente conflittuali che hanno caratterizzato il piccolo spazio delle nostre presenze in esso. In fin dei conti, è per il senso di appartenenza alla cultura della conoscenza che ci siamo qui riuniti.

L'INSEGNAMENTO DELLA LETTERATURA

O POUČEVANJU KNJIŽEVNOSTI

О ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ





## ALLA RICERCA DI UNO STATUTO SMARRITO\*<sup>1</sup>

La tendenza alla lotta con la parola, la coscienza che le possibilità dell'inganno sono radicate nella sua stessa essenza, sono fattori della cultura umana, costanti come l'ammirazione per il potere della parola.

*Jurij M. Lotman (1972: 72)*

Non è la prima volta che gli studi letterari si trovano di fronte alla domanda su senso e finalità della loro esistenza. Fatta eccezione per qualche discorso poetico di tipo normativo (morto, nonostante alcuni tentativi di riportarlo in vita, da più di due secoli), la preoccupazione di non riuscire più a proporre né la "spiegazione" (*объяснение*) né la "comprensione" (*понимание*) del testo letterario è stata una costante degli studi a esso dedicati (se così non fosse, se tutto fosse stato chiarito *una volta per tutte*, non saremmo ancora qui a discutere di testi scritti e a costruirci sopra un'esistenza). Si è trattato, dunque, di una preoccupazione *feconda* che ha posto lo studioso di fronte a un doppio imperativo: trovare un linguaggio adeguato alla descrizione del materiale sottoposto a osservazione e ricostruire il legame tra "accademia" e "vita", ovve-

---

\* "Alla ricerca di uno statuto smarrito." *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni scritti per Danilo Cavaion*. Eds. C. De Lotto and A. Mingati. Padova: Unipress, 2006. 415-429.

1 Viene qui ripreso il titolo (*В поисках утраченного статуса*) di una tavola rotonda sul futuro degli insegnamenti letterari, svoltasi a Mosca nel 1998, alla quale parteciparono alcuni docenti universitari russi e statunitensi; il testo della tavola rotonda fu pubblicato, assieme ad altri contributi sul tema, sulle pagine della rivista russa "Неприкосновенный запас" (cf. *В поисках* 1998). In un saggio sulle diverse manifestazioni della "sensibilità" postmoderna nell'Europa contemporanea e in Russia, G.S. Knabe dedica alla tavola rotonda alcune vivaci pagine di commento critico (cf. *Кнабе* 2004: 25-29). Da queste letture prende spunto la presente riflessione.

ro tra i due momenti essenziali che dovrebbero costituire la stessa ragion d'essere degli studi umanistici. Se le molte varianti nella scelta del "che cosa" e del "come" (spiegare, comprendere, insegnare) non venivano sostenute anche dalla mutevole risposta sul "perché" della scelta, il discorso, per quanto metodologicamente accurato potesse essere, rivelava tutti i suoi limiti laddove l'ingenua propensione al conoscere si coniugava poco o male con il senso che quella conoscenza poteva e doveva implicitamente avere in rapporto a tempo e luogo del suo manifestarsi. Oggi, a mio avviso, è proprio l'ineludibile domanda sul "perché" a configurarsi come anello debole della catena: forse la si confonde troppo con la domanda sul "che cosa" e sul "come" o forse è una domanda troppo individuale per proporla a comune tema di discussione. Una cosa comunque è certa: cercare all'esterno di se stessi una qualsivoglia causa per la mancata risposta sul "perché" e imputare di conseguenza al mondo che è cambiato la responsabilità di un agire sempre più incerto nei propri assunti scientifici, significa chiudersi a difesa di una concezione dello studio e dello studioso (umanistico) che ricorda molto da vicino la presunzione idealistica di prendersela con i fatti, laddove non corrispondano all'idea (ovvero, peggio per i fatti). È vero, per l'ennesima volta (!) il mondo è cambiato e nella sua diversità rispetto alle certezze del passato è diventato ancora una volta più instabile, ma non mi sembra che questo possa essere motivo sufficiente per negare validità anche alle due funzioni fondamentali degli studi e degli insegnamenti umanistici (sempre che non si decida di abolirli del tutto): *comprendere per formare* una personalità capace di osservare criticamente il mondo e *spiegare per istruire* chi dovrebbe svolgere con professionalità il proprio lavoro (cf. *B nouckax* 1998: 16). Con una precisazione: osservare criticamente il mondo ed essere in possesso di strumenti adeguati per poter svolgere con competenza il proprio lavoro significa, oggi come ieri, essere in grado di osservare *il mondo nel suo presente* ed essere discretamente attrezzati per spendere *in esso* la propria professionalità. Ne consegue che formare e istruire implica la necessità di dare un *senso* al proprio sapere, un senso che, mi sembra evidente, non sia il narcisistico specchiarsi nel proprio

esclusivo conoscere, assunto a discriminante normativa tra chi "sa" e chi "non sa". Negli studi umanistici gli strumenti di osservazione non sono né "di moda" né "obsoleti" e in questo gioco dalle regole incerte nulla di quanto essi hanno prodotto può essere considerato "sbagliato" o "superato", perché essi stessi sono o sono stati la manifestazione di un modo di porsi nei confronti del mondo (con i loro "perché") e sono quindi allo stesso tempo strumento e oggetto di osservazione (il "come" e il "che cosa"). Ciò che invece richiede un continuo adeguamento è la "traduzione" nei parametri del mondo che *oggi* viviamo di ciò che essi hanno lasciato alla nostra lettura. Alcuni esempi banali: sapere che per Aristotele l'arte è mimesi è solo un'informazione, se essa non è supportata dalla domanda su chi *oggi* "imita che cosa", l'impari lotta con gli dei dell'eroe tragico greco è un bel racconto sui tempi che furono, se contestualmente non viene posta la domanda sui molti e diversi (A/a)ssoluti che abitano il *nostro* mondo e le molteplici verità di Pirandello rischiano di essere trattate come casi patologici da consegnare alle cure della psichiatria (come già suggeriva Belinskij a proposito del *Sosia* di Dostoevskij), se non si affronta il problema dei "giochi linguistici" (Wittgenstein) nei quali *oggi* stiamo annaspando. Tutto ciò non significa affatto "attualizzare" la letteratura con qualche ingenua ma compiacente domanda del tipo "Ma io che farei al posto di Raskol'nikov?" e non è nemmeno il mero recupero di significati che potevano vivere pienamente solo nell'autenticità di un loro tempo e luogo (e sono quindi, di fatto, irrecuperabili nella totalità dell'enunciazione), qui si tratta di riflettere su risultati e metodi degli studi letterari per trasferirne il senso nel mondo d'oggi.

Gli studi filologico-letterari in ambito russistico non sono, da questo punto di vista, un'isola felice. A giudicare dalle molte discussioni in atto, sembrerebbe quasi ci si stia adagiando sul vecchio detto russo "было бы выпить, а повод същем" (*basta che ci sia da bere, il motivo lo troviamo in seguito*; cito da *B nouckax* 1998: 30), preoccupandosi in primo luogo della propria sopravvivenza (atteggiamento condivisibile, se si pensa alla chiusura di molti istituti di slavistica in Europa e, in misura ancora maggiore, negli Usa). Meno presente sembra invece il tentativo di una ri-

flessione ponderata, da persone *partecipi* del mondo che abitiamo, su come restituire *alla vita odierna* (e non solo all'accademia in crisi) nuove e antiche conoscenze. Nei paesi dove la russistica, accanto ad altre lingue slave, è inserita nell'onnicomprensivo contesto delle lingue e delle letterature straniere moderne, la specializzazione riguarda un numero infinitesimale di studenti (da convogliare eventualmente in pochi, anzi pochissimi centri), del tutto irrisolta rimane invece la questione su come *non snaturare* il proprio sapere e riuscire allo stesso tempo a *renderlo intellegibile* anche a chi, soggetto "pensante" e non intruso elemento di disturbo, mai dedicherà la propria vita agli studi di specializzazione. Rinunciare alle conoscenze che le discipline slavistiche hanno accumulato e più volte criticamente rivisitato in più di un secolo di studi sarebbe, a mio parere, un grave errore, ma pretendere che tali conoscenze, del resto soggette a continui mutamenti, debbano essere trasmesse *in quanto tali* sarebbe un errore di gran lunga più grave, perché si configurerebbe come segno di un'imperdonabile autosufficienza intellettuale, poco incline a misurarsi con la *differenza* che passa tra conoscenza e il senso che essa può e deve avere nel mondo contemporaneo.

Quando nell'Europa occidentale (ma in parte anche nei paesi slavi) si affronta il problema del "che fare?" degli studi letterari, il modello di discussione prevalente sembra infatti orientato con una certa continuità verso una doppia e apparentemente divergente strategia di sopravvivenza, dettata, mi sembra di poter dire, da un eccesso di panico esistenziale di tipo sostanzialmente corporativo: da un lato il tentativo, in buona parte affannoso, di riciclarsi nell'ambito di studi paralleli, allargando l'indagine, anche in parziale o totale assenza di strumenti adeguati, oltre i ristretti confini del proprio specifico oggetto di osservazione (scientificamente consolidato, ma sempre meno richiesto e quindi, in nome del "dio mercato", almeno temporaneamente da accantonare o spendere per pochi eletti), dall'altro, proprio in virtù di una consolidata tradizione scientifica di eccellenza, una strenua difesa del proprio specifico con l'aggiunta di una forte resistenza a misurarsi con tutto ciò che, più o meno a partire dagli anni '60, ha messo seriamente in di-

scussione la validità stessa di quella tradizione. Alla prima tendenza (approdo alle discipline "miste") viene rinfacciata la "diserzione" dal proprio campo (cf. *B nouckax* 1998: 18), alla seconda (la quasi sacrale inviolabilità delle scienze filologiche) l'elitarismo della proverbiale torre d'avorio accademica (tipica del resto della tradizione slavistica). Per dirla in breve: da un lato la ricerca di una nuova collocazione (legittimazione?) nell'ambito, ma è solo un esempio tra i molti, della comparativistica (nata non a caso in Francia nella prima metà del XX° secolo, sempre non a caso dominata oggi dalla scuola anglosassone e, pur con qualche più che meritatoria eccezione, sostanzialmente lontana, nonostante l'illusione aggregante della definizione, dalla tradizione slavistica) con stimolanti discorsi, tutti nobilissimi e *politically correct*, sul dialogo, sulla letteratura come colloquio tra mondi, sulla sua struttura aperta all'interpretazione, sul futuro della letteratura universale (ma non lo diceva già Goethe?), sulla riscoperta delle minoranze linguistiche e culturali neglette e sulla rinascita della funzione etica della letteratura, tutte cose che i vari *-ismi* delle cosiddette teorie letterarie "dure" sembrerebbe abbiano colpevolmente trascurato; dall'altro una specie di euforia di rivincita nei confronti degli *-ismi* suddetti, ritenuti superati, e il ritorno trionfante dello storicismo, quasi panacea per tutti i mali che affliggono le scienze filologico-letterarie (cf., tra gli altri, Moracci 2005).

Le due varianti hanno il merito di riproporre la domanda su "che cosa" e su "come" studiare e insegnare per superare una crisi che però, ripeto, considero più esistenziale che scientifica (ma forse è la stessa cosa). Nelle sue molteplici ramificazioni la variante tesa a espandere quanto più possibile il proprio campo d'indagine ricorda molto da vicino un famoso ispettore di polizia che, in presenza di un cadavere e in assenza di un qualunque indizio utile alle indagini sul possibile assassino, decide, non sapendo che fare, di arrestare chiunque si trovi non troppo lontano dal luogo del delitto. Va subito precisato che, a differenza di quanto polemicamente sostenevano i formalisti, l'accostamento tra studi letterari e l'incerto ispettore di polizia non mi sembra per nulla oltraggioso, anzi, lo considero costitutivo dell'esistenza stessa della letteratura. Essa in-

fatti è stata *da sempre* campo privilegiato per indagini di ogni tipo, sin da quando è diventata oggetto di riflessione: in fin dei conti l'arte e la poesia sono per Aristotele uno dei campi d'indagine che gli permettono di mettere in discussione l'idealismo e il moralismo di Platone (dunque, per parlare d'altro); i "poeti in tempi di povertà" sono per Heidegger una delle chiavi che gli permettono di accedere al luogo che porta il linguaggio all'essere (e anche questo è un altro discorso); per Lukács l'opera d'arte è l'ultimo rifugio che si pone come alterità e come modello ideale di fronte a una realtà che ha dissolto le necessità di appagamento del bisogno e del desiderio (e qui si parlerà di socialismo); la "deriva interpretativa" o, come oggi dicono i russi maggiormente legati alla tradizione accademica, la pratica diffusa di "ботать по дёрриде" (cf. *В поисках* 1998: 29), racchiude la consapevolezza di una realtà priva di punti di riferimento "forti" (e si parla della crisi d'identità del mondo occidentale e della presunta "morte del soggetto"). L'elenco di coloro che hanno parlato di letteratura per parlare d'altro potrebbe continuare quasi all'infinito, coinvolgendo aree diversissime, dalla filosofia alla politica, dalla sociologia alla psicoanalisi. Nulla di strano, dunque, se tra i molteplici tipi di indagine sulla letteratura anche lo storicismo faccia parte dell'elenco. Anch'esso, né più né meno degli altri, nasce per parlare d'altro, per esempio di identità nazionale (a iniziare, sulla scia di Herder, da quella tedesca), per proseguire poi nel corso degli ultimi due secoli lungo un percorso ricco di "storie" sempre diverse, più o meno in sintonia con i modelli storiografici dominanti (comprese le micro- e le psicostorie oggi ampiamente diffuse); perché dunque meravigliarci se, alla fine, forse solo temporanea, di un percorso più che bicentenario, qualcuno ha sollevato il giustificato dubbio sulla validità del "grande racconto" (*le Grand Récit*, che è un altro parlare ancora e che solo di riflesso e con molto ritardo ha toccato la storia letteraria). È perciò del tutto comprensibile che alle diverse indagini sulla letteratura se ne sia affiancata un'altra, ovvero quella che, più o meno a partire dal famoso ispettore in poi (quasi un secolo fa), ha voluto anch'essa, come tutti, parlare d'altro (di fine della metafisica, di primato della "scienza", di modelli razionali, di struttura auto-

sufficiente, di comunicazione come sistema riproducibile, ma anche di entropia produttiva come sua caratteristica costitutiva) e ha tentato, con i limiti e i meriti che ogni indagine comporta, di arginare il continuo migrare degli studi letterari da un campo all'altro della riflessione dell'uomo su se stesso, inventando o riciclando strumenti specifici atti allo scopo (caratteristica, questa, di qualsivoglia tipologia d'indagine).

Un qualunque approccio "scientifico" (?) alla letteratura non è né giusto né sbagliato, è solo un modo di pensare il mondo (parlare d'altro) che ha bisogno di uno strumento (il metodo) e di un materiale (il testo) per rendere possibile il manifestarsi di quello stesso pensare. Ne consegue che ogni modo di pensare il mondo e viverlo da soggetto *partecipe* (il suo manifestarsi) racchiude in sé il "perché" del "che cosa" e del "come". La domanda sulla validità o meno delle continue migrazioni fuori e dei continui rientri dentro gli studi letterari mi sembra a questo punto inutile, anzi decisamente "obsoleta" e "superata". Forse, oggi, la domanda da porre è un'altra: cos'è che rende possibile un tale ampio e comunque sempre produttivo viaggiare tra le pagine della letteratura, con a volte l'illusione (o la pretesa) di aver trovato l'unica strada percorribile? E di seguito (oppure in precedenza): perché si pone la prima domanda? Di *cosa d'altro ancora* si vuole parlare?

Ovviamente si vuole parlare del mondo nel quale *oggi* viviamo, ma non appena tentiamo di darne una definizione condivisa, ci rendiamo conto che stiamo parlando non della realtà (cos'è?), ma solo di quel *segmento di realtà* che abbiamo deciso di scegliere e nominare come presumibilmente corrispondente ai nostri bisogni, ai nostri interessi e alle nostre aspettative intellettuali ed esistenziali. Il punto nodale del "che fare?" per chi si occupa di letteratura sta tutto nella domanda su come coniugare ciò che essa come oggetto di osservazioni ha lasciato alla nostra lettura con ciò che d'altro (il segmento di realtà che abbiamo scelto e nominato) si vuole parlare (come hanno fatto tutti coloro che hanno riflettuto su di essa, compreso chi partiva dalla convinzione che la realtà fosse un'unica, compatta e inafferrabile entità [pre]data, indipendente dal soggetto che l'osserva). In questa prima decisione sta ogni possibi-

le risposta sul "perché" occuparsi oggi di letteratura e provare a trasmetterne il senso agli altri. La scelta può essere solo personale e non è mai definitiva o unica (il "perché" riguarda esclusivamente la vita individuale di ogni singola persona e non l'accademia). Come già detto, c'è una condizione da rispettare: rendere la propria scelta intellegibile nella realtà odierna e attingere a tutto ciò che rende possibile il manifestarsi di tale scelta (il "come" e il "che cosa", ovvero lo studio).

Una scelta possibile sul "perché", forse maggiormente intellegibile o perlomeno, a mio avviso, la meno lontana dalle aspettative di chi *oggi* decide di ascoltare qualcosa di letteratura (il "che cosa" e il "come"), potrebbe partire dalla semplice constatazione (ove, ovviamente, condivisa) che *la realtà che noi identifichiamo con il mondo che abitiamo è definita dalla rappresentazione*. Nel mondo contemporaneo (ma è *questo* il nostro mondo) una constatazione di questo tipo suona quasi superflua, tanto essa è sotto gli occhi di tutti (per chi vuole, ovviamente, vedere), che a sua conferma non mi sembra nemmeno il caso di attingere a formule semiologiche, pur da tempo assimilate, del tipo "non c'è differenza tra reale ed effetto del reale", "i fatti sono un'entità linguistica" (R. Barthes). È sufficiente leggere un giornale, accendere la televisione o navigare in Internet per rendersi conto che una realtà priva di un qualunque tipo di rappresentazione semplicemente non esiste (con tutte le conseguenze che ne derivano). Affrontata la possibilità che la realtà non sia altro che rappresentazione, la letteratura potrebbe non apparire più come un'entità estranea da bisogni, interessi e attese del mondo contemporaneo. Tutta la letteratura è stata (e, in parte, continua a esserlo) un gigantesco organismo di produzione di mondi virtuali che ha fondato (anche con cosciente manipolazione) una parte non trascurabile di mondi reali (il nostro e altrui vivere in essi). È questo particolare statuto della letteratura ad aver reso possibile l'ampio e il comunque sempre produttivo viaggiare tra le sue pagine, qualunque fosse il mezzo di trasporto utilizzato (tanto per abbozzare una risposta alla prima domanda che ci siamo posti). Fondare la realtà con gli strumenti della rappresentazione non è certo una novità del mondo contemporaneo, è *sempre stato*



*così*, la diversità sta nell'evoluzione tecnologica e nella sempre più diffusa assuefazione all'ammissibilità di una totale corrispondenza tra rappresentazione e realtà effettiva (ma anche questa non è poi una gran novità). Individuato un possibile "perché" del parlare oggi di letteratura (parlare d'altro), si apre la strada anche verso la scelta del "come" e del "che cosa". Si può parlare dei mondi che la letteratura ha creato e dell'incidenza che essi hanno avuto nella fondazione del nostro vivere la realtà odierna (giusta domanda: come fai a capire la Russia, il tanto decantato "altro", se non conosci i mondi che Dostoevskij ha fondato?), ma si può anche parlare della letteratura come luogo privilegiato che da sempre (e oggi più che mai) ha dovuto fare i conti con il rapporto naturalmente ambivalente, quando non decisamente conflittuale, che esiste tra rappresentazione e realtà. Dostoevskij, per esempio (cf. Verč 1998), rimproverava ad alcuni scrittori del suo tempo di "piangere per Ecuba", riprendendo una battuta di Amleto a proposito di un attore che "incarna sentimenti suggeriti" (recita, ovvero rappresenta) e soffre per un "simulacro" di passione (*Amleto*, II, 2; nella sua variante postmoderna il termine è stato ripreso da Baudrillard). Lo stesso rimprovero, però, potrebbe essere mosso contro Dostoevskij stesso: perché mai dovremmo "piangere per Sonja", per nulla più che per una "rappresentazione", un "simulacro" dell'effettiva, così almeno si presume, spiritualità russa? In fin dei conti, che differenza c'è, sempre per seguire Dostoevskij, tra il suicidarsi "per assomigliare all'Ofelia di Shakespeare" (Dostoevskij 1972-1990: XIV: 8), gettarsi sotto un treno per "assomigliare" ad Anna Karenina e ammazzare qualcuno per "assomigliare" all'eroe o all'eroina di qualche macabro *racconto* televisivo su un fatto di cronaca nera (che Dostoevskij stesso, com'è noto, teneva nella massima considerazione). Non è forse vero che il/la protagonista di un accadimento diventa effettivamente "reale" solo nel momento in cui assurge a rappresentazione? "L'attualità" della letteratura non si manifesta nel sapere chi fossero Ecuba, Ofelia, Sonja o Anna e nemmeno di quali significati "autentici" in un loro tempo e luogo fossero depositarie (affidandone la spiegazione agli studi storici, psicologici, sociologici, oggi anche ai *gender studies* e ad altri ancora), quanto

piuttosto nel fatto che tutte si sono potute manifestare come "realtà" (incidendo a tutt'oggi sulla fondazione di essa) solo in virtù di uno strumento della rappresentazione, la *parola*. Esattamente come succede ai giorni nostri, con la sola differenza che lo strumento della parola, dominante per secoli, ha dovuto, perlomeno in parte, fare i conti con l'invadente concorrenza di uno strumento della rappresentazione diverso, ma non per questo meno "virtuale" e manipolabile, ovvero l'immagine (che sta, com'è noto, agli albori del rapporto tra realtà e rappresentazione, ma che forse proprio per questo sta imponendosi con crescente forza).

Occuparsi *delle* realtà che la letteratura ha rappresentato e fondato oppure occuparsi *della* rappresentazione in quanto tale significa scommettere su due possibilità diverse (e questa potrebbe essere un'ulteriore risposta al "perché" iniziale): a) accedere al senso di cui le molteplici informazioni di un tempo e luogo passati continuerebbero oggi ad essere depositarie è possibile in virtù di una spiegazione, presumibilmente esatta, dei loro significati (è il mondo di Internet, con la sua "illusione del sapere enciclopedico" e, illusione ancora più grave, "dell'entropia zero"; cf. il puntuale intervento di R. Maletta in Moracci 2005: 272, 279); b) accedere al senso di quelle stesse informazioni (ma anche di una sola tra esse) è possibile in virtù della *capacità di instaurare oggi un rapporto con le modalità del loro manifestarsi*. Le due scelte non sono incompatibili, anche se bisogna ammettere che la prima può fare a meno della seconda (con Internet si accede all'informazione, ma non alle modalità [*know-how*] del suo costituirsi), ma la seconda è sicuramente più produttiva perché *non può fare a meno* della prima. Ne consegue che occuparsi della rappresentazione in quanto tale non solo *non snatura* eventuali competenze specifiche (filosofiche, storiche, filologiche, estetiche, teorico-letterarie, per dire solo delle più diffuse), ma si pone nella felice condizione di tentarne la "traduzione" nel linguaggio di un tempo e luogo potenzialmente condivisi. Stabilito un possibile linguaggio comune, l'entropia è dietro l'angolo e ognuno si troverà a sua volta nella condizione di poter fare la propria scelta: ci sarà qualcuno che saprà cogliere l'opportunità offerta per instaurare un rapporto critico

(attivamente *partecipe*) con il mondo che, oggi come ieri, si declina solo nei parametri di una descrizione (e avremo un soggetto *formato*, in grado di porsi delle domande su ciò che vede, sente e legge proprio perché in possesso di qualche pur minimo strumento di analisi) e ci sarà invece chi vedrà nella stessa opportunità la possibilità di utilizzare alcune conoscenze sugli strumenti di produzione dell'informazione per produrre realtà a richiesta del committente (e avremo un soggetto *istruito*, in grado di confezionare, per esempio, *reality*, notiziari e testi pubblicitari). Come tutti gli altri, anche un'aula dove si parla di letteratura è un luogo dagli esiti differenziati.

Parlare di letteratura in quanto rappresentazione significa partire da alcune unità minime che la compongono: c'è uno strumento (la parola), c'è chi consapevolmente decide di utilizzarlo (l'autore) e c'è un mondo (la presunta realtà effettiva, ma a sua volta realtà solo descritta) che, oltre a conglobare entrambi, include in sé anche colui (il lettore) che si troverà di fronte al risultato (il testo) che l'atto della rappresentazione (lo scrivere) produce. Sono queste le poche e inscindibili invariabili della rappresentazione. Nel rapporto che tra loro si instaura c'è l'attualità della letteratura, ma c'è anche una storia e un'etica.

Una possibile storia della letteratura russa (ma non solo) potrebbe perciò partire dalla descrizione di tale rapporto.<sup>2</sup> Esso è mutevole, perché di volta in volta mutano le singole unità che lo determinano. Così, per esempio, il soggetto che scrive (l'autore che utilizza la parola e la consegna alla lettura del mondo che gli sta attorno) non è sempre eguale a se stesso (non c'è un unico predicato che lo possa definire). Esso, "nel tempo", va da una sua presunta assenza (ma è un'assenza "storicamente" oppure "culturalmente" motivata e quindi consapevole), passa per la sua assolutizzazione (soggetto autoritario) e approda infine a una sua riduzione

---

2 Riprendo qui alcune considerazioni che prendono avvio da un'intuizione di Lotman (1972: 10) e che sono già state discusse in altri scritti; cf., tra gli altri, Verč 2002, 2003, 2004a, ai quali rimando per la relativa bibliografia.

e annullamento (morte del soggetto). In un percorso "storicamente" rivisitato che dai primi testi disponibili porta al postmoderno, colui che noi oggi definiamo come "autore" muta radicalmente nel suo rapporto con la parola e con il mondo circostante: in esso l'atto dell'enunciazione (atto dello scrivere e quindi consapevole utilizzo della parola, unico momento unificante del concetto stesso di "autore") può manifestarsi come conferma di una completa identificazione con la realtà che si accinge a nominare, ma può anche giungere alla consapevolezza che ogni "messa in parola" della realtà altro non è che la trasformazione (o la ripetizione) di una "messa in parola" già data. È in questo amplissimo arco di possibilità che si situa un'altra storia della letteratura, una storia non estranea al mondo nel quale oggi viviamo.

È quindi possibile proporre una diversa sistemazione tipologica della letteratura che tenga conto dei mutevoli rapporti che *il fenomeno della rappresentazione con lo strumento della parola* implicitamente racchiude. Sono almeno quattro le modalità del manifestarsi di tale fenomeno, senza considerare le sovrapposizioni, gli stadi intermedi e la possibilità (ma in virtù dell'ineludibile entropia direi che è quasi una certezza) che autore e lettore attivino modalità diverse nel momento nel contatto: a) per l'autore o per il lettore la verità del reale è una sola, esiste una sola possibilità di rappresentarla e non può esserci alcuna differenza tra realtà e rappresentazione; b) per l'autore o per il lettore la verità del reale è una sola, esiste una sola possibilità di rappresentarla, ma i limiti di entrambi non consentono di conoscere né l'una né l'altra; è necessario perciò attingere a modelli di rappresentazione che già hanno dimostrato la propria capacità di dare un senso compiuto alla realtà che sta loro attorno; c) per l'autore o per il lettore la verità del reale non è definibile da un unico linguaggio e ogni rappresentazione è una nuova fondazione di realtà e quindi di verità; d) per l'autore o per il lettore una fondazione di realtà non è più declinabile nei parametri di verità, proprio perché è rappresentazione, è solo un'ulteriore mondo che si è costituito, come tutti gli altri, su un'attribuzione di significato alle diverse rappresentazioni e non può quindi che essere arbitrario ("giochi linguistici"); la rappre-

sentazione si configura perciò come potenzialmente intercambiabile e non può essere considerata vincolante per una sua possibile identificazione con la verità del reale.

Non credo sia particolarmente difficile individuare nelle modalità suddette la condizione del nostro vivere attuale, ma ogni esemplificazione del loro manifestarsi non può che partire dall'esperienza personale, ovvero dal segmento di realtà che ogni singola persona considera determinante per la propria esistenza. Questo riguarda l'intelligibilità odierna del nostro conoscere che potrà, a questo punto, ritornare allo specifico delle proprie competenze filologiche per restituire alla storia letteraria un senso partecipe del tempo presente. Un risultato possibile sarà *un racconto sulla letteratura russa* che tenga conto delle modalità di rappresentazione come punto di riferimento per la definizione di eventuali limiti temporali, tendenze estetiche e culturali (o altro ancora). Le quattro modalità del manifestarsi della rappresentazione potrebbero infatti trovare riscontro anche in un racconto "storico" del materiale letterario: a) in virtù di una concezione della valenza della parola come diretta emanazione di Dio o altro valore assoluto, una prima modalità di rappresentazione, intesa come identità tra il mondo da descrivere e la parola che lo descrive, potrebbe coincidere con il costituirsi del mito, con la tradizione religiosa medioevale e con alcuni momenti successivi della produzione letteraria russa (ma *non* con il ritorno del mito nel romanzo dei primi decenni del XX secolo); la rappresentazione è del tutto soggetta a una realtà predata e l'autore, entità fittizia, è (quasi) assente; questa modalità di rappresentazione potrebbe essere convenzionalmente definita come *lingua di Dio*; b) in virtù di una concezione della valenza della parola che dovrebbe porsi il compito di restituire la perfezione, la bellezza e l'armonia di una realtà che di certo in qualche tempo e luogo esiste (oppure è esistita, ma è andata perduta), questa seconda modalità di rappresentazione potrebbe coincidere con l'epoca del classicismo e, più in generale, con tutti i momenti che nella "storia" della parola letteraria si sono manifestati come pretesa di definire i limiti entro i quali collocare lo stesso concetto di "letteratura"; tali limiti sono dati per invalicabili e quindi assoluti, essi

sono la *Letteratura* e il linguaggio che li contiene dev'essere assimilato, studiato e quanto più possibile imitato; questa modalità di rappresentazione potrebbe essere convenzionalmente definita come *lingua degli dei*; c) in virtù di una concezione della valenza della parola che non fa più riferimento a una lingua già data per fondare la realtà (eterna, invalicabile, presumibilmente [pre]esistente in qualche tempo e luogo), questa terza modalità di rappresentazione potrebbe coincidere con il passaggio dal romanticismo al realismo, nel quale essa si realizza pienamente; questa modalità della rappresentazione potrebbe essere convenzionalmente definita come *lingua della vita*; d) in virtù di una concezione della valenza della parola che non pretende più di porsi come strumento di descrizione del reale (sempre e comunque arbitrario), ma ripiega sulla consapevolezza che ogni descrizione si riduce alla descrizione di una descrizione già esistente, questa quarta modalità di rappresentazione potrebbe coincidere con quel tipo di letteratura che a partire dal XX secolo porta al processo della sua postmodernizzazione; questa modalità di rappresentazione potrebbe essere convenzionalmente definita come *lingua della lingua*.

Le fasi indicate sono ovviamente schematiche, perché in realtà tutte possono essere individuate in periodi "storici" diversi con prevalenza dell'una o dell'altra modalità di rappresentazione. Le differenze possono essere individuate nella diversa consapevolezza "storica" del ruolo che la parola può o poteva svolgere nel processo di nominazione del reale. Comunque la si racconti, sarà sempre una storia che, ieri come oggi, farà perno su tre personaggi principali: una parola, un autore (o un lettore) e una realtà da mettere in parola. Con alcune variabili: alcune di esse ci racconteranno di tre personaggi che non si contraddicono tra loro (lingua di Dio), altre di un personaggio (autore o lettore) che tende a un mondo già dato, ma è alla ricerca di un'adeguata lingua di descrizione (lingua degli dei), altre ancora di una non coincidenza e di una crescente conflittualità tra i tre personaggi (lingua della vita), mentre l'ultima storia potrà configurarsi come racconto di un ulteriore, paradossale e all'apparenza nuovo equilibrio tra gli stessi tre personaggi che reciprocamente si accettano e di conseguenza si annullano a vicenda

(lingua della lingua). Potrebbe essere, questo, un racconto di tipo *post-postmoderno* (o *after-postmoderno*), dove l'accento non si pone più sulla (non) verità dell'oggetto di cui si parla, ma sull'autenticità di un rapporto da declinare eventualmente anche nei parametri di un discorso storicamente definibile nel tempo (cronologia) e nello spazio (Russia).

Il fenomeno che stiamo osservando nella diversità del suo manifestarsi (la parola) può servire da introduzione anche al problema dell'etica che, nuovamente al centro degli studi letterari dopo un secolo di sostanziale silenzio (a parte le etiche di tipo normativo), potrebbe ritrovare nuova intelligibilità nel tempo che viviamo. Escluso dunque ogni tentativo che parta dalla pretesa di poter trarre dalla letteratura (da un mondo descritto) insegnamenti etici su che cosa è "bene" e su che cosa è "male" (che ci porta dritti alla già ricordata e inutile domanda "Ma io che farei al posto di Raskol'nikov?"), è possibile supporre che *in letteratura l'etica si manifesta con l'atto concreto della rappresentazione* (della messa in parola della realtà, qualunque sia la definizione che di quest'ultima vogliamo dare). Parlare di etica in assenza di tale "atto" è operazione non solo improponibile, ma anche pericolosa, perché apre la via a ogni tipo di pretesa autoritaria, seconda la quale l'etica può (deve?) essere fondata su "principi" considerati universali, anche se di fatto solo "affermati" (descritti) e quindi parziali e arbitrari (convinzione dura a morire, visto il crescente vigore con il quale viene ribadita negli ultimi tempi). Senza voler entrare nello specifico del problema, già trattato altrove,<sup>3</sup> si può semplicemente dire che l'atto della "messa in parola" della realtà è ciò che *differenzia* il manifestarsi dell'etica in letteratura dal manifestarsi della stessa in altri campi dell'attività umana. La letteratura, per sua natura, si configura come *luogo privilegiato* del manifestarsi (o meno) di tale specifico atto etico, proprio perché si trova di fronte alle infinite possibilità che il linguaggio offre alla nostra scelta, anzi è il solo luogo dove gli unici limiti che possono fungere da effettivo

---

3 Alcune considerazioni sono già state discusse in altri scritti; cf., tra gli altri, Verč 2005, 2005a, ai quali rimando per la relativa bibliografia.

impedimento alla scelta sono quelli che noi stessi abbiamo fissato nel nostro rapporto con le modalità della rappresentazione. Poiché in nessun modo si dà atto etico senza scelta, in letteratura allargare, rispettare o addirittura restringere *i limiti della discorsività del linguaggio* è la scelta che l'atto etico della rappresentazione richiede. È attraverso queste scelte, diverse, ma tutte attivamente *partecipi* del mondo in cui si collocano, che la letteratura si è manifestata (e continua a farlo) come presenza eticamente rilevante. Tali atti di scelta (atti etici) hanno anticipato (e di molto) alcune proposte che solo nell'ultimo secolo sono entrate nel pensiero etico, anche se bisogna ammettere che esse continuano a incontrare grosse difficoltà a essere comprese e, possibilmente, condivise (ma proprio per questo vale la pena parlarne). Alcuni esempi: non percepire l'insostenibile peso della "datità" del linguaggio significa scegliere passivamente di vivere *una datità del mondo da altri fissata*, ma già i formalisti avevano individuato nel principio letterario dello "straniamento" il manifestarsi di una scelta potenzialmente diversa; la possibilità di un superamento degli automatismi del principio causale che fissa *l'immutabilità del nostro orizzonte d'attesa* è stato recepito dagli studi teorico-letterari di vario orientamento come presenza in letteratura del "procedimento-zero"; l'inalienabile principio della *diversità dei linguaggi come molteplicità delle verità* sui mondi che essi racchiudono è stato portato alla nostra attenzione grazie agli studi semiotici di letteratura e in seguito "tradotto" con il concetto, a volte un po' abusato, di "punto di vista"; la proposizione etica, secondo la quale "ognuno può solo attuare personalmente la propria autonomia" e nessuno può "sostituire gli altri nel loro comportamento relativo a sé" (Tugendhat 1987: 138) è stata già da Bachtin individuata in letteratura come insostituibilità della "parola altrui". Nella (buona) letteratura nessuna di queste proposte etiche si è manifestata come sentenza apodittica e, tanto meno, nessuna di esse può essere arbitrariamente desunta dalle "buone" azioni di qualche personaggio romanzesco; ognuna di esse, in modi e tempi diversi, si è manifestata ed è diventata palese alla nostra lettura solo in virtù di un "atto etico" che ha necessariamente richiesto una scelta tra le varie possibilità che ogni lin-



guaggio della rappresentazione ci offre (e che vari metodi teorico-letterari ci hanno permesso di riconoscere).

Il gioco degli studi letterari si svolge oggi in una continua richiesta di scelta tra comprensione e spiegazione, tra formazione e istruzione, tra non snaturamento del proprio specifico e intelligibilità. È un gioco complesso, reso più difficile dalla condizione di trovarsi di fronte alla necessità di dover descrivere mondi a loro volta descritti, possibili, virtuali. Non diversamente dalla letteratura anche gli studi letterari sono un luogo eticamente rilevante, in quanto aperto alle infinite possibilità che ogni linguaggio della rappresentazione ci offre. A ognuno la felicità di fare la propria scelta.



# INSEGNARE LA LETTERATURA: FORMAZIONE, ISTRUZIONE E INTELLIGIBILITÀ DELL'INSEGNAMENTO LETTERARIO\*

Che il linguaggio sia il luogo autentico e  
originario dell'accadere della storia (...)  
significa, anzitutto, che la storia, più e prima  
del suo modello del divenire meccanico  
regolato dal rapporto di causa ed effetto, è la  
storia delle parole, ed è nelle parole che (...)  
le cose diventano cose.  
*Gianni Vattimo*

## I. *Spiegazione e comprensione*

In tempi di pragmatismo imperante continuo ostinatamente a credere che l'insegnamento universitario debba seguire due percorsi paralleli: da un lato deve, ovviamente, *istruire*, dall'altro non deve rinunciare a *formare*. Le differenze sono sostanziali: "istruire" significa *spiegare* (rus. *ob"jasnjat'*), dare informazioni, rendere noto ciò che non lo è, "formare" significa invece *comprendere* (rus. *ponimat'*) nel significato primo del termine (essere in grado di "prendere con sé", unire a sé ciò che si sta studiando e tentare di dare a esso un senso). Da questo punto di vista lo studente che oggi frequenta l'università e, nello specifico, le facoltà umanistiche, ha bisogno di una serie di informazioni che, nel tempo e luogo della propria esperienza professionale, gli consentano di mettere a

---

\* "Insegnare la letteratura: formazione, istruzione e intelligibilità dell'insegnamento letterario." *Imparare ad imparare. Imparare ad insegnare. Parole di insegnanti ad uso di studenti*. Eds. F. de Giovanni e B. Di Sabato. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008. 203-219.

frutto ciò che con l'istruzione ha appreso. A quello stesso studente devono però essere offerti anche strumenti di riflessione che possano favorire lo sviluppo di un rapporto critico con le informazioni acquisite per trasformarle in conoscenza responsabile.

Nella prassi dell'insegnamento letterario istruire significa in primo luogo offrire allo studente metodi di lavoro adeguati. Quando dico "adeguati" non penso che alcuni metodi siano migliori di altri, sono solo diversi e nella propria diversità si configurano come ricchezza inalienabile della cosiddetta offerta formativa. Nessuno degli approcci possibili alla letteratura può considerarsi definitivamente superato: oggi nelle aule universitarie si possono ascoltare lezioni diverse e tutte egualmente valide, siano esse di impianto idealistico, storicistico, marxistico, formalista, strutturalista, semiotico, "lacaniano" o culturologico (e altro ancora). Nel ragionamento che vorrei fare non è prevista alcuna gerarchia valutativa tra i diversi possibili metodi. Essi sono, perlomeno a livello potenziale, tutti buoni: ognuno di essi è infatti nel contempo un possibile *strumento di osservazione* del materiale letterario e un effettivo *oggetto di osservazione*; l'oggetto dell'osservazione è, in questo caso, un determinato modo di pensare la letteratura. Ma un modo di pensare la letteratura altro non è che un modo di pensare il mondo, dove, tra le altre cose, si manifesta anche la letteratura.

La spiegazione e l'acquisizione pragmaticamente "tecnica" dei metodi risulta insufficiente e di scarso impatto didattico, se non viene posto il problema di una loro possibile "traduzione" nel tempo presente. Qualche esempio banale: il concetto classico di "mimesi" è (è stato) uno dei cardini sui quali si basa(va) lo studio della letteratura, ma l'informazione in sé dice poco, se non si pone la domanda su "chi *oggi* imita che cosa, come e perché lo imita?" E inoltre: in che modo si può parlare *oggi* di imitazione della natura e, più in generale, della realtà che ingloba natura e cultura? Altro esempio: tutti abbiamo studiato Omero e molti abbiamo fatto anche una scelta di campo, facendo il tifo per Achille o per Ettore. Ma era una scelta apparente, perché apparente era la scommessa che si poteva fare sul loro destino di vincitore e vinto. Si trattava infatti di un destino già scritto che si compiva in un campo d'azio-

ne unico e compatto, tutto interno al mondo culturale nel quale entrambi vivevano e pienamente si riconoscevano, un mondo epico che non poteva mai venir messo in discussione. Era il "loro" mondo, un mondo che si era costruito su alcuni assoluti intoccabili ed eterni, tant'è vero che ogniqualvolta l'eroe (tragico) greco ha tentato di combatterli è stato fatalmente sconfitto. "Traduzione" per il presente: oggi siamo ancora in presenza di "assoluti" intoccabili? Hanno essi, in virtù del nome che portano, la forza di muovere uomini, idee, popolazioni intere? Gli assoluti, insomma, esistono ancora, sono presenti solo in determinate culture oppure sono senza tempo e luogo e ciclicamente ritornano? Proviamo a fare, con un salto di millenni, un altro esempio: Pirandello poneva il problema delle possibili verità sulla realtà che ci circonda e su noi stessi. Non è stato certamente il primo a sollevare il problema e nella letteratura russa Dostoevskij già nel *Sosia*, quasi un secolo prima, aveva sdoppiato il suo personaggio, moltiplicando nella diversità della narrazione le verità sul mondo nel quale egli si muove. Più o meno negli stessi anni di Pirandello, in un'altra parte d'Europa, Wittgenstein poneva il problema dei "giochi linguistici" come costitutivi del nostro vivere il e nel mondo. Come molti altri, prima e dopo di lui, egli dava il proprio fondamentale contributo alla filosofia del XX secolo, ponendo il problema del linguaggio al centro della propria riflessione. Domanda: come si crea *oggi* la realtà e la verità su di essa? La realtà e la verità su di essa possono considerarsi entità a sé stanti, mai definitivamente narrabili, oppure si rivelano nel manifestarsi del linguaggio? Sono domande che riguardano il nostro vivere quotidiano e non solo la letteratura.

Mi sembra di poter dire che ragionare su metodi e risultati dell'osservazione letteraria, sia su quelli più antichi, sia su quelli a noi più vicini, sia sempre e comunque utile, a patto che si riesca a trasferirne il senso nel mondo d'oggi. È ciò che prima di ogni altra cosa può, a mio avviso, rendere un po' più intelligibile l'insegnamento letterario.

## II. *Sulla crisi degli insegnamenti letterari*

Da anni si dice che stiamo vivendo un momento di crisi degli insegnamenti letterari. È una convinzione diffusa, dovuta principalmente a due fattori: da un lato una riforma universitaria che ha costretto il docente a rivedere il proprio percorso didattico, dall'altro una crisi intrinseca delle metodologie letterarie che, dal post-strutturalismo in poi, rifiutano in maniera abbastanza netta la possibilità di attribuire al "metodo" valenze di scienza esatta. Il problema è stato in parte risolto, anche con qualche esagerazione (del tutto consequenziale, del resto, all'assunto iniziale), attribuendo al lettore il primato assoluto nel processo della comprensione del testo. Inevitabili l'annullamento dell'autore (sua "morte") e la "deriva interpretativa". Gli ultimi decenni sono stati caratterizzati dal tentativo, a volte affannoso, di cercare nuove vie di lettura che, sostituendosi a quelle precedenti, potessero superare la fase critica di stallo e incertezza. Fin qui nulla di nuovo. Il ricambio metodologico, fatto più di salti che non di passi in successione, è una costante degli studi letterari. Il problema di fondo, però, non cambia: è possibile non snaturare del tutto le "vecchie" conoscenze acquisite, la spiegazione delle diverse modalità di produzione di significato (istruzione) e renderle nel contempo intelligibili nella realtà del mondo che viviamo (comprensione)? Mi sembra che la risposta possa essere affermativa, ma vanno evitati due errori. Primo errore: considerare obsoleto e quindi improduttivo tutto ciò che le scienze letterarie, a partire dalla *Poetica* di Aristotele, ci hanno permesso di conoscere dell'oggetto che abbiamo scelto di osservare, e rinunciare di conseguenza a tutto ciò che l'uomo ha pensato nel momento stesso in cui si è posto il problema di leggere e commentare un testo. Secondo errore: insistere sulle modalità di produzione di significato come semplice trasmissione del sapere accademico, come informazione da trasmettere in quanto tale, senza preoccuparsi di dare a esse un senso spendibile nel mondo d'oggi. Entrambi mi sembrano errori gravi, perché non tengono conto della differenza che passa tra l'informazione in sé e il senso che essa può e deve avere nel tempo che viviamo. La trasmissione del sa-

pere in quanto tale ("io so ciò che tu non sai") è del resto conaturata alla diffusa autosufficienza intellettuale di buona parte del mondo accademico.

I tentativi di trovare una soluzione alla crisi degli insegnamenti letterari si sono mossi lungo strade diverse. Abbastanza seguita sembra oggi la tendenza al riciclaggio nell'ambito di studi paralleli, con uno spostamento significativo dal concetto di letteratura nazionale a quello di letterature comparate. Il tentativo opposto, di natura decisamente conservativa, è invece orientato verso una strenua difesa del proprio specifico (ciò vale per tutte le discipline che si pongono come classica "torre d'avorio" nel mondo accademico; la slavistica, mi permetto di osservare, sembra la più restia a ogni tentativo di contaminazione). Si tratta, beninteso, di tentativi più che legittimi e dalle finalità ben delineate. La comparatistica letteraria nasce in Francia con finalità di affermazione del proprio primato culturale, ma oggi l'orientamento sembra del tutto diverso: diffusa perlopiù nel mondo anglosassone con parole d'ordine guida (*politically correct*, dialogo, riscoperta delle minoranze culturali ed etniche emarginate e delle diversità in genere), la comparatistica contemporanea sembra a tratti mossa da una specie di rivincita nei confronti delle metodologie cosiddette *hard* (i vari *ismi* teorico-letterari), sostituite da un approccio *soft* che scommette, da un lato, sul primato della libera interpretazione e, dall'altro, sugli impliciti discorsi culturali che ogni testo contiene e che emergono proprio in virtù (o a causa) dell'orizzonte d'attesa del lettore. Nei casi dove la resistenza alla contaminazione risulta più evidente si assiste invece al ritorno trionfale dello storicismo che, pur rinnovato, è tradizionalmente insofferente di ogni tipo di *ismo* teorico-letterario. Sembrerebbe insomma che questi ultimi decenni, estremamente fecondi dal punto di vista dell'autoriflessione sui modi di avvicinarsi a un testo di letteratura, abbiano escluso dal proprio campo d'indagine il problema delle concrete modalità della narrazione, come se l'esercizio ermeneutico fosse una variabile indipendente rispetto ai modi di produzione di significato (fulcro di tutti i metodi *hard*). Ciò vale anche per l'analisi storico-letteraria, in buona parte indifferente, mi sembra di poter dire, alla lezione che a partire da

Hyden White (una trentina d'anni fa) poneva le modalità della narrazione al centro del discorso storico.

Forse è il caso di ricordare che una qualunque "realtà" che ha la (s)fortuna di "non essere narrata" subisce il destino di rimanere "sospesa nel vuoto" (Paul Ricoeur) e che un'espressione di cultura, qualunque essa sia, semplicemente non esiste in assenza di narrazione. La letteratura è cultura. Come dunque "narrare" questa cultura specifica? È nei momenti di crisi che siamo costretti a "pensare di più" e a non accettare arrendevolmente l'oblio di ogni esperienza passata (ancora Ricoeur).

### III. *Parlare di letteratura per parlare d'altro*

Nulla di ciò che l'uomo ha descritto nel suo rapporto con la letteratura va dunque cancellato. Ogni crisi sviluppa dibattito e nuova consapevolezza. Si va avanti riproponendo domande antiche: *che cosa insegnare e come insegnare?*

Il tentativo di espandere la propria indagine verso campi che già hanno una propria specificità (la tendenza all'interdisciplinarietà) mi ricorda una vecchia storiella dei formalisti russi: gli studi letterari assomiglierebbero a un ispettore di polizia che, di fronte a un morto ammazzato e non avendo la minima idea su chi possa essere l'assassino, arresta, a scanso di equivoci, tutti coloro che si trovano non troppo distanti dal luogo del delitto; qualcosa in qualche modo ne uscirà. Nonostante una mia spiccata predilezione per il formalismo russo, primo metodo *hard* nell'analisi del testo letterario, credo che il paragone tra studi letterari e l'incerto poliziotto, pur comprensibile nel dibattito polemico di quegli anni lontani, non sia del tutto condivisibile. Allargare il campo d'indagine non è infatti un'impropria contaminazione degli studi letterari, anzi, è una costante che si configura come costitutiva della loro stessa esistenza. Allargare il campo significa infatti parlare di letteratura per *parlare d'altro*: quando Aristotele parla di arte e musica, *parla d'altro* e ne parla per confutare e superare l'idealismo e il moralismo di Platone; quando Heidegger commenta i versi di



Trakl, *parla d'altro* e ne parla per portare all'essere qualcosa di assolutamente nuovo che si apre al mondo e per confutare la convinzione (diffusa a tutt'oggi) che il linguaggio sia solo "comunicazione"; quando Lukács parla del romanzo come alterità, come modello ideale di un mondo abbandonato dagli dei, *parla d'altro* e ne parla per negare alla civiltà del suo tempo ogni prospettiva di futuro (che Lukács, quasi subito dopo, affiderà al comunismo); quando i marxisti occidentali contestano Lukács (la "distruzione della ragione" nell'opera di Kafka), *parlano d'altro* e ne parlano per affermare una perfetta corrispondenza tra assurdo, alienazione e società capitalistica; chi, con Derrida, parla di deriva interpretativa, *parla d'altro* e ne parla per rilevare l'assenza di punti di riferimento "forti", di assenza di assoluti in un mondo fondato solo linguisticamente. Del resto *parlavano d'altro* anche coloro che, sulla scia di Herder, avevano iniziato a parlare di storia della letteratura per parlare di identità nazionale (con tutte le conseguenze politiche dovute al costituirsi degli stati-nazione nell'Ottocento). Ma anche chi voleva distanziarsi da riflessioni storiche, sociologiche, politiche o filosofiche per parlare "scientificamente" di letteratura, in fin dei conti *parlava d'altro*: di fine della metafisica, di primato della scienza, di modelli razionali, di comunicazione come sistema riproducibile, di entropia come ricchezza e non come perdita d'informazione e della naturale asimmetria nel rapporto tra chi parla (scrive) e chi ascolta (legge).

Il "metodo" non è dunque altro che un modo di pensare il mondo che ha bisogno di uno strumento per mettere sotto osservazione l'oggetto prescelto e permettere infine a quello stesso "pensare il mondo" di manifestarsi. Oggi sono in crisi i modi di pensare il mondo e non la letteratura in quanto tale. E allora è il caso di chiedere: *di cosa d'altro ancora* si vuole parlare quando *oggi* si vuole parlare di letteratura?

#### IV. *Fare una scelta*

Parlare d'altro non può che significare parlare del mondo nel

quale viviamo. È sempre stato così e ognuno ha parlato di letteratura per parlare del *suo* modo di pensare il mondo, volendo nel contempo esserne presenza attiva; per parlare, insomma, di quel segmento di realtà che coinvolge interessi, bisogni e aspirazioni intellettuali ed esistenziali del soggetto che osserva. Coniugare ciò che la letteratura ci ha lasciato come oggetto di osservazione con ciò che di altro si vuole parlare vuol dire rispondere, oltre che al *che cosa?* e al *come?*, anche al *perché?* insegnare letteratura. Alla domanda sul perché non c'è risposta univoca, essa può essere solo individuale. Riguarda la persona, studente o docente che sia, e l'accademia, qui, non c'entra nulla.

Per rispondere al mio personale *perché?* prendo a prestito un'affermazione di Umberto Galimberti: "Gli uomini non abitano il mondo, ma di volta in volta la sua rappresentazione." Potrei mettere qui in campo le connessioni filosofiche e semiotiche per un simile postulato (da Heidegger a Wittgenstein, da Gadamer a Ricoeur; dalla convinzione di Nietzsche che "non esistono fatti, ma solo la loro interpretazione", all'affermazione di Barthes che tra reale ed "effetto del reale" non c'è differenza), ma sarebbe questa una tipica lezione "ex cathedra". Per rendere "intelligibile" un simile postulato è sufficiente vivere il mondo odierno, la quotidianità dei nostri rapporti con ciò che ci circonda e capire che rimani "sospeso nel vuoto" se non sei narrato, visibile, rappresentato. Eppure nel momento stesso in cui diventi oggetto di rappresentazione, ti ritrovi chiuso nel suo linguaggio e annullato nella tua irripetibile identità. In un mondo dominato dalla comunicazione il mio perché occuparmi di letteratura non riguarda tanto l'acquisizione di competenze su come *produrre informazione* (questo è dato per scontato), quanto piuttosto la questione su *come difendersi* dall'invadenza di chi, non richiesto, irrompe con parole e immagini nell'unicità della tua esistenza.

Parto dunque dal presupposto che la realtà possa essere solo ciò che di essa si racconta. Condivisa la premessa, la letteratura si presenta ai nostri occhi come un enorme organismo di produzione di realtà virtuali che ha contribuito in maniera considerevole a fondare il mondo reale della nostra cultura e del nostro vivere in essa.

Il modo con il quale ci avviciniamo alla letteratura è una buona cartina di tornasole per comprendere il nostro vivere la cultura, fondata, com'è sempre stato, sul gioco delle rappresentazioni. Cullando l'illusione (a volte la pretesa) di dialogare con la realtà, la letteratura ha dialogato innanzitutto con se stessa, mondo virtuale con mondo virtuale (parola con parola). È sempre stato così, oggi però la sempre più diffusa assuefazione all'ammissibilità di una nuova totale corrispondenza tra rappresentazione e realtà ci pone di fronte a responsabilità che fino a pochi decenni fa sembrava non dovessero entrare nel discorso didattico.

A questo punto, per chi insegna letteratura, entrano in gioco due possibilità di scelta: da un lato si può parlare delle *diverse realtà che la letteratura ci ha rappresentato* (per esempio la Pietroburgo narrata da Gogol' e Dostoevskij) e *spiegare* i significati della loro descrizione (considero questo tipo di informazione parte integrante del processo di *istruzione* dello studente), dall'altro si può invece parlare della *rappresentazione in quanto tale*. Tentare di *comprendere* le diverse modalità con le quali la rappresentazione si manifesta significa dare un senso all'informazione ed è qui che, mi sembra, può avere inizio un possibile percorso verso la *formazione* dello studente. La prima scelta, orientata all'istruzione, è probabilmente più immediata (sia per lo studente che per il docente) e può rinunciare senza danno alla seconda. Parlare invece di modalità della rappresentazione richiede tempi più lunghi e maggiore flessibilità nel trasmettere l'informazione, perché il tentativo di far *comprendere* il testo, tentativo orientato alla formazione dello studente, non può fare a meno della prima scelta, ovvero della spiegazione. La semplice spiegazione di ciò che è descritto, narrato (messo in parola) non basta. Per aprire la strada verso la comprensione del testo sarà utile insistere sul rapporto che si instaura tra i singoli elementi della descrizione, perché ciò che si vuole proporre non sono i significati propriamente detti di un testo, bensì le modalità del loro costituirsi. Queste modalità possono essere individuate solo in virtù di un'analisi del testo metodologicamente "giusta", in grado di far emergere non solo valenze presumibilmente storico-referenziali (fattuali e culturali), ma tutto ciò che attiene, anche dal

punto di vista strettamente formale, alla produzione di significato. Sono modalità ampiamente descritte, in quasi cent'anni di studi, dai metodi teorico-letterari *hard* e non mi sembra proprio il caso di rinunciarvi, anche perché, chi oggi produce significati, le conosce benissimo. Questo tipo di approccio ci permette inoltre di non recedere dalle conoscenze acquisite, né di banalizzarle e snaturarle a semplice informazione. Ogni competenza specifica (storica, estetica, teorico-letteraria) va attivata senza remora alcuna, avendo però come fine ultimo la sua traducibilità in un linguaggio potenzialmente condiviso con lo studente, compreso quello di Internet, dei cellulari e della televisione. Anche in questo caso, alla fine del percorso, ci troveremo di fronte a due possibili uscite: da un lato avremo uno studente istruito che saprà con quali modalità (esplicite o meno) si manifesta una rappresentazione e questo suo sapere potrà essere in seguito speso per produrre realtà rappresentate (notiziari, reality, pubblicità e quant'altro richiede il dio mercato), dall'altro invece avremo di fronte uno studente formato che sarà in grado di porre a se stesso domande su ciò che legge, ascolta e vede proprio perché consapevole delle capacità del linguaggio di costruire mondi offerti come reali, ma di fatto virtuali e di norma arbitrari. Insegnare la letteratura è un luogo dagli esiti diversi. Sarà a questo punto responsabilità dello studente scegliere a quale degli esiti affidarsi. Il compito del docente non va oltre la possibilità di offrire una scelta a chi ha la pazienza di dividerne il percorso didattico.

#### V. *Raccontare un'altra storia*

Quando parliamo di letteratura parliamo di tre entità in costante relazione: un mezzo della rappresentazione (la parola), un autore (colui che decide di scrivere) e un mondo (tempo e luogo della parola scritta nonché delle sue molte letture successive). È dal mutevole rapporto tra queste entità che si snoda una storia della letteratura, anzi, *un'altra* storia della letteratura. Se prendiamo in considerazione un arco temporale che dal medioevo porta ai giorni

nostri, è possibile osservare una serie di passaggi epocali: da una quasi totale assenza dell'autore inteso come soggetto autonomo della creazione verbale (per la letteratura russa questa assenza è cronologicamente molto dilatata nel tempo rispetto alla letteratura dell'Europa occidentale), si passa, per gradi successivi, a riconoscere la personale maestria, successivamente il "genio", poi a esaltarne il ruolo "autorale" (definito in tempi più recenti anche "autoritario") per arrivare infine alla sua presunta "morte". Il percorso è parallelo al viaggio che l'uomo ha compiuto in compagnia della parola: si parte dalla convinzione che ciò che è scritto (detto) è ciò che *il mondo è*, si passa alla convinzione (forse presunzione) secondo la quale *il mondo è ciò che di esso si dice* (come norma o come libera espressione individuale) e si conclude infine nella consapevolezza che *il mondo è solo descrizione*. Si passa in sostanza dall'assoluta identificazione della parola con la realtà che si sta descrivendo alla consapevolezza che ogni scrittura altro non è che la trasformazione (nel migliore dei casi) o la ripetizione (nel peggiore) di una descrizione del mondo, un mondo che percepiamo solo perché già messo in parola. L'atto finale non può che risolversi in un disincanto quasi fatale in merito alle effettive possibilità di stabilire un legame non arbitrario tra parola e realtà. Una simile storia della letteratura mi sembra non del tutto estranea al mondo nel quale oggi viviamo. È a questo punto che essa, prudentemente, può aspirare a una qualche intelligibilità.

#### VI. *Per una storia del fenomeno della rappresentazione verbale*

Un simile spostamento di prospettiva mi sembra fecondo proprio perché il fenomeno della rappresentazione è stato scelto come oggetto primario di osservazione. Da qui in poi è possibile avvicinarci alla condizione del nostro vivere attuale e tentare di ragionare su di essa. Rispetto alla parola della rappresentazione il nostro vivere attuale si manifesta, come minimo, tramite quattro diverse modalità:

1. si può vivere nella convinzione che la verità sulla realtà che ci circonda e su noi stessi è una sola ed esiste di conseguenza una sola possibilità di rappresentarla. Tra ciò che si rappresenta (realtà) e ciò che è rappresentato (parola) non c'è differenza ("è stato detto, è stato scritto, l'ho visto in televisione, l'ho trovato su Internet, dunque è vero").

2. Senza rinunciare alla convinzione che la verità su ciò che ci sta attorno e su noi stessi è comunque una sola ed esiste quindi, potenzialmente, un'unica possibilità di rappresentarla, si vive nella consapevolezza dei propri limiti. Essi non ci permettono di conoscere né la verità del reale, né le modalità "giuste" della sua rappresentazione. Tentare di approdare a una rappresentazione adeguata alla realtà che si vuole descrivere è certamente possibile, ma non c'è certezza che il mezzo utilizzato (il linguaggio) possa essere del tutto in sintonia con le finalità stabilite (la certezza che il mondo ha, comunque, una sua indubbia verità). Non ci rimane che attingere a modelli di rappresentazione che in tempi e luoghi diversi hanno già dimostrato la propria capacità di dare un senso "compiuto" al mondo che ci sta attorno e al nostro vivere in esso. I vari modi con i quali il mondo è stato descritto sono ancora tutti a disposizione e si può, di volta in volta, a seconda delle singole esigenze, orientamenti e speranze attingere a essi per trovare "La" risposta alla nostra aspirazione di ricerca di senso (il "grande racconto" sul mondo, la parola ideologica, quella della fede dottrina, laica, religiosa o "alternativa" che sia).

3. Entra in crisi la convinzione che si possa continuare a parlare di una realtà "effettivamente" presente (ma a noi nascosta oppure, di volta in volta, rivelata) ed entra di conseguenza in crisi l'imperativo che ci obbliga a ricercare un qualunque legame non mediato tra realtà, verità su di essa e rappresentazione. Tutto può essere completamente ribaltato: una verità certa sulla realtà "effettiva" (oramai solo presunta) non c'è e non c'è linguaggio che possa descriverla una volta per tutte. Ogni nuova rappresentazione altro non è che una nuova fondazione di realtà e di verità su di essa (accettazione della pluralità dei mondi, impropriamente fissata – e chiusa – nel linguaggio del cosiddetto "relativismo").

4. Il passo successivo è breve: una fondazione di realtà non sarebbe declinabile nei parametri di verità (tanto meno di verità assolute). La realtà e la verità su di essa sono linguaggi di rappresentazione con conseguente arbitraria attribuzione di significato alle diverse modalità del loro manifestarsi. Non c'è rappresentazione che possa considerarsi vincolante per una sua possibile identificazione con le verità (pur molteplici) del reale. Proprio perché si basano su una *presunzione* di verità le diverse rappresentazioni si manifestano come intercambiabili di fatto e sono, di volta in volta, spendibili sul mercato mediatico del consenso. Il mondo si è "realmente" trasformato in parola.

Riprendo Galimberti: "Gli uomini non abitano il mondo, ma di volta in volta la sua rappresentazione." Domanda: quale sarebbe questo "di volta in volta" che riguarda l'abitare il mondo come rappresentazione? È un "di volta in volta" evolutivo, ciclico oppure si manifesta con modalità fisse? È possibile raccontare una storia sul rapporto che l'uomo ha instaurato con la parola? E il luogo privilegiato di tale racconto non è forse la letteratura, dove si realizzano le massime potenzialità del linguaggio? In ogni momento del nostro vivere nella e con la parola ci troviamo di fronte alle possibilità illimitate che il linguaggio ci offre, ma "di volta in volta" ne attingiamo solo in parte, nei limiti, appunto, del nostro vivere in esso. Siamo sempre nella condizione di fare una scelta (se ne siamo, ovviamente, capaci) ed è il manifestarsi di tale scelta che ci permette di osservare la letteratura come una "storia" che possa restituire alla parola il ruolo di personaggio principale.

Per evitare equivoci sull'uso nella parola "storia" (quale? di che tipo? quali i punti di riferimento? storia causale, nomologica, di lunga durata? Storia con la "S" maiuscola?) preferisco a questo punto ripiegare sul termine meno impegnativo di "racconto" (sulla letteratura).

## VII. *Un racconto sulla letteratura (russa)*

Per motivi che riguardano competenze specifiche, il racconto

che propongo si basa sulla letteratura russa. Come ogni racconto che si rispetti esso ha una *fabula* e un *intreccio*. La *fabula* è data dalle diverse modalità di rappresentazione, mentre l'*intreccio* è libero, a discrezione di chiunque creda di poter condividere la *fabula* per un racconto sulla letteratura. La libertà dell'*intreccio* non dipende infatti solo dallo specifico delle singole letterature nazionali (e di materiali adeguati allo scopo), ma anche dalle risposte che siamo in grado di dare ai nostri molti "perché?" (motivazioni esistenziali, interessi intellettuali, desiderio di coniugare conoscenza e intelligibilità).

In un possibile racconto sulla letteratura (russa) la *fabula* riprende le quattro modalità di rappresentazione precedentemente indicate:

a) le modalità del manifestarsi del linguaggio sono subordinate alla certezza che la parola sia la manifestazione diretta della parola di Dio o di altro valore assoluto. È l'identità inalienabile tra il mondo da descrivere e la parola che lo descrive. Dal punto di vista cronologico è una modalità tipica del costituirsi del *mito*, della *tradizione religiosa medioevale*, ma anche, per ciò che riguarda specificatamente la letteratura russa, di *alcuni periodi successivi*. Proprio perché soggetta a una realtà pre-data che conosce solo certezze, perché semplicemente è, la rappresentazione in quanto tale si configura come attività del tutto secondaria e mai completamente autonoma. Colui che realizza la rappresentazione (la scrittura) può essere dunque ignorato. Molti testi medioevali (russi) sono anonimi, ma ciò non dipende solo dalla nostra incapacità (o impossibilità) di individuarne l'autore, quanto piuttosto dalla stessa volontà del soggetto scrivente che, pur mediatore tra realtà e parola, si configura come entità fittizia. Il testo che scrive è infatti qualcosa di "non-proprio". Che senso avrebbe apporvi la firma? Questa modalità di rappresentazione può essere convenzionalmente definita come "lingua di Dio".

b) Le modalità del manifestarsi del linguaggio sono subordinate alla certezza che la parola debba restituire al mondo un senso compiuto che di certo si è già manifestato, ma che non siamo stati capaci di conservare. Nella consapevolezza dell'imperfezione



del mondo (e di noi stessi) è pertanto necessario attingere a un linguaggio preesistente che in qualche tempo e luogo ha già descritto perfezione bellezza e armonia del mondo. A esso non si chiede di essere compatibile con il vivere la realtà "storica" del nostro mondo, ma solo con la nostra aspirazione a trovare un senso da attribuire a esso. Questa modalità di rappresentazione coincide con ciò che di norma viene definito come periodo del *classicismo*. Non è però una modalità definita solo dalla "cronologia" letteraria: essa infatti si manifesta ogniqualvolta il concetto di letteratura (la *Letteratura*) viene inteso come *depositario dei limiti e delle possibilità della sua stessa esistenza*. Ogni racconto sulla letteratura (non solo russa) conosce infiniti casi di esclusione dall'ambito "artistico" di testi considerati estranei ai limiti che la Letteratura impone (e che, non a caso, vengono "di volta in volta" recuperati). Sono limiti definiti dalla cultura del tempo che, come si conviene a ogni cultura, tende non solo alla strenua conservazione dei propri paradigmi, ma anche alla sua capillare diffusione. I paradigmi entro i quali collocare limiti e possibilità della Letteratura vanno pertanto studiati, assimilati e il più possibile imitati. Sono modelli di linguaggio che limitano non solo le poetiche, ma dominano sulla morale, impongono modelli culturali e ideologici, definiscono il cosiddetto buon senso comune e fanno da cassa di risonanza a una non meglio identificata opinione pubblica. Questa modalità di rappresentazione può essere convenzionalmente definita come "lingua degli dei".

c) Le modalità del manifestarsi del linguaggio subiscono un cambiamento radicale quanto il tentativo di rappresentare la realtà del mondo non volge più lo sguardo verso un testo di riferimento, una parola "già data", strutturata definitivamente e confezionata come stabile modello di mondo (sia essa la parola eterna del mito o della religione, sia essa recuperata da modelli preesistenti, antichi e moderni). È la parola stessa, il suo mutevole divenire nella vita individuale e collettiva a fondare la realtà del mondo. È il momento del *romanticismo* e di seguito del *realismo*. Se il primo romanticismo è in qualche modo ancora legato a una presunta realtà testuale preesistente (la tradizione autoctona, vera o inventata che sia), il realismo dichiara esplicitamente la propria avversione a

ogni tipo di pre-ancoraggio testuale. Ne nasce uno strano paradosso. Partito dalla convinzione che il mondo debba essere narrato (descritto) "così com'esso è", il realismo apre di fatto il vaso di Pandora delle molteplici narrazioni possibili, costituendosi non come letteratura della realtà, ma come *letteratura della differenza* che vanifica ogni tentativo di insistere su una presunta corrispondenza unica tra parola e realtà. Inizia con il realismo quel lungo processo che alla fine metterà fuori gioco la certezza che una realtà e una verità su di essa, comunque e in qualche modo, debbano pur esserci. Questa modalità di rappresentazione può essere convenzionalmente definita come "lingua della vita".

d) Lo strappo definitivo del legame tra parola e mondo si realizza all'esaurirsi del realismo storico, quando il problema letterario si sposta dalla realtà che la narrazione dovrebbe o vorrebbe rappresentare alla rappresentazione in quanto tale (*l'avanguardia*). È il momento in cui la parola si configura coscientemente non più come semplice "strumento" di descrizione del reale (di riproduzione, imitazione, sublimazione o quant'altro ancora), ma come realtà in sé. Ciò che fino a poco tempo prima veniva definito come realtà e verità su di essa ora è percepito solo come linguaggio. Il ribaltamento è completo: ogni rappresentazione del mondo altro non sarebbe che la rappresentazione di una rappresentazione e ogni narrazione è la narrazione di una precedente narrazione (da noi identificata come realtà). È la letteratura del XX secolo che dall'avanguardia porta al *postmoderno*. L'odierna sensazione di frantumazione del reale è la logica conseguenza della frantumazione dei suoi possibili linguaggi di descrizione (nonostante i molti tentativi, passati e presenti, di costituire linguaggi di vecchie e nuove certezze e verità). Questa modalità di rappresentazione può essere convenzionalmente definita come "lingua della lingua".

### VIII. *Un racconto intelligibile*

Un simile racconto sulla letteratura è un racconto sulla nostra condizione attuale. Le modalità del manifestarsi della parola lette-

raria sono modalità del nostro vivere quotidiano, un vivere fatto in massima parte di linguaggio. Spesso, nel rapporto che instauriamo con la parola, ci comportiamo da *soggetti assenti* (prima modalità), supinamente accettiamo il mondo che ci viene raccontato, convinti dell'assoluta non-contraddizione tra descrizione e realtà. A volte vorremmo superare la presunzione di non-contraddizione che ci viene offerta (imposta), ma la consapevolezza dei nostri limiti (di conoscenza, studio, cultura, esperienza) non ci permette di rispondere con un linguaggio proprio. Siamo *soggetti preoccupati* (seconda modalità), affannosamente alla ricerca di una qualche parola già detta, capace di conferire al mondo un senso nel quale poterci riconoscere. A piene mani attingiamo a modelli discorsivi, formulati altrove e da altri, e passivamente ci adagiamo nelle nuove certezze di un linguaggio acquisito. Altre volte ci sentiamo gratificati dall'aver trovato noi stessi, autonomamente (così almeno ci sembra), una piena corrispondenza tra realtà e sua descrizione: siamo *soggetti trionfanti* (terza modalità), soddisfatti nella presunzione che l'unica verità sulla realtà del mondo e su noi stessi è quella che pienamente si identifica con la "nostra" personale parola su di esso. Contrariamente alle attese stiamo spianando la strada verso un mondo di realtà solo possibili, ma non ne siamo ancora consapevoli e continuiamo ad arrogarci il diritto di essere, "di volta in volta", gli unici depositari della verità sul mondo. Il conflitto è ovviamente inevitabile, ma, paradossalmente, inizia da qui l'inarrestabile declino di ogni pretesa di far confluire in un unico modello discorsivo rappresentazione e realtà. Subentra a questo punto il disincanto del *soggetto disilluso*: svanita la possibilità di un legame condivisibile tra realtà, verità su di essa e parola (quarta modalità), viene meno anche la nostra capacità (volontà) di poter dire una qualunque cosa sul mondo che non sia immediatamente interpretabile, sostituibile, intercambiabile e manipolabile.

Nel costituirsi semantico del mondo al soggetto assente è subentrato prima il soggetto preoccupato dei suoi limiti e poi trionfante nelle proprie certezze per approdare infine a un soggetto solo apparente perché di fatto impedito nella sua possibilità (e capacità) di costituirsi autonomamente nella parola. È tutta qui la fabula del

nostro racconto.

### IX. *Epilogo*

Al racconto sulla letteratura abbiamo posto un limite cronologico (fino al postmoderno). La nostra narrazione finisce qui, ma non per questo finiscono le modalità del manifestarsi della parola. La diffusa consapevolezza sull'impossibilità di distinzione tra rappresentazione e realtà è diventata oggi, specialmente nelle generazioni più giovani, un peso insostenibile. C'è nell'aria un'aspirazione alla parola (come ad altri strumenti di rappresentazione) che restituisca pulizia, sincerità e unicità. La richiesta di una monosemia non-contraddittoria è diventata pressante. Vengono abbandonate (e spesso manifestamente rifiutate) le continue "interpretazioni" per approdare a lidi più sicuri. Sono approdi che vengono classificati, a mio avviso troppo sbrigativamente, come banali, da romanzo adolescenziale (del tipo Moccia) o da film a tesi forzate (del tipo *Centochiodi* di Olmi). Ridurre il tutto al solito giudizio negativo sulle "nuove generazioni", sempre meno pensanti di quelle precedenti (come già ci rimproveravano i nostri padri), sarebbe un atto di nuova, imperdonabile autosufficienza intellettuale (tipica, come già ricordato, dell'accademia). Il problema è serio: è un tentativo di fermarsi per provare ad andare avanti, per vivere la parola come atto non svuotato di senso o perlomeno non troppo lontano da una possibile corrispondenza con la realtà (se non altro, con la realtà "effettiva" dei nostri sentimenti). È la naturale, logica e comprensibile reazione all'eccesso dei processi di significazione, tratto caratteristico degli ultimi decenni del secolo passato, sostenuto (a volte consapevolmente, a volte meno) dal progresso delle tecnologie mediatiche. È la ricerca dell'ennesima identità, evidentemente da troppo tempo smarrita, tra parola e mondo.

La fabula per raccontare le quattro modalità di rappresentazione si basa sul presupposto (specifico della mia generazione) che la letteratura sia, come tutto il resto, un'attività di tipo evolu-

tivo. Forse non è del tutto così. Se dopo qualche millennio rinasce l'aspirazione a una piena identificazione tra parola e mondo, allora ci troviamo di fronte a un percorso *ciclico* che ci riporta al mito, segnato dalla non intercambiabilità della sua parola.

È una parola che tende a scrollarsi di dosso il peso delle troppe interpretazioni, che vuole configurarsi come non mediata, quasi solo denotativa e referenziale (linguisticamente parlando) e che sia, insomma, nulla più di ciò che essa dice sulla realtà che ci circonda e su noi stessi. Non so se si tratti di un processo solo transitorio o di un cambiamento epocale. Constato semplicemente che la tendenza c'è ed è forte. So però che in ogni momento della vita degli uomini la tendenza alla parola inequivocabile (assoluta) ha creato condizioni di incompatibilità, di rifiuto del dialogo ed emarginazione di ogni possibile diversità. È una parola per sua natura *conflittuale* proprio perché tesa a superare la naturale asimmetria insita in ogni rapporto tra la parola, il soggetto che parla (scrive) e la realtà (comprensiva di chi ascolta o legge). È, insomma, una tendenza che dovrebbe destare, perlomeno secondo la mia opinione, non poche preoccupazioni. Non mi piace l'idea che si debba ricominciare tutto daccapo.

#### SCHEDE INFORMATIVE

La riflessione sull'insegnamento della letteratura riprende in maniera sintetica alcune considerazioni già sviluppate in altri miei scritti: Verč 2004; Verč 2004a; Verč 2006; Verč 2006a. A essi rimando per l'approfondimento bibliografico.

Nello specifico dei problemi trattati vanno segnalati:

- i testi di teoria letteraria che, a partire dal formalismo (*Formalisti russi* 1968), arrivano a Lotman 1972. Per chi conosce il russo si consigliano: Faryno 2004; Kovács 1985; Kovács 1994;

- sul discorso storico, oltre ai contributi di Hayden White 1973, 1974 e 1987, va segnalato l'ottimo volume di Lozano 1991. Per un approfondimento del rapporto tra segno e cultura si segnala l'articolo di Lotman 1973 Fondamentale per la trattazione del segno linguistico nel mito è il saggio di Meletinskij 1993;

- immensa la bibliografia sul linguaggio. Mi limito a indicare, per difetto, alcuni nomi che, più di altri, mi hanno aiutato a considerare il linguaggio come manifestazione della nostra esistenza e non solo come strumento di comunicazione:

- Bachtin, M.M. 1996-2003, Bachtin, M.M. 1979; Bachtin, M.M. 1998; Heidegger, M. 1980 e 1973; Gadamer, H.G. 1983; Vattimo, G. 1963; Galimberti, U. 2006; Foucault, M. 1969; Eco, U. 1984; Ricoeur, P. 1981, 1994, 1994a, 2003. Ottimo il volume miscelaneo *Philosophy of Paul Ricoeur [The]* 1995, nel quale la filosofia di Ricoeur viene commentata dai maggiori specialisti americani ed europei; a ognuno di essi, alla fine del rispettivo saggio, risponde lo stesso Ricoeur.

## ПИСЬМО О ПОЛЬЗЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ\*

Он циклы истинной системой растерзал,  
И правду точностью явлений доказал.  
(Михаил В. Ломоносов, 1752)

*Кому?*

Во время кризиса гуманитарных наук друзьям-литературоведам приходится смириться. Нарастающая контаминация другими отраслями гуманитарных наук – неотделимая часть современного литературоведения. В процессе "литературоведческого" наблюдения художественного текста происходит то, что происходит с любым читателем. Об этом говорит сам статус наблюдательного процесса, который – в контакте с наблюдаемым предметом – не в состоянии свести на нет роль наблюдателя. Наблюдение изменяет предмет наблюдения. Так называемые "точные науки" прекрасно знают, что "реальная" бактерия, которую мы наблюдаем под микроскопом, это не просто бактерия, а "бактерия + фотоны, ее освещающие". То же самое происходит со словом, которое – не только слово, а "слово + моя жизнь в нем". Когда мы наблюдаем слово в неотделимой связи с нашей жизнью в нем, т.е. со своей реальностью (со своим словесным изображением окружающего нас мира), предмет нашего наблюдения изменяется.

Когда мы говорим о литературе, мы всегда говорим еще и о чем-то другом. Аристотель говорил об искусстве и музыке, но в то же время о том, что уже пора преодолеть идеализм и морализм Платона (и о своем более рациональном подходе к

---

\* "Письмо о пользе литературоведения." *Esemény és költészet. Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára*. Eds. Szitár K., Molnár A. et al. Veszprem: Pannon Egyetem, 2014. 16-21.

пониманию явлений мира); Хайдеггер говорил о Тракле и о Гёльдерлине, но в то же время о языке, который служит не только коммуникации: а о том, что рядом с ней остается, "открывается" миру, которого до появления их стихов не было; таким образом, язык снова и снова "обитает" в мире и основывает его (и философ Хайдеггер уместит стихи поэтов в свою философию бытия). Лукач говорил о романе как вообще о чем-то "другом", об "идеальной модели" в мире, который покинули боги, но в то же время и о другом: о мире, у которого отняли будущее (и о своей уверенности в положительной роли коммунизма). "Франфурктская школа" возражала Лукачу, который в Кафке отмечал "разложение ума": Вальтер Беньямин воображаемый "абсурд" Кафки рационально уместил в миметическую литературу, но и он говорил о другом – о цельном и эффективном совпадении между абсурдом, аленацией и капиталистическим миром (и о "своем" понимании марксизма). Когда, говоря о литературе, мы имеем в виду наводнение и дрейф шатких знаков, значений и мыслей (Деррида), мы вообще-то говорим о другом: о том, что потеряли всякую точку опоры (и о нашем бесцельном скитании, разбрасывающем нас по неизвестным и неподдающимся проверке точкам пространства). К концу XVIII-го века появился Гердер, и мы заговорили об истории литературы, об истории, которую вневременной классицизм не принимал во внимание. Но и у Гердера речь шла о другом: о национальной идентичности и о том, что самобытность культуры – ценность, а не второстепенное явление, которое, из-за его "не-возвышенности", по сравнению с "универсальным искусством", можно поместить на дно иерархии культурной парадигмы или вообще его не учитывать. Когда Арпад Ковач говорит о "персональном повествовании", он в то же время говорит и о другом: о незаменимости субъекта (творческой личности) и об ответственности каждого его поступка (словесного, и не только). И, наконец, благодаря формалистам и всем, кто появился вслед за ними (структуралисты, семиотики), мы защищали "научный" подход к литературе, но и тут говорили о другом: о желательном



конце отвлеченной метафизики, о преимуществе рациональных моделей (раз)мышления и, наконец – в пост-структуралистское время – о фальшивом постулате "бесшумной" коммуникации. Постулат "совершенной" коммуникации – иллюзия, ведь нельзя отменить асимметричность между говорящим или пишущим человеком и человеком слушающим или читающим (и тогда становится ясно, откуда наше все более сложное обитание в языке).

В наблюдение художественного слова мы вплетали свою неотъемлемую жизнь в языке. Здесь речь идет не о жизни, чья основа лежит в языке самого литературного произведения, а об ее основании в "соседних рядах", благодаря языкам которых можно было увидеть ту или иную возможность определения литературной деятельности или ее специфики. С точки зрения наблюдателя никакое явление осязаемого мира не владеет своим языком: оно остается *немым* вплоть до того, как мы о нем что-нибудь скажем. Так же, как наблюдаемый предмет, и язык литературы, впрочем, своеобразное явление осязаемого мира, но и он, сам по себе, *нем*. Свое слово высказывается лишь тогда, когда неизбежно встречается с нашей жизнью в языке. Из нашей жизни мы выходили врозь каждый раз, когда решали поименовать предмет нашего наблюдения. В наших языках литература порой высказывалась как манифестация "мировоззрения", "идеологии" или "иерархии ценностей", порой мы в ней обнаруживали "автономию" или "назначение"; бывало, что она высказывалась как доказательство очередной манифестации "эстетического переворота" или же как холодный предмет нашего "научного кредо". Мы действовали, так как следует в рамках науки: мы выдвинули гипотезу о нашем возможном поименовании "немого" предмета наблюдения и, согласно ожиданиям, изготовили себе надежный инструментарий, который должен был бы доказать обоснованность назначенной гипотезы. Несмотря на то, что все вышеупомянутые манифестации литературы мы всегда объявляли результатом верного, "объективного" подхода, основанного на ее строгом научном "анализе", нет такого примера,

где достигнутое наименование наблюдаемого предмета было бы во второй раз объявлено, тем же самым субъектом наблюдения (литературоведом), "неудачным" или "неправильным". Наш исходный "верный подход" вдруг оказался бы "неверным", но такое объявление опять же оказалось бы "верным" доказательством чего-то: в ту пору, ошибочности вначале поставленных гипотезы и инструментария (что входит в деонтологию "точных наук", где явно признанная и доказанная неудача – большой, хотя и своеобразный успех, поскольку препятствует дальнейшим ошибкам). Подходы к литературе (методы?) "правы" не из-за того, что они раскрывают нам правду о предмете наблюдения, а из-за того, что в соприкосновении слова со словом восстанавливается языковая жизнь во всегда "нами" обитаемом хронотопе. Разве можно приписывать "жизни", как таковой, категории лжи и правды? Все упреки о неспособности (любого) метода раскрыть нам "все" о литературе – беспредметны. Язык всегда присутствует в любой культурной деятельности и его невозможно вычеркнуть из нашей изменяющейся и преходящей жизни. Вот почему всегда можно поставить вопрос: *о чем еще* мы хотим поговорить, когда, допустим, на сегодняшний день, наблюдаем литературу и рассказываем о ней?

### *О чем?*

Мир стал автореференциальным, и над нами суверенно господствует репрезентация. Однако, мы не знаем, "гол" король или нет. Детский здравый смысл способен высказать свое верное "референциальное" слово только потому, что он непосредственно "видит и слышит" осязаемый ему мир – голого короля. То, что мы сегодня видим и слышим – профессионально обдуманый словесный и визуальный продукт. В сказке Андерсена дворец и толпа восхищаются невидимым платьем: нечему удивляться, ведь они услужливы, испуганы и не хотят оказаться глупцами. В отличие от мальчика, которо-

му дана возможность сказать слово о том, что он видит на самом деле, в наши дни у нас отнята возможность увидеть короля "своими глазами". В современном мире он ни гол, ни одет, быть может, его вообще нет, а если он есть, то мы не знаем, кто и каков он. Нам не дано узнать, каков он в действительности, а только, каким нам его представляют. Тот, кто дает ему форму, решает содержательный вопрос не только о том, гол он или нет, но и о том, существует ли он на самом деле в "мире реального". Сказать о нем что-нибудь референциальное – рискованно, ведь "мир реального" нам фактически недоступен, нам доступна лишь его репрезентация. Да еще может быть, что "мира реального" вообще нет. Мы – опять же толпа, которая смотрит на короля, но, в отличие от мальчика в сказке Андерсена, она не знает, что не смотрит ни на голого, ни на одетого короля. Она смотрит на его детально разработанное изображение (впрочем, разве не об этом говорили формалисты?), т.е. на высококачественный продукт удачной профессиональной коммуникации (разве не о "сложно построенном смысле" в "одном из средств коммуникации" говорил Лотман?). Более того: мы индифферентно воспринимаем репрезентацию как верную замену собственных глаз.

Как "сложно построенный смысл", т.е. как форма репрезентации, художественная литература тоже ведет беседу, с одной стороны, сама с собой, а с другой, с окружающим её речевым миром. И изображенный мир является конкретной частью "мира реального", но, в отличие от него, он всегда – результат выбора. Об этом писал уже Ю.М. Лотман:

Все, что в естественном языке дается как автоматическая неизбежность, в художественном тексте реализуется как выбор одной из взаимозаменимых возможностей. /.../ [Т]о, что в действительности реализуется в качестве единственной возможности, [в тексте] всегда предстает как результат авторского выбора.

Значит то, что мы сегодня "видим и слышим", уже по

своей природе основано на пропуске: репрезентация кого или чего-либо есть одновременно пропуск репрезентации кого или чего-либо другого. В нынешнем непрерывном и навязчивом гаме оглушительной коммуникации это простейшее установление факта идет впрок всякой господствующей культуре: то, что *скажешь*, играет такую же эффективную роль, как то, что *не скажешь*. Оба выбора – "взаимозаменимы". Впрочем: разве все это не было известно матери всех литературоведческих методов, античной риторике? Пользуясь фигурой умолчания (*апосиопезой*), оратор знал, что он может опустить конец фразы и в то же время сообщить нужную информацию, поскольку не сказанные слова уже внедрены в языковую жизнь слушателя (и греческий оратор прекрасно знал свою целевую аудиторию – *таргет*). Опущенными оратором словами, слушатель сам верно пополнял его "многоточие" в конце фразы. Речевая "игра", однако, оказывалась удачной лишь благодаря тому, что языковая жизнь и оратора, и слушателя ограничивалась *полисом* и что игра происходила на городской площади (на *агоре*). В наши дни эта игра неактуальна: в гаме современной неустойчивости языка никому не дано изобразить верным "референциальным" словом то, что исчезло с умолчанием. *Апосиопеза* успешно действовала благодаря языковому (со)участию обоих актеров, сегодня она достигает иного эффекта: *апосиопеза* попросту отменяет "мир реального". Тот, кто дает форму умолчания слову и образу, дает форму отсутствия и миру.

Как своими научными достижениями языковедение много дало литературоведению, так литературоведение немало дало профессионалам коммуникации (в конце концов формалисты появились до того, как в 1928-г. вышел основополагающий труд в области рекламы – *Пропаганда* Эдварда Бернейса). Университетское образование выполняет свое дело, давая студенту возможность выбора. Из литературоведения он может почерпнуть нужное ему, сложное или элементарное, знание о том, как формируется (словесная) репрезентация, как она появляется и как она может повлиять на восприятие читателя.

Первый шаг по пути к профессиональному "производству репрезентации мира" – сделан. Студент имеет право пользоваться приобретенным знанием для того, чтобы по-пиаровски "вкладывать-в-форму" (в буквальном значении из лат. *in-formare*) политическую и маркетинговую информацию, нарративную организованность газетного или телевизионного выпуска новостей, рекламное объявление или популярную телепередачу. Нынешние требования по функциональному (функциональному в чем?) "продукту" университетского обучения будут удовлетворены, и литературоведению не придется отказываться от своей специфики. Предстает, однако, и другая картина. Не отступая от своего "функционального" обучения, литературоведение предлагает студенту и путь к "критическому мышлению": именно потому, что студенту, допустим, известно, как "производятся" значения, он, может быть, становится внимательнее и осторожнее, когда ему приходится что-нибудь читать, слушать или на что-нибудь смотреть. И, может быть, он начнет "больше думать" (а, может быть, и лучше), когда увидит, что, например, *реалити-шоу* успешно работает именно потому, что оно, вопреки соблазнительному названию, покорно следует "неслучайной" повествовательной дирижерской палочке опытного профессионала. Все изображенные миры – фиктивны и виртуальны, ведь они "основаны" на общем свойстве языка – виртуальности. Язык творит миры, которые – вопреки указанному неотъемлемому свойству их формирования – предстают перед нами якобы "действительными".

Даже тогда, когда литературоведение появлялось как бесстрастное "объяснение", оно никогда не отказывалось от участвующего "понимания". Их слияние оказалось "продуктивным" именно тогда, когда к вопросу о том, что я знаю (историю и теорию литературы, научные методы анализа, элементарные принципы герменевтики или нарратологии и пр.), добавлялись вопросы о том, зачем мне это знание и что мне с ним делать. Университетская аудитория, в которой мы беседуем о литературе – игровое поле, а результат игры непред-

скажем. На этом игровом поле – две вероятности; ответственность литературоведческой науки – предложить их обе, ответственность ученика – выбрать между ними.

### *Зачем?*

Поколение, которое в свое время дышало постмодернизмом, то, что в наши дни представляется как замкнутый круг автореференциальных знаков, воспринимало как неоценимое богатство "различия". Осознание, что мир построен на изменяемых знаках языка, действовало как выход из доминирующих метарассказов и как спасение от них (от *больших нарративов, великих повествований*, от "*le Grand récit*", по определению Лиотар). В поисках аутентичности своего восприятия действительности и отношения к ней (а не ее П/правды), поколение последних десятилетий XX-го века сыграло важнейшую роль в процессе преодоления устаревших образцов мышления и поведения. Поколение начала XXI-го века, или, по крайней мере, та его часть, которая не находится в тисках всеобъемлющего господства доминантной культурно-коммуникационной парадигмы "быть = быть видимым", стало отвергать как "взаимозэквивалентные" репрезентации, так и их автореференциальность. Встречное требование чистого, искреннего и не заменимого по произволу слова хлынуло неслучайно. В игре "взаимозэквивалентных" и, следовательно, слабых знаков, протаркает себе дорогу желание – найти более надежную пристань. Знаки этого стремления порой кажутся запутанными, тривиальными, заурядными, отвратительными, а иногда даже насильственными, но они попросту есть и их надо принимать вполне "всерьез". Феномен рассказывает свою историю: раздутая многозначность языковых знаков отменяет смысл нашей жизни в "мире реального". Тут речь идет не о поисках "абсолютного" смысла (хотя может быть, и это имеет место), а лишь о поисках хотя бы малейшего смысла эффективно жизненного восприятия осязаемого мира, "нефильтро-

ванного" произвольной репрезентацией и освобожденного, наконец, от ее наваждения.

Относиться к проблеме небрежно – рискованно. Речь идет об ожидаемом ответе на чрезмерное изобилие неконтролируемых процессов обозначения "мира реального", преднамеренно поддерживаемых все более усовершенствованной коммуникационной технологией. Стремление к поискам новых, неамбивалентных отношений между миром реального и знаком, якобы способным его определить – последовательно. Динамика культуры и гибкость ее знаков – константа любого "обитания" мира языком. Остается, однако, открытым, вопрос о том, на какие симптомы упомянутая динамика указывает. Все кажется, что в поисках новых модальных отношений между высказанным и действительностью тлеет стремление к очередному словесному "завоеванию" мира реального: он не может и не должен быть ничем иным, чем то, что о нем "сказано". Незаменимость знака, уравнивающего язык и предмет описания – основа "мифического" мышления. Более того: она претендует на "абсолютную референциальность", т.е. на модальность, которая характеризовала многие этапы вековой европейской цивилизации.

Трудно предвидеть, идет ли тут речь о переходном или об эпохальном явлении. Пока известно только то, что оно существует и распространяется. Если, с одной стороны, явление издавна входит в динамику культуры, то, с другой, стремление к незаменимости знака могло бы открыть путь к очередной "культуре грамматик". Последствия – на ладони: несовместимость неодинаково рассказанных миров превращается в маргинализацию одного или многих из них; словарный состав для выражения ощущений, понятий и мыслей постепенно сужается; после "первого" словарного значения, дальнейшая словесная репрезентация прекращается; в отсутствии разветвленного словарного состава, все, что остается – внеязыковой "жест", физически разрубающий гордиев узел дифференцированных дискурсов; естественную "асимметричность" языкового знака между носителем речевого акта и слушателем или

его потребителем надо устранить; "симметричность" становится нормой и заглушает любое "асимметрическое" отступление от нее.

Для нашей жизни в языке незаменимость знака – это модальность, которая питается из источника непримиримых конфликтов. В динамике между миром и словом она не может не испытывать беспокойства.\*

---

\* Библиография не нужна: упомянутые имена – всем известны.



# LEVÉL AZ IRODALOMTUDOMÁNYNAK HASZNOS VOLTÁRÓL\*

*Венгерским друзьям.*

"És számolt a tudós; pontosan, mint lehet, s  
Rendszerbe fogta mind a jelenségeket."  
(Mihail LOMONOSZOV: *Levél az üvegnek  
hasznos voltáról*,<sup>1</sup> 1752)

*Kinek?*

A humán tudományok krízisének idején – barátaim, irodalmárok! – meg kell nyugodnotok. Az egyre erősebb összefonódás a humaniorák különböző ágazatai között korunk irodalomtudományának elválaszthatatlan része. A műalkotás "irodalomtudományi" tanulmányozása közben ugyanaz történik, mint ami bármelyik olvasóval is megtörténik. Erről árulkodik maga a megfigyelő folyamat, amelyben – minthogy kontaktusban vagyunk a megfigyelés tárgyával – nem lehetséges nullára redukálnunk a megfigyelő szerepét. A megfigyelés megváltoztatja a megfigyelés tárgyát. Az úgynevezett "egzakt tudományok" kitűnően tudatában vannak ennek: a "reális" baktérium, melyet a mikroszkóp alatt megfigyelünk, nem egyszerűen baktérium, hanem "baktérium + a fotonok, amelyek megvilágítják". Ugyanez megy végbe a szóval is, mely nemcsak szó, hanem "szó + benne az életem". Amikor megfigyelés

---

\* "Levél az irodalomtudománynak hasznos voltáról." *Filológiai közlöny* LX/3 (2014): 289-295.

1 *Íródott a Moszkvai Egyetem kurátorának, kovergernek, valamint Ivan Ivanovics Suvalovnak – az Úr 1752-ik esztendejében.* (Lothár László ford.) Az eredeti orosz cím és ajánlás szó szerint: *Levél az üveg hasznáról, Ivan Ivanovics Suvalov altábornagy öméltóságához, Öfelsege kamarásához, a moszkvai egyetem kurátorához, a Fehér Sas, a Szent Alekszandr- és a Szent Anna-rend lovagjához.* (Ломоносов 1986 – Saját ford. SZ.K.)

tárgyává tesszük a szót – úgy, ahogyan az életünkkel való kapcsolata is kikerülhetetlenül benne van –, azaz: a szót a maga realitásában (ahogyan a bennünket körülvevő világot verbálisan ábrázolja), megfigyelésünk tárgya megváltozik.

Amikor az irodalomról beszélünk, mindig még valami másról is beszélünk. Arisztotelész a művészetéről és a zenéről beszélt, ám ugyanakkor arról is, hogy ideje meghaladni Platón idealizmusát és moralizmusát (és a jelenségvilág megértésének saját racionálisabb megközelítéséről); Heidegger Traklról és Hölderlinről beszélt, de ugyanakkor a nyelvről is, mely nem csak a kommunikáció szolgálatában áll. Arról is beszél, ami a kommunikáción túl a szóban még "feltárul" a világ számára – ami e költők verseinek megszületése előtt nem volt, nem létezett. Ily módon újra és újra megtörténik, hogy a szó "lakozik" a világban, és megalapozza azt. (S maga Heidegger létfilozófiájának keretei közé helyezi e verseket.) Lukács úgy beszélt a regényről, mint "valami másról", mint "ideális modellről", melyet az istenek elhajítottak; de egyben valami másról is: a világról, amelytől elvették a jövőt. A frankfurti iskola cáfolta Lukácsot, aki Kafkánál az "ész megbomlását" figyelte meg: Walter Benjamin racionalizálta Kafka "abszurdját", s visszahelyezte a mimetikus irodalom körébe. De még ő is valami másról is beszélt: az abszurd, a "vörösök" megjelenése és a kapitalizmus egybeesésének célszerűségéről (és "saját" marxizmusfelfogásáról). Amikor – az irodalomról beszélve – azt mondjuk, hogy azt elbizonytalanodott jelek, jelentések és gondolatok árasztják el, melyek folyton eltolódnak és elhalasztódnak (Derrida), általánosságban akkor is másról beszélünk: arról, hogy elvesztettünk minden támpontot (s a magunk céltalan bolyongásáról, mely a tér különböző, ismeretlen és ellenőrizhetetlen pontjaira szór szét bennünket). A 18. század végén feltűnt Herder, ekkor kezdtünk irodalomtörténetről beszélni, arról a történetről, melyet az időérzék nélküli klasszicizmus nem vett figyelembe. De még Herdernél is másról volt szó: a nemzeti identitásról, s arról, hogy a nemzeti kultúra önelvűsége érték, nem pedig másodrendű jelenség, melyet – minthogy nem olyan "emelkedett", mint az "egyetemes művészet" – a kulturális paradigma hierarchiájának aljára tehetünk, vagy pedig egyáltalán nem is kell számításba vennünk. Amikor Kovács Árpád "perszonális elbeszélésről" beszél, azzal együtt valami másról is beszél: arról, hogy a szubjektum (az alkotó személy) mással helyettesíthetetlen, s hogy minden egyes cselekvése (a szóbeli, de nem csak az) felelős lépés. S végül, hála a formalistáknak s követőiknek (strukturálistáknak, szemiotikusok-

nak), megvédtük az irodalom "tudományos" megközelítésének jogát. De még itt is valami másról beszéltünk: az elvont metafizika végének óhajtásáról, a valós gondolkodást leképző modellek prioritásáról, s végül – a posztstrukturalista időkben – a "néma" kommunikáció hamis voltáról. A "tökéletes" kommunikáció feltételezése persze illúzió, hisz lehetetlen felszámolni a beszélő/író és a hallgató/olvasó ember közt fennálló aszimmetriát. (Aminek nyomán megvilágosodik előttünk az is, hogy "nyelvben lakozásunk" miért válik egyre bonyolultabbá.)

A költői szó tanulmányozásába beleszórtuk azt a – létezésünkől elválaszthatatlan – tényt is, hogy az nyelvbe van foglalva. Itt nem arról az életéről van szó, melynek alapja maga az irodalmi műalkotás nyelve, hanem a "sorok egymásmellettisége" általi megalapozásáról. Ezek a sorok különböző nyelveket jelentenek, melyek révén felfedezhetünk ilyen vagy olyan lehetőségeket, hogy meghatározzuk az irodalmi tevékenységet vagy e művelet specifikumát. A megfigyelő szempontjából nézve az érzéki világ egyetlen jelensége sem rendelkezik saját nyelvvel: a világ *néma*, egészen addig, míg csak nem mondunk róla valamit. Az irodalom nyelve is – akár a megfigyelt tárgy –, az érzéki világ sajátos jelensége, ám önmagában ez is *néma*. Saját szavát csak akkor mondja ki, amikor elkerülhetetlenül találkozik az életünkkel a nyelvben. Mindig más-más módon lépünk ki az életünkéből, amikor elhatároztuk, minek nevezzük megfigyelésünk tárgyát. Nyelveink az irodalmat egyrészt mint valamely "világnézet" manifesztációját, mint "ideológiát", "értékrendet" jelenítik meg, másrészt viszont "autonómiát" és "intenciót" fedeztünk fel benne. Volt úgy is, hogy a soron következő "esztétikai fordulat" megnyilatkozását láttuk bele, vagy éppen "tudományos credókn" közömbös tárgyát. Úgy tettünk, ahogyan kell a tudományban: felállítottunk egy hipotézist arról, hogy hogyan nevezhetnénk meg megfigyelésünk "néma" tárgyát, és – az elvárásoknak megfelelően – kidolgoztunk egy számunkra megfelelő eszközrendszert, mely hivatott volt legalábbis annyit bizonyítani, hogy hipotézisünk megalapozott volt. Nem tekintve most, hogy az irodalom mindegyik fent említett manifesztációját mindig helyes és "objektív" megközelítés eredményének nyilvánítottuk, mely szigorú tudományos "analízisen" alapszik, nincs rá példa, hogy megfigyelésünk tárgyának elfogadott megnevezését másodsorra – ugyanaz a megfigyelő szubjektum (irodalmár) – "helytelennek" vagy "meg nem felelőnek" minősítette volna. Ha így lett volna, az eredeti "helyes" megközelítés hirtelen "helytelennek" minősült volna. De még ez is megint csak valaminek a "hiteles" bizonyítéka lett volna: az eredeti hipotézis és eszközrend-

szer hibás mivoltának. (Ez az "egzakt tudományok" deontologizált világába tartozik: itt ugyanis a nyíltan bevallott és bebizonyított kudarc voltaképp nagy, bár sajtószerű siker, mivel megakadályozza a későbbi hibákat.) Az irodalom megközelítései (a módszerek?) nem azért "helyesek", mert felfedik az igazságot megfigyelésünk tárgyáról, hanem azért, mert – a szónak szóval történő érintkezésében – helyreáll a nyelv élete, mindenkor abban a kronotopikus metszetben, amelyben "mi" lakozunk. Hisz alkalmazhatók-e az életre – mint olyanra – a hazugság vagy az igazság kategóriái? Minden kifogás, amely (bármelyik) módszer alkalmatlanságával szemben megfogalmazódik, s arra vonatkozik, hogy az adott módszer nem képes "mindent" feltárni az irodalomról – valójában tárgy nélküli. A nyelv mindig minden kulturális tevékenységben jelen van, nem tudjuk kiiktatni folyton változó és mulandó életünkől. Épp ezért tehetjük fel mindig újra a kérdést: mi az, amiről még beszélni szeretnénk, amikor – tegyük fel – a mai napon az irodalom a megfigyelésünk tárgya, s róla beszélünk.

### *Miről?*

A világ önreferenciális lett, s korlátlanul uralkodik rajtunk a reprezentáció. De mégsem tudjuk, hogy "meztelen"-e a király, vagy nem. A gyermeki józan ész csakis azért képes kimondani saját helyes "referenciális" szavát, mert közvetlenül "látja és hallja" az általa érzékelt világot – vagyis a meztelen királyt. Amit mi ma látunk és hallunk, az egy professzionálisan kigondolt verbális és vizuális termék. Andersen meséjében az udvar és a tömeg egy láthatatlan ruháért lelkesedik – nincs min csodálkoznunk, hisz szolgálkúék, meg vannak ijedve, és nem akarnak ostobának látszani. Napjainkban – eltérően a fiútól, akinek megadatik a lehetőség, hogy azt tegye szóvá, amit valóban lát – tőlünk elvétetett a lehetőség, hogy "saját szemünkkel" láthassuk a királyt. A mai világban a király se nem meztelen, se felöltözve nincs, lehet, hogy egyáltalában nem is létezik, de ha mégis, akkor sem tudjuk, ki ő, és milyen. Az, aki meghatározza megjelenésének formáját, nem csak azt a tartalmi kérdést oldja meg, hogy meztelen-e, vagy nem, hanem egyben azt is, hogy létezik-e valójában, a "realitás világában". Kockázatos, ha valami referenciálisat akarunk mondani róla, hisz a "realitás világa" számunkra ténylegesen elérhetetlen, csak reprezentációi állnak rendelkezésre. Sőt még az is lehet, hogy "a realitás világa" egyáltalán nem is

létezik. Mi megint csak a királyt néző "tömeg" vagyunk, ám – ellenében Andersen meséjének kisfiú hőisével – ez a tömeg nem tudja, hogy nem néz se meztelen, se felöltözött királyra. Amire néz, az a király részletesen kidolgozott ábrázolása (egyébként: nem épp erről beszéltek-e a formalisták?), vagyis a professzionális kommunikáció egy jó minőségű produktumára. Mi pedig ráadásul – közömbösen – tulajdon szemünk helyettesének fogadjuk el a reprezentációt.

Az irodalmi műalkotás – mint "bonyolultan felépített értelem", vagyis a reprezentáció formája – szintén kommunikál egyrészt saját magával, másrészt az őt körülvevő világgal. S így ábrázolt világa a "realitás világának" konkrét részlete, de – eltérően az utóbbtól – mindig kiválasztás eredménye. Erről írt már Jurij Mihajlovics Lotman: "Minden, ami a természetes nyelvben mint automatikus és elkerülhetetlen van jelen, a művészi szövegben úgy realizálódik, mint egyetlen kiválasztott lehetőség, más, egyenrangú lehetőségek közül. [...] Az, ami a valóságban úgy jelenik meg, mint egyetlen lehetőség, [a szövegben] szerzői választás eredménye." Vagyis az, amit ma "látunk és hallunk", már természete szerint a kihagyáson alapszik: valaki vagy valami reprezentációja egyidejűleg valaki vagy valami más reprezentációjának az elhagyása. A kommunikáció mai szakadatlan és tolokodó zajában, mely voltaképp megsüketít, már maga ez az egyszerű ténymegállapítás meghatározza minden uralkodó kultúra jövőjét: amit *kimondunk*, ugyanakkora effektivitással bír, mint amit *nem mondunk ki*. Bármit választunk, egyenrangú lehetőségek közül választunk. Egyébként: nem ismerte-e ezt az eljárást már az antik retorika is, minden irodalomtudományi módszer szülőanyja? A szónok, aki az elhallgatás trópusával (*aposiopesis*) élt, tudta, hogy elhagyhatja a frázis végét, s ezzel is közölni tudja a szükséges információt, minthogy a ki nem mondott szavak már begyökereződtek a hallgató nyelvi világába. (A görög szónok pedig kitűnően ismerte a célközönséget – *target*.) A frázis végén a "három pontot" a hallgató adekvátan kiegészítette a szónok által elhagyott szavakkal. Ez a "nyelvjáték" azonban csak azért bizonyult sikeresnek, mert mind a szónok, mind hallgatója nyelvi létezése a *polisz* zárta határok közé, a játék pedig a városi téren (az *agorán*) folyt. Napjainkban már nem aktuális ez a játék: a nyelv mai állhatatlan zajosságában senkinek sem áll rendelkezésére a helyes "referenciális" szó, ami eltűnt a hallgatásban. Az *aposiopesis* hatott, mert mindkét aktor egyformán és kölcsönösen vett részt a közlésben, ma ezzel a trópusal más hatást lehet elérni: az *aposiopesis* egyszerűen felváltja a "realitás

világát". Aki az elhallgatás formáját adja a szónak és az alaknak, a világnak is a jelen nem lét formáját adja.

Ahogy a nyelvtudomány saját vívmányaival sokat adott az irodalomtudománynak, az irodalomtudomány sem keveset adott a professzionális kommunikációnak. (Végül is a formalisták működése már megelőzte a reklám terén alapvetőnek számító munka, Edward Bernays *Propaganda* című könyvének 1928-as megjelenését.) Az egyetemi képzés betölti a feladatát azzal, ha választást enged a hallgatónak. Az irodalomtudományból merítheti mindazt az alapvető vagy összetett tudást, mely szükséges ahhoz, hogy tudja: hogyan van megformálva a (verbális) reprezentáció, hogyan jelenik meg, s hogyan képes hatni az olvasói befogadásra. Ezzel már meg is tettük az első lépést a "reprezentáció világának professzionális előállítására" útján. A hallgatónak joga van a megszerzett tudást arra használni, hogy PR-olja, "formázza" (a latin *in-formare* szó szoros értelmében) a politikai és marketing-információkat, megszervezze a televíziós vagy az újsághírek narratív konstrukcióit, vagy akár a reklámét, a populáris tévéadásokét. Így megfelelünk az egyetemi oktatás "funkcionalitására" vonatkozó korszerű követelménynek, s közben az irodalomtudománynak sem kell megtagadnia saját specifikumát. (Bár: minek a funkciója is lenne ez?) De kibontakozik előttünk egy másik kép is. Az irodalomtudomány – nem adva fel az oktatás "funkcionalitását" – a hallgatónak a "kritikai gondolkodás" útját is felajánlja. Épp azért, mert a hallgató előtt – tegyük fel – ismertek már a "jelentéstermelés" módozatai, lehet, hogy figyelmesebb és óvatosabb lesz, amikor olvas, néz vagy hallgat valamit. S lehet, hogy elkezd "többet gondolkozni" (sőt: jobban gondolkozni), látván például, hogy a valóságshow csak azért működik, mert – szemben a megtévesztő elnevezéssel – engedelmesen követi egy tapasztalt profi karmesteri pálcájának irányítását, mely kizár mindenféle véletlent. Mindegyik ábrázolt világ fikatív és virtuális, hisz a nyelv általános sajátosságán "alapulnak" – a virtualitáson. A nyelv világokat épít, melyek – szemben a megformálás fent említett sajátosságával – számunkra "valódinak" tűnnek.

Az irodalomtudomány sohasem tagadta meg a résztvevő "megértést", még akkor sem, amikor úgy tüntette fel magát, mint előítéletmentes "magyarázatot". A magyarázat és a megértés összekapcsolódásának produktivitása épp abban mutatkozott meg, hogy ahhoz a kérdéshez: mit tudok? (tudom például az irodalom teóriáját vagy történetét, az elemzés tudományos módszereit, a hermeneutika vagy a narratológia alapelveit), azok a kérdések csatlakoztak, hogy mi végre

nekem ez a tudás? Mit csináljak vele? Az egyetemi auditorium, mely előtt az irodalomról beszélünk, játéktérre vált, s nem tudjuk megmondani, mi lesz a játék végkimenetele. Ebben a játéktérben két esély van; az irodalomtudomány felelőssége az, hogy mindkettőt felkínálja, a hallgatóé pedig, hogy válasszon közülük.

### *Mi végre?*

Az a nemzedék, amely a maga idejében a posztmodern szívtá magába, abban, ami napjainkban úgy nyilvánul meg, mint auto-referenciális jelek zárt köre – a "sokféleség" felbecsülhetetlen gazdagságát látta. A felismerés, hogy a világ voltaképp szakadatlanul változó nyelvi jelek világa, kiutat jelentett az uralkodó metaelbeszélésekből, s megszabadulást (a nagy narratíváktól, a nagyelbe-szélésektől, a "le Grand récit"-től, Lyotard meghatározása szerint). Miközben az autentikusságot keresték saját befogadó tevékenységükben s ahhoz való viszonyukban (nem keresték viszont az igazságot), a 20. század utolsó évtizedeinek nemzedéke igen fontos szerepet játszott a gondolkodás és a magatartás elavult sémáinak lebontásában. A 21. század eleji nemzedék – vagy legalábbis az a része, mely nem az uralkodó kultúrkommunikációs paradigma: "lenni = láthatónak lenni" szorításában létezik – elutasítón kezdett viszonyulni mind az "ekvivalens" reprezentációhoz, mind pedig ahhoz a gondolathoz, hogy a reprezentációk csakis önmagukra vonatkoznak – a reprezentációk autoreferencialitásának gondolatához. Az ellentétes követelmény: a tiszta, őszinte, a verbális erőszak által nem befolyásolt iránti igény nem véletlenül áradt szét a világban. Az "ekvivalens" s következésképp gyenge jelek zajában utat tör magának a kívánság, hogy valami biztosabb dologban vessünk horgonyt. Ennek a törekvésnek a jelei – bár néha megtévesztők, triviálisak, köznapiak, taszítóak, néha pedig egyenesen erőszakosak – mégis egyszerűen: vannak, s teljességgel "komolyan" kell venni őket. A fenomén saját történetéről árulkodik: a nyelvi jelek poliszémiájának felfuvalkodottsága mintegy kitörölte életünk értelmét a "realitás világából". Most sem az "abszolút" értelem kereséséről van szó (bár talán ennek is van létjogosultsága), hanem csak arról, hogy legalább valami kevés értelemre találhassunk az érzékelhető világ valós életbeli felfogása során, mely nem az önkényes reprezentációk "filterén" keresztül jut el hozzánk, s mely mentes azok tévedéseitől.

Kockázatos dolog elhanyagolni e problémát. Arról van ugyanis szó, hogy mi a válaszunk a "realitás világára" vonatkozó, túltengő és ellenőrizhetetlen megnevezési folyamatokra, melyeket az egyre tökéletesedő kommunikációs technológia előre megfontolt szándékkal támogat is. A törekvés, mely a realitás világa és a jel közti új, nem ambivalens viszony létesítésére irányul, arra, hogy a jel legalábbis képes legyen valamiképpen meghatározást adni e világról – következetes. A kulturális dinamika és a kultúra jeleinek rugalmassága a nyelvben való "lakozás" állandó ismerve. Mégis nyitva marad a kérdés: miféle szimptomák felé mutat az említett dinamika? Még mindig úgy tűnik: a kimondottságok és a valóság közti viszony új modalitásának keresése közben csak parázslík már a törekvés a világ soron következő verbális "meghódítása" iránt: a világ nem lehet semmi más, nem is kell semmi másnak lennie, mint az, "amiről beszélünk". A jel helyettesíthetetlensége, ami egyenlősíti a nyelvet és a tárgyat, a "mitikus" gondolkodás alapja. Sőt: "abszolút referencialitásra" tart számot, vagyis arra a modalitásra, mely az évszázados európai civilizáció sok korszakát jellemezte.

Nehéz lenne megmondani: átmeneti vagy korszakjelenségről van-e szó. Egyelőre csak azt tudjuk, hogy létezik és terjed. Ha – egyfelől – ez a jelenség már ősidők óta a kulturális dinamika része, akkor – a másik oldalról – a jel helyettesíthetetlenségére való törekvés akár egy új "grammatikák kultúrája" előtt is utat nyithatott volna. A következmények kézenfekvőek. A nem egyformán elbeszélte világok összeférhetetlensége következtében egyik vagy akár sok ilyen világ marginalizálódik; az érzések, fogalmak és gondolatok kifejezésére szolgáló szókészlet fokozatosan szűkül; az "első" szótári jelentés után a további verbális reprezentáció meg van szakítva; a szerteágazó kulturális szótárkészlet hiányában minden, ami marad: a nyelv nélküli "gesztus", mely fizikailag vágja keresztül a differenciált diskurzusok gordiuszi csomóját; a beszélő és a hallgató (felhasználó) közti természetes "aszimmetriát", mely a nyelvi jelben adva van, meg kell szüntetni; a "szimmetrikusság" emelkedik normává, s elhallgattat mindenfajta "aszimmetrikus" eltérést önmagától.

Életünk nyelvbe foglaltsága szempontjából a jel helyettesíthetetlensége olyan modalitás, amely a kibékíthetetlen ellentétek forrásából táplálkozik. A világ és a szó közti dinamika folyamataiban ez a helyettesíthetetlenség mindig is megingásoknak lesz kitéve.

*Szitár Katalin fordítása*



SUL TEATRO  
O GLEDALIŠČU  
O TEATPE



## O BEDAKIH, IZOBRAŽENCIH IN RAZUMNIKIH\*

(Griboedov, *Gore ot uma!*)

Anže, moj sosed, je bedak:  
nič več kot to – in hvala Bógu.  
(*Prosto po Puškinu*)

Gribojedov je verjetno pretiraval, ko je zapisal, da v njegovi komediji nastopa "25 bedakov" in en sam "pametno misleči" človek. To je gledišče Čackega: zanj je Molčanin "bedak" in "glup", "glavé postajajo zabite", "starci... z umom so že kdaj okosteneli", "uniforma" je "skrivala... duše bedo in razuma reve", "glupci prej – so zdaj veljaki/ ta med poeti, oni med vojaki". In tako naprej po vrstnem redu: bedaki so pismeni in nepismeni, visoki in nižji državni funkcionarji, vestni uradniki, klečeplazci in hlapci, skrbni očetje in napudrane dame, naduto uglajeni mešetarji moskovskih salonov in naivni politični zanesenjaki ter frazerji, sedemnajstletna gospodična, ki še ne razlikuje ljubezni od poroke in skrbna žena, ki je iz moža naredila cunjo. Bedarija leti na vse in vsakogar in povsem naravno je, da se v komediji Gribojedova določilo "bedaka" vrača "pametnemu" Čackemu kot bumerang: za svet je čudak in nor, za zdravo pamet pa tudi sam ni posebno brihten. V določeni meri je pravzaprav bedak. Puškin je imel prav, ko je o Čackem zapisal, da je "prvi znak pametnega človeka njegova sposobnost na prvi pogled razumeti, s kom imaš opravka, ne pa metati bisere Repetilovim" (svinjam). Puškin je pač pesnik, ki ve, da se ustvarjalni um s težavo umešča v sprotne meje vsakdana, Čacki pa je razumnik (intelektualec), ki za svojo "pametno misel" zahteva javno potrjevanje v "bedariji" sedanjosti.

V pomenskem polju široke in neulovljive meje med "pametjo" in "nespametjo" je namreč "bedak" kategorija, ki človeka

---

\* "O bedakih, izobražencih in razumnikih." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LIII/8 (2004): 25-30. (Special issue: Aleksander Sergejevič Gribojedov. Gorje pametnemu. MGL, Ljubljana).

določa neglede na njegov socialni status, na stopnjo izobrazbe in na splošno sprejete vedénjske navade ali moralne vrednote. Čacki ima prav: bedak je absolutno transverzalna definicija. Recimo: bogataš je bedak, ker samo dela, šteje denar in si nič ne privošči (čemu torej denar?); profesor je bedak, ker mori študenta z informacijo, edini namen katere je potrjevanje njega samega kot pikolovskega izvedenca v stroki (koliko prebivalcev je štela Vrba v letu 1800?); tat je bedak, ker pri delu zagreši začetniško napako in sam pade v naročje policije. In obratno: revež je bedak, ker je pač revež ("Kako je to mogoče? Saj je priložnosti za vse!", bi danes rekel nadebudni ekonomist); študent je bedak, ker očitno ni dovolj informiran; poštenjak je bedak, ker se ne udinja cinični "pragmatičnosti" sveta, policaj pa je bedak kar po definiciji. In nič ne pomaga, da bodo reveži in neuki prišli v nebeško kraljestvo. Bedarija. Zaradi brezmejne uporabnosti določanja človeka kot "bedaka", je v jeziku nešteto variant (od idiota do kretena, od osla do bika). S primorsko sopomenko "mona" lahko določaš genija in teslo, rokfellerja in klošarja, zgledega očeta in frajerja, skrbno mater in kurbo, svetníka in grešnika, odličnjaka in učenca, ki si v šoli "marljivo prizadeva" (kar pomeni, da je osel). Besedo lahko uporabljáš dobrohotno ali surovo: nekoga imaš rad, ker je "malo mona", drugega ne trpiš, ker je enostavno "mona". In še: če smo na Primorskem tako zelo dobri, da smo kar "trikrat dobri", smo "mone".

Če torej nekoliko popravimo enostransko trditev Gribojedova, obenem pa se sprijaznimo s transverzalnostjo "bedarije" po Čackem, potem naj zapišemo, da v komediji *Gorje pametnemu* nastopajo različno razpoznavni bedaki, ki jih je v glavnih obrisih mogoče deliti na nekaj izobražencev in enega razumnika (edina, ki se ravna po "zdravi pameti" je neizobražena služkinja Liza, kot se to spodobi za komedijski žanr.) Tu izobraženstva ne gre meriti po stopnji znanja. Ob upoštevanju zgodovinske razlike med današnjo in takratno stopnjo izobrazbe je "predstojnik državne pisarne" Famusov izobraženec: prezira sicer (tujo) učenost in raje bere "kole-dar" (vsakoletno uradno vladno knjigo z imeni vseh odgovornih in podrejenih za posamične resorje, neke vrste vodič po sestavi celotnega državnega aparata in koristno branje za vsakogar, ki ima

opravka z birokracijo), kar pa ne pomeni, da je neinformiran in ne-načitan, saj celo Čackemu priznava, da "govori, kot piše" in "dobro piše in prevaja vzorno". Tudi Molčanin je izobraženec: kot vesten "asesor" in "sekretar" je v "referatih" sposoben odkrivati "protislovja" in "nepodprte sklepe", zraven pa si vzeti še čas za "zbirko" novih "pesmic"; Sofja, sedemnajstletno dekle, bere pohujšljive francoske knjige in poezijo, Repetilov hodi na zborovanja, kjer se "lotijo porote... in dume in Byrona in drugih važnih tem", Zagorecki je "svetski" človek, ki ga "vse sprejema", sam pa je prebral dovolj knjig, da se pronicljivo zaveda politične nevarnosti satirične "basni". Če so to bedaki, potem so to bedaki z izobrazbo.

Z vidika družbenega ustroja je razlikovanje med pametjo in nespametjo, védenjem in nevednostjo, znanjem in neznanjem dvomljivo, včasih nevarno. Razsvetljenska borba proti nevednosti kot jamstvo za "dobrega" državljana lahko prepriča Čackega (je pač sin svojega časa), danes pa se zadeva kaže v nekoliko bolj zapleteni luči. Že sama definicija družbe, ki bo tem bolj uspešna, čim bolj bo skrbela za "kulturo" in "izobraževanje" svojih članov, skriva v sebi vrsto nevarnih zank. Kot socialni prostor, kjer se kopičijo naše nezapisane skupne bivanjske in mišljenjske navade, je kultura namreč vedno konservativna: ohranja in prenaša času in prostoru ustrezne humanistične, znanstvene in politično-ekonomske razlage o svetu in o človeku v njem (od tod nekdanja dikcija "hram kulture" za nacionalne, predvsem umetniške ustanove). Kultura se seveda v času spreminja, vendar se vedno znova zanesljivo konstituira kot sistem sprejetih vrednot in informacij, ki te vrednote potrjujejo. Zato kultura sleherne skupnosti naravno odraža družbenopolitične potrebe časa, družba pa potrebuje ljudi, ki jo potrjujejo v njenih sprotnih ali strateških izbirah. Famusov na primer ve, da bodo "čez petnajst let" vnuki in sinovi "učitelje učili", vendar ga to ne skrbi, pomembno je le, da bodo tudi oni, tako kot on, jamstvo za stabilnost takratnega družbenega ustroja (kar Čacki seveda ni). Kaj bo ta družbeni ustroj zahteval čez petnajst let in katere kulture bodo takrat deležni njegovi člani, je postranska zadeva: na vrhu njegove vrednostne lestvice je sistem kot tak, ne pa njegova vsebina. V tem pogledu je Famusov tipični izobraženec: če kulturna

dominanta (politična, znanstvena, ekonomska, humanistična, neredko tudi umetniška) vsakič na novo določa družbo kot sistem sprejetih vrednot, je izobraženec pač poklican, da to dominantno zakoliči kot (trenutno) absolutno vrednost in jo posreduje naprej. Ni nujno, da ponavlja tuje besede (kar se rado dogaja v zaprtih, totalitarnih sistemih), dovoljeno in celo zaželeno je čim intenzivnejše umsko naprežanje: po svoji pronicljivosti, sposobnosti in nezanimljivemu znanju naj misel izobraženca dodaja in razvija vse tiste informacije, ki bogatijo in potrjujejo osnovni pomen sprejete in trenutno nezamenljive kulturne paradigme (kar se dogaja vedno, neglede na večjo ali manjšo odprtost sistema). V tej igri so vse informacije in njih obdelava dobrodošle, kajpak z izjemo tistih, ki bi v sami osnovi načenjale paradigmo kot tako ali bi kakorkoli vanjo podvomile. Modernejša doba je v glavnih obrisih osnovana na konsenzu, zato družba s pridom prepričuje svoje člane o prioritetni nalogi izobraževanja, ki nam skoraj nezaznavno vrača sistemskega človeka: razumljivo, saj je to od nekdanj sèn sleherne družbe, ki po definiciji teži k urejenosti. Če se vsebina izobrazbe spreminja, če njena kvaliteta pada ali raste in se obseg znanja širi ali oži, je to vedno funkcionalno sistemu. Ko bi bilo kaj drugače in bi se "znanje" dejansko vprašalo o svojem potencialno osvobajajočem in ne le funkcionalnem smislu (v kar je prepričan Čacki), bi že zdavnaj podvomilo v ustreznost besede "izobrazba" in vseh njenih izpeljank. Kot je verjetno znano [mar nismo kulturni narod?], smo Slovani (in Slovenci med njimi) besedo sprejeli iz nem. "Bildung", ki sama izhaja iz osnove "Bild" (podoba, slika; prim. narečne "pildke", podobice, ki jih delijo v cerkvi, zdaj tudi na volilnih shodih). Iz tega je izpeljan kalk "obraz", ki smo mu verjetno pod vplivom nem. "ausbilden" dodali predpono "iz-" s pomenom "dosege zaželenega namena, cilja" [npr. iz-beračiti]. Dobesedni pomen besede "iz-obraz-ba" [končni "-ba" je klasična slovanska pripona, prim. tož-ba, sod-ba] naj bi torej bil "podoba, dosežena po zaželenem namenu in cilju". S tem pa naše zgodbe o izobražencih še ni konec: beseda "obraz" je prav tako sestavljena iz predpone "ob-" s pomenom "izgube, odstranitve" [prim. ob-glodati, ob-tesati] in korena "raz" [tudi "rez"], ki je npr. osnova za slov. "raziti" in za šte-

vilne izpeljanke z obsežnim pomenskim poljem "dolbsti, klestiti, tolči, sekati, poškodovati, raniti, zadeti, razžaliti"; od tod tudi "rez-ati", "ob-rez-ati" in "po-raz". Zdaj je "pildek" razpoznaven: izobrazba je rezultat dolbenja, klestenja in sekanja človeka do take mere, da je iz njega mogoče izvleči zaželeno podobo, izobraženec pa se nam kaže kot izdelek spretnega obrtnika, ki neobdelani material (možgane) oblikuje po naročilu. Je primarni objekt v rokah nekoga drugega. Sistemsko povsem logična zadeva, čeprav v očitnem nasprotju z razbojnim prepričanjem, da je v sodobni družbi človek kot subjekt svoboden, enkrat in nezamenljiv, ker lahko izbira med različnimi možnostmi. Kaj pa lahko sploh izbira?

Če se še nekoliko poigramo z etimologijo, potem naj zapišemo, da je beseda "um" nastala na povsem drugačni miselni osnovi: kot vedo povedati tisti, ki se na to spoznajo (Vasmer, Bez-laj, Snój), so v sami zgodovini besede vraščeni pojmi "smisla, spomina, zavesti, dvoma [dvo-uma] in čustva" (da ne bo nespo-rumov, v izpeljankah "raz-um, raz-um-nik" predpona "raz-" [pr-votno: "roz-"] nima nobene zveze s korenem "raz" v besedi "izo-brazba"). V težnji po urejenem družbenem ustroju je s temi ka-tegorijami še lažje manipulirati kot z "izobrazbo". Prepričanje, da dominantna kulturna paradigma nosi v sebi bogsigavedi kateri glo-blji smisel, se pod določenim družbeno-političnim pritiskom izrodi v prepričanje o mesijanstvu lastne skupnosti; v rokah državnega a-parata se spomin (čigav?) in zavest (o čem?) spremenita v material za volilno kampanijo oz. v borbo za oblast; čustvo je privilegirano gojišče za vsakršno demagogijo ("Ljubiti narod!"; "Žrtvovati se zanj!"), dvom pa postane kriterij za razlikovanje med "zvestobo stvári" in nezaželenimi "omahljivci". Skratka, katastrofa. Jasno je, da same po sebi kategorije uma, razuma in razumnika ne nosijo nikakršnega negativnega predznaka, prav obratno, brez njih se svet ne bi nikamor premaknil, negativna je samo težnja po njihovem uporabnem prestavljanju v družbo kot sistem, za kar se že spet s pridom zavzemajo vseobsegajoči "izobraževalni" načrti. Iz kome-dije Grobojedova sicer ne izvemo, kaj bo z razumnikom Čackim, ko zastor pade, mogoče bo z leti dozorel in se rahlo pomiril. Upati je le, da se njegov um, nabit s čustvenim, védenjskim in moralnim

nabojem, ne bo spremenil v novo kulturno in vedensko normo, ki naj bi družbo rešila vsega zla. Pa ne zato, ponavljam, ker bi bilo v držbi in mišljenju Čackega kaj narobe, pač pa zato, ker si samo bedaki lahko domišljajo, da bodo gradili družbo in državo na etični osnovi. Ko se naravna razumniška težnja po nikoli zaključenem iskanju smisla, po zavestnem soočanju z dvomom, po priznanju lastne večne nevednosti, po radovednosti pred vsakim pojavom življenja, po spoštovanju vseh tistih, ki po istih kategorijah uma razvijajo drugačno misel, spremeni v obvezujoči in "odrešujoči" načrt, ki ve kaj je prav in kaj ne (za kar je seveda potrebna politična kuhinja), ostane v najboljšem primeru le bedno [besedi "beden" in "bedak" sta izpeljani iz istega korena] in pragmatično spogledovanje z ustreznostjo družbeno-političnega trenutka, v najslabšem pa rezanje glav. Čackemu preti realna nevarnost lastnega izničenja: postal bo merilo za vnovično ustrezno izobrazbo, sistem pa bo ostal nedotaknjen. Ko bi se Čacki vsaj malo zavedel svojega privilegirane položaja, ko bi znal ceniti svojo sposobnost videti in razumeti to, česar drugi ne vidijo in ne razumejo, potem bi lahko svoje vedenje in znanje suvereno in nenasilno ponujal tistemu, ki ga hoče pač poslušati. Če bo samo eden, bo to veliko, če jih bo preveč, bo to nevarno, če pa ne bo nikogar, pomeni, da je njegovo razmišljanje padlo na trenutno neplodna tla. Javno priznanje pametne misli je iluzija, zahteva po njem pa bedarija. In ko bo po mnogih letih Čacki opazil, da si njegova daljna misel počasi, a vztrajno utira pot tudi v mlakuži naše vsakdanjosti, kar se bo zanesljivo zgodilo, bo sam že prerasel svoje nekdanje poglede in njegov um bo že spet drugje, kot se spodobi za razumnika, ki mu je svet vedno bogatejši in zanimivejši od vsake zaključene misli o njem.

Bedaki sami po sebi niso nevarni, na trenutke so celo prijetni in simpatični. Znajo biti tudi ustvarjalni, ko z začudenjem in nerazumevanjem opazujejo to, kar je za marsikoga samoumevno. Nevarni postanejo takrat, ko padejo v roke drugim, žlahtnejšim bedakom: takim, na primer, ki smo jih vzgojili v topli gredi namenske in ciljne izobrazbe in takim, ki svoji ustvarjalni misli pripisujejo življenjskost in veljavo le zato, ker je javno priznana. Bedarija.



ŽENITEV, ALI KOMEDIJA O SVETU,  
KI GA NI\*  
(Gogol', *Ženit'ba*)

Državnega uradnika Podkoljosina prepričajo, da je zrel za ženitev. V ta namen si Podkoljosin sešije nov frak, nove škornje si očisti s posebno kvalitetnim loščilom, gre na obisk k nevesti, ko pa vse kaže, da je pogodba že sklenjena, skoči skozi okno in zbeži. To pa je tudi vsa "zgodba" te znamenite Gogoljeve komedije. Kljub fabulativni skromnosti (v tej komediji skoraj ni pravega dramaturškega konflikta), pa bi bilo vendar napačno, če bi na *Ženitev* gledali kot na drugorazredno delo, ki si le s težavo utira pot pod težo znamenitejših Gogoljevih del, od *Mrtvih duš* do *Revizorja*. Gogolj je nad *Ženitvijo* delal celih deset let. Nekajkrat jo je temeljito predelal, opuščal nekatere junake in jih spet vključeval v igro. Ob vsem tem pa je pisal še vsa pomembnejša dela, tako da se idejni, tematski in tudi čisto situacijski prehodi med različnimi Gogoljevimi stvaritvami prepletajo in razpletajo v mrežo asociacij, ki nam postanejo jasne, le ko Gogoljevo delo opazujemo kot nedeljivo enoto. To velja, kajpak, tudi za komedijo *Ženitev*.

Podnaslov komedije se glasi Povsem neverjeten dogodek v dveh dejanjih. Takih "neverjetnih" dogodkov je v Gogoljevih delih več. Tako se na primer "nos" sprehaja po ulicah Petrograda, "portret" čudežno vpliva na lastnika slike, Čičikov pa prekupčuje z "mrtvimi dušami". Za Gogolja je fantastični svet umetnosti stvarnejši od resničnega sveta, saj se za izkrivljeno masko vsakdanjega življenja, kjer ni prostora za resnično človeška čustva, lahko skriva svet trpljenja (kot v liku Akakija Akakijeviča iz povesti *Plašč*), ali pa, obratno, svet, ki je le navidezno obdržal svojo človeško po-

---

\* "Ženitev ali komedija o svetu, ki ga ni." *Gledališki list Slovenskega stalnega gledališča v Trstu* 3 (1982): 5-7. (Special issue: Nikolaj Vasiljevič Gogolj: *Ženitev*). Ponatis: "Ženitev" ali komedija o svetu, ki ga ni." *Gledališki list Primorskega dramskega gledališča*. XLVI. 4 (2001): 23-25 (Special issue: Nikolaj Vasiljevič Gogolj: *Ženitev*).

dobo, v resnici pa je že zdavnaj pozabil na lastno "človečnost". In ravno o tej disharmoniji med "človeško" in zgolj "zunanjo" podobo nam govori Gogoljeva *Ženitev*. V tej komediji o "ljubezni" ni ne duha ne sluha, o "poroki" pa se vsi pogovarjajo.

Za razliko od *Revizorja*, kjer Gogolj kaže na izkrivljeno podobo družbenih odnosov, gre v *Ženitvi* zgolj za "osebne" probleme, ki jih junaki rešujejo (in ne rešijo) znotraj lastnega, osebnega sveta. Če pa natanko opazujemo posamezne junake, se bomo kaj kmalu prepričali, da "osebnega" sveta ni mogoče ločiti od družbenega, oba sta povezana v nedeljivo enoto, oba sta ravno tako prazna in nečloveška. Če ljudi na službenem mestu davi predstojnik (družba, sistem, etične norme), se doma davijo kar sami. Družbeno normo so kar avtomatično prenesli v domače, vsakdanje okolje in osebne probleme rešujejo z isto nečloveško in administrativno ne-logiko, kot to delajo v uradu. Socialne norme in vezi so se junakom iz *Ženitve* že tako prilepile na kožo, da se od njih ne utegnejo osvoboditi, tudi takrat ne, ko bi se na "normo" lahko požvižgali, saj gre vendar za lastno, osebno izbiro, ki bo obrodila zaželene sadove (ali pa se bo maščevala) le znotraj domačega kotička. Gre torej za čisto posebno mentaliteto, ki jo mora človek po Gogoljevem mnenju spremeniti, in to korenito, šele potem se bomo lahko začeli pogovarjati o morebitni spremembi sistema. Do tedaj pa bo vse življenje le velik, začaran krog.

Podkoljosin se doma vede prav tako, kot v uradu. Gogolj je posvetil njegovemu začetnemu dialogu s slugo Stepanom več slik (v pravem gledališkem pomenu besede), čeprav se te slike med seboj v ničemer posebno ne razlikujejo. Podkoljosin sluge sploh ne posluša ("Kaj praviš? Kaj praviš?"), stalno ga prekinja, misli le na svoj frak, na loščilo, na škornje. Frak, loščilo, škornji: to je ves Podkoljosinov svet, edini, ki lahko prisili apatičnega visokega državnega uradnika, da sploh kaj dela. Dobro ve, v kateri trgovini je naprodaj posebno kvalitetno loščilo za škornje, pojma pa nima, kje stanuje nevesta, s katero naj bi se poročil (brez vsakega navdušenja, le tako, ker je to pač potrebno zaradi "drugih"). Ves zunanji svet je obrnjen le na njegov "jaz", na njegov dom, na zunanji trenutek družbenega in osebnega življenja. Iz tega kajpak izhaja, da

se po njegovem mnenju tudi drugi zanimajo le zanj (krojač, čevljar, trgovec). To je pravi "odvečni človek", ki ga ruska literatura pozna že od Puškina in Gribojedova dalje in ki pelje naravnost do znamenitega Oblomova iz istoimenskega romana Gončarova. Podkoljosin pa je v tem pogledu še revnejši, saj še sanja ne o morebitnem drugačnem svetu, kjer naj bi se izkazal (kot to dela Oblomov, ne da bi pri tem kaj konkretnega realiziral, seveda). Njegova apatija ga je privedla že tako daleč, da le navidezno živi v realnem svetu, zgodovina pa gre mimo njega (od tod tudi priimek *Podkolesin* = pod kolesi). Če se mu kaj ne posreči, krivi, podobno kot v Revizorju, zrcalo, ki naj bi izmaličilo njegovo pravo podobo. Da bi si pa sam postavil vprašanje o lastnem bivanju in bistvu, to mu še na um ne pade. Tudi zato je njegova rešitev, njegov izhod iz trenutne krize, le "skok skozi okno", ki nakazuje na začaran krog, iz katerega se ne bo izvlekel. To je le "konec igre", je le "prekuc po odru" (kot Gloucester v Kralju Learu), ni pa realna rešitev, je le iluzija o morebitnem izhodu (Kott 1964: 103-138).

Nasprotje Podkoljosina je Kočkarjov, navidezno izredno aktivna osebnost v pripravah Podkoljosinove poroke. Vendar se ta navidezna energija obrača povsem v prazno, junak nima nobenih posebnih motivacij za to, kar počenja. Z isto vneto bi se verjetno lotil drugega posla, z isto navidezno zagrizenostjo bi verjetno preskrbel prijatelju nove škornje ali poseben francoski izdelek, s katerim bi se lahko prijatelj v družbi bahal. Za Kočkarjova vsebina posla sploh ni bistvena. Tudi zato je za slehernega igralca vloga Kočkarjova posebno zahtevna, saj ni psihološko osnovana. Znameniti ruski kritik Belinski je pravilno doumel bistvo tega junaka, ko je zapisal, da bi igralec "že od vsega začetka povsem pokvaril vlogo Kočkarjova, če bi na novico, da se Podkoljosin misli poročiti, reagiral kot človek, ki ima pri tem svoj načrt" (Belinskij 1955-1959: VI: 575). Njemu je itak vseeno, kaj bo storil Podkoljosin, njega zanima le delovanje samo po sebi, rezultat ni važen. Če se torej Podkoljosin vrti "pod kolesi" zgodovine, Kočkarjov to kolo vrti. Vrti pa jo v prazno, brez cilja, brez rezultata. Čeprav se to čudno sliši za gledališko vlogo, bo Kočkarjov toliko prepričljivejši, čim manj bo v njem katerekoli psihološke motivacije (mahanje

v prazno).

In ravno tako nemotivirana (vsaj človeško ne) je "nevesta" Agafja Tihonovna. Njej je tudi vseeno, kdo bo ženin, bistvo njenega zanimanja je le zadostiti nekaterim ustaljenim družbenim normam. Spet mahanje v prazno, brez cilja (razen poroke, seveda). Poroka kot norma, ne pa kot možna življenjska izbira.

In tako je *Ženitev*, kljub navidezni lahkotnosti, v bistvu komedija o "praznih dejanjih", ki si jih je družba izmislila, ne da bi vedela zakaj. To ni "družinska komedija", to ni farsa, to je komedija o svetu, ki ga ni. To je le maska, ki rešuje človeško podobo nečloveških odnosov. In rešitev ni v "skoku skozi okno", rešitev je v človeku samem. Družbo lahko spremeniš (kot v *Revizorju*), veliko težje pa je odtegniti človeka od njegove skoraj avtomatične simbioze s prav tako nečloveško družbo.

## SKROMNA ŽELJA GOSPODA IVANOVA\*

(Čechov, *Ivanov*)

Pri postavitvi prve variante "komedije" Antona Pavloviča Čehova *Ivanov* (19. novembra 1887) so bile težave že z igralci. Čehov se je pritoževal, da igralci ne razumejo, kaj igrajo: "Če ne bodo naredili tako, kot hočem jaz, potem bo najbolje, da delo umaknem in se izognem sramoti." F.A. Korš, lastnik moskovskega Ruskega dramatičnega gledališča, in režiser M.V. Agramov nista imela srečne roke pri porazdelitvi vlog. Po mnenju Čehova je "komik nesramno pačil tekst in pel, kot se temu pravi, arijo iz druge opere", drugi igralec pa je pozabil "čemu sploh joka; da mora jokati, se je še nekako spomnil, zakaj mora jokati, pa je pozabil." Po premieri je bil avtor prepričan, da pri taki postavitvi "nihče iz publike ni razumel *Ivanova*." Kritika je delu očitala "neopravičljivo lažanje o človekovi naravi, izmišljotino in nepoznavanje življenja" in samo redki so mu priznavali "nešablonsko" zgradbo, ki na splošno ni bila razumljena, ker niso hoteli videti v *Ivanovu* "živega človeka". Nekoliko več sreče je imel Čehov s publiko: "eni so ploskali, drugi žvižgali", del publike se ni mogel odločiti, ali naj ostane, ali odide in je "ropotal z nogami", do "mlajšega dela" publike pa je "originalnost, ta čehovska posebnost, prodrła".

Čeprav je bil Čehov prepričan, da ni zagrešil ene same dramaturške napake, je čutil, da njegov junak deluje protislovno, da ni do kraja motiviran in je za večji del publike nerazumljiv. Pisatelju V.G. Korolenku je že septembra 1887 pripovedoval, kako so posamezni prizori izdelani, ne najde pa "prehodov", ki bi jih povezovali v neko logično sosledje. Preden je nekaj več kot leto kasneje *Ivanov* doživel novo odrsko postavitev v Aleksandrinskem gledališču

---

\* "Skromna želja gospoda Ivanova." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* XLIII/1 (2002): 6-15. (Special issue: Anton Pavlovič Čehov: *Ivanov*. MGL, Ljubljana).

v Sankt-Peterburgu (21. januarja 1889) je Čehov nekajkrat predelal začetni tekst: omilil ali črtal je izrazitejše vodvilske prizore, vlogo Lvova je jasneje motiviral s prikrito zaljubljenostjo v umirajočo ženo Ivanova, Saši pa odvzel sleherno glorio ženske, ki se iz ljubezni žrtvuje. "Dokončno sem odvzel svojemu delu deviškost", piše Čehov dva tedna pred novo premiero. Ob dodatkih, črtanju in prestavitvi nekaterih prizorov je v glavnem junaku, Ivanovu, celo podkrepil navidezno protislovnost z nedvoumno izbiro: naravno in tiho smrt po poroki s Sašo je v predelavi zamenjal z javno odpovedjo tik pred svatbo in strelom v glavo. Na večkratne zahteve nosilca glavne vloge (V.N. Davidova), režiserja (F.A. Fjodorova-Jurkovega) in lastnika gledališča (A.S. Suvorina), da se v dokončni varianti vendarle *mora* izjasniti, "kdo je?" Ivanov – podlež ali véliki človek, je Čehov vsakič odgovoril, da je lik dokončno izdelan:

Zdaj je moj gospod Ivanov (...) razumljiv. (...) Nobeni popravki ne morejo spodriniti vélikega človeka z njegovega piedestala in nobeni dodatki ne morejo iz podleža narediti navadnega grešnika. (...) Nič več ne morem dodajati. Ne znam.

Med popravke v drugi varianti sodi prizor, v katerem Lebedev iz svojega žepa ponuja Ivanovu denar za poravnavo dolga: v prvi redakciji Ivanov denar sprejme in se nekako opravičuje, češ, "zdaj ni čas za samoljubje", v drugi pa ne izreče ene same besede in Lebedev ponudbo umakne z nerodnim opravičilom za žalitev. Čehov pomenljivo zamenja besedo z molkom. Kritika je po drugi premieri zaznala, da njegov *Ivanov* "ni to, kar smo *vajeni gledati na odru*", da gre za nekaj novega in svežega, vendar se ni mogla odreči zahtevi po nekoliko jasnejšem izoblikovanju posameznih likov in prizorov, ker naj bi "gospod Čehov (...) spregledal, da je order upodobitev življenja, ne pa življenje samo." Čehov je vedel, da je "efekt realnosti" nekaj drugega od same realnosti in da beseda, zapisana v knjigi in, tembolj, izgovorjena na odru, deluje drugače kot beseda v življenju: "Pišem in trepetam za vsako besedo", je razlagal Suvorinu, ko je spet in spet popravljil dialog med Ivanovom in Sašo v tretjem dejanju. Kaj mu je pomenila beseda in kaj

odgovorno ravnanje z njo, je med drugim razvidno iz njegove zadrege karkoli povedati o sebi – zdravniku in pisatelju, kaj šele o drugih:

Avtobiografija? Bolan sem in moji boleznj je ime avtobiografobija. Prebirati o sebi kakšne podrobnosti in tembolj o njih pisati za tisk je zame prava muka. (...) Moje poznavanje naravoslovnih ved in znanstvene metode me je vedno sililo k previdnosti; kjer je bilo mogoče, sem upošteval znanstveno danost, kjer pa to ni bilo mogoče, sem se raje odpovedal vsakemu pisanju. (...) Ne pripadam leposlovcem, ki odklanjajo znanost in ne bi hotel pripadati tistim, ki do vsega prihajajo s svojo glavo.

Beseda, ki nas določa in zakoliči v Prokrustovo posteljo nezbežnega pomena, je bila za Čehova odprto vprašanje, ki ga je vznemirjalo tudi takrat, ko so o njem pisali recenzije: "*Ivanova* sem sit do grla; ne morem o njem brati in dogaja se mi, da mi postaja slabo, ko se o njem začenjajo razumne in pametne razprave."

\* \* \*

Vprašanje o teži besede, o njeni sporočilni vrednosti je mučilo Čehova že kot pisatelja kratkih zgodb in to njegovo zgodnje dramsko besedilo se nam kaže kot začetni poskus obnove gledališkega jezika. Še posebno na odru je človek predvsem to, kar govori, to pa seveda ne pomeni, da je edini problem odrske besede v njenem prilagajanju umišljeni pogovorni vsakdanjosti. Čehov je na vprašanje o ubeseditvi življenja gledal širše in je že v *Ivanovu* izoblikoval svoje junake kot nosilce dvojne tipološke besede: ločnico je postavil med Ivanovom, ki nima ali nima več svoje trdne in vase zaverovane besede in ostalimi, ki jim je poimenovanje stvarnosti (svoje in druge) neproblemsko opravilo.

Če si še enkrat izposodimo Čehova, potem naj zapišemo, da v *Ivanovu* marsikdo samozadostno "do vsega prihaja s svojo glavo", kar mu zagotavlja pomensko nedvoumno določanje slehernega ubesedenega dejanja, pojma in počutja. Na najbolj banalni (vodvilski) ravni je to razvidno v tistih prizorih, kjer je glavna te-

ma pogovorov kartanje, hrana in denar. Kosih, ki mu je svet igra za zeleno mizo (v pozdrav ne pravi "adijo", ampak kvartaški "passe"), se pritožuje, da ni nikogar, ki bi poslušal njegove podrobnosti o virtuožno odigrani partiji: "Ali je mar mogoče, da se nimaš s kom pogovoriti? Živiš kot v Avstraliji: ni ne skupnih interesov, ne solidarnosti."; Borkinu je ves svet denar in se zato pogovarja "naravnost, trgovsko", ker "dva tisoč tristo rubljev danes" zagotovo pomeni "dvajset tisoč čez dva tedna"; za Šabeljskega je pomembno, kako se človek vede v dobri (pivski) družbi, vse ostalo je postranskega pomena, ker "odkar je Bog ustvaril svet, učenjaki kar naprej razmišljajo in si niso izmislili nič pametnejšega od vloženi kumaric"; Lebedev zagovarja kot edino merilo zdravo empirično pamet (baje je bil "zaradi Bacona" nekoč celo pripravljen na dvo-boj), ki mu pravi, da je sicer "dobro prigrizniti kaviar, ko piješ vodko", tega pa ne smeš počenjati tjavdan, ampak "razumno". In tako se dogaja, da *samozadostnost* določanja sveta s svojo glavo *pripoveduje* Borkinu zgodbo o tem, da je Ivanov "psihopat, cmera", ker je jasno, da bi sicer kot "normalni človek imel čez leto dni milijon", da za Kosiha Ivanov "ne velja nič", ker na karte "igra kot čevljar" in da mu Lebedev očita odvečno "psihologijo", saj je samo po sebi umevno, da je potrebno "gledati na stvari enostavno, kot vsi gledajo", ker je pač "strop bel, škornji črni in sladkor sladek". Šabeljski ne mara "provincialnega in omejenega zdravnika" Lvova, ki naj bi mu bil zabrusil v obraz nekaj neprijetnih besed ("Vi, grof, ste mi globoko nesimpatični!"), vendar mu njegovo svetovljanstvo (njegov mišljenjski vzorec, njegov svet, njegova "glava") ne dopušča, da bi se malenkostno ukvarjal z upravičenostjo izrečenih besed (sam ve, da je "za nič človek" in ga zato ne preseneča, da je Lvovu "zoprn"), zanj je edino nedopustno "iskreno" povedati človeku v obraz neprijazno besedo. Ko je namreč tudi sam bil "mlad in neumen" kot Lvov, mu privzgojena uglajenost ni nikoli dovolila, da bi "tatu v obraz rekel tat" in bi "v hiši obešenca govoril o vrvi"; tudi zdaj, ko je že star, ne trpi "pogovorov" o tem, da lahko nekdo (bolna Ana Petrovna) "nenadoma, na vrat na nos, umre".

Kljub povsem drugačni drži je Lvov med junaki precej



podoben tistim, ki so mu "globoko nesimpatični". Spreminja se sicer kvaliteta mišljenja (glave), ne pa njena samozadostnost: tako kot se pri enih plehkoba, ki se kaže v pogovorih o denarju, hrani in kartah, izrisuje kot paradigma za enoznačno opomenjanje sveta, tako se za Lvova visoki etični kategoriji "časti" in moralne poštenosti izrisujeta kot celostni mišljenjski vzorec, ki mu omogoča vsestransko in nedvoumno sprejemanje in razumevanje človeka. Iz tega zornega kota se na ubeseditveni ravni kaže pomenljiva podobnost med Lvovom in Borkinom. Čeprav se Lvovu zdi "poniževalno (...) celo govoriti z njim", se tudi on kot njegov pragmatični sogovornik pogovarja "naravnost in brez ovinkov", beseda mu je "jasna in določena", ker je pač "stvari vaje imenovati z njihovim pravim imenom". Razlika je le v pomenu, ki ga pripisujemo "pravemu imenu": za Borkina je to denar, za Kosiha kartanje, za Šabeljskega dobre manire, za Lebedeva zdrava pamet, za Lvova pa vzvišeni ideal častnega podviga. Za Ivanova in za Šabeljskega Lvov uporablja isto prezirljivo sintagmo: "globoko nesimpatični"; zanj ni pomembna morebitna *razlika* med obema, pomembno je le to, da je svet in kdorkoli v njem določljiv z besedo, ki jo je že vnaprej mogoče vpisati v izdelani vzorec časti in poštenosti. Neoporečnost lastne besede ga pomirja in potrjuje in vse, kar mu ne dopušča drugačne ubeseditve, pripisuje retoričnemu izgovoru o tem, da "nima daru besede".

Na nekoliko večjo pomensko razvejanost kaže pogosto ubesedeno čustvo "ljubezni", ki se nam na različnih ravneh razkriva v replikah mlade Saše in Ane Petrovne, umirajoče žene Ivanova. Na začetku se Saša upira vsaki zli besedi o Ivanovu ("To ni res!", "To je laž!", pravi materi in gostom, ki ga obtožujejo preračunljivosti zaradi poroke) in mu ponuja razumevanje ter "ljubezen, ki ga bo obnovila". Samo postopoma se razjasni, da Saša ne ljubi Ivanova, ampak le svojo ljubezen do njega, ki si jo zamišlja kot žrtven podvig do "izčrpanega" človeka. Čeprav ji je jasno, "da ga ne razume in ga nikoli ne bo razumela", bo "izpolnila svojo nalogo" in ga "postavila na noge". Tako kot pri Lvovu čast in poštenost, se tudi Sašina ljubezen izkaže kot umišljeni svet (zgodovinsko in sociološko gledano: *à la* radikalni Dobroljubov za Lvova, *à la* eman-

cipirana in globoko čuteča George Sand za Sašo), ki s svojo besedo drugega nepreklicno določa: Ivanov je pač nesrečen, ker je "sam" in zato potrebuje človeka, ki ga bo "razumel"; on naj kar "sedi" ob bolni ženi, tudi "deset let", če je potrebno, naj kar "izpolni svojo dolžnost", ona bo (mučeniško) čakala nanj. Morda ni naključje, da je tik pred zaključno sceno Čehov dal Saši besede, ki sicer brezprizivno obsojajo Lvova in njegovo "nasilje" nad Ivanovom, obenem pa razkrivajo podobnost likov:

Povejte mi pošteno: ali sploh razumete samega sebe ali ne! (...) vedno (...) ste bili prepričani, da izpolnjujete svojo dolžnost (...) Zdaj pa razmislite: ali sploh razumete samega sebe ali ne?

Da gre pri Saši prav tako za nasilje nad Ivanovom, je razvidno iz njenega zadnjega dialoga: Ivanov se hoče odpovedati poroki, ker mu tako "narekuje vest", Saša je prepričana, da ga mora poročiti, ker tudi njej tako "narekuje vest" in naj Ivanov "govori, kar hoče", ona ga ne bo "izpustila". Paradigma je jasna: vest ne laže, moja govori resnico, tvoja je še ni spoznala; zato bo prevladala moja in ti razkrila resnico tudi o sebi.

Ana Petrovna ima rada moža za to, kar je, zato ji je čustvo ljubezni z nadgradnjo dolžnosti tuje. Nekoč se je "na prvi pogled" zaljubila v "sijajnega" in očarljivega moškega, danes ljubi "molčevega" nesrečneža in si želi, da bi lahko z njim delila njegovo nelagodje ("...pripoveduj mi o svoji otožnosti", mu pravi); zanjo je ljubezen sprejemanje, ki nikogar ne spreminja in rešuje. Šele takrat, ko se ji zazdi, da jo v tem čustvu lahko nadomesti druga ženska (kar za Sašo ni mogoče trditi), se ji nekdanji "malik" sprevrže v podlega "nizkotneža", ki naj bi ji od vedno "lagal" in je ne bi "nikoli ljubil". Kljub trditvi Ivanova, da "laži" nikoli ni bilo, se Ana odreče svoji izvorni in nenadgrajeni besedi ljubezni in jo zamenja z obrabljeno frazo.

In tako se Ivanov znajde v vrtincu besed, ki ga od vsepovsod določajo. Vsi o njem nekaj pripovedujejo (Saša upravičeno ugotavlja, da v družbi "ni drugih sižejev, razen Ivanova") in vsakdo je prepričan, da ima v zakupu pravo in resnično besedo o njem, pa

naj bo to beseda, ki svoje pomene izvaja iz plehkega vsakdana (denar, hrana in kartanje), iz filozofiranja na pamet (svet je tak in tak, kaj bi komplicirali), iz salonskih čenč ali iz navidezno vzvišenih, v resnici pa samo vzorčno pogojenih vrednot časti in ljubezni. V drami Čehova ni izrazitih podležev, ki bi svoje početje preračunljivo osnovali na hudobiji, zavisti ali škodoželjnosti, so samo ljudje, ki Ivanova ovijajo v pajčevino svojih dokončnih zgodb: dialogi v *Ivanovu* so nasičeni z glagoli, ki izražajo pripoved ("pravijo", "govorijo", "pripovedujejo", "povedal mi je...", "slišali smo, da..."). Edino Ivanov si svoje zgodbe ne more in ne zna povedati in o njej zvemo le to, da je "dolga in tako zapletena, da je do jutra ne poveš". Dejansko iz njegovih ust ne izvemo za eno samo dejanje, ki bi ga nedvoumno določalo tako, kot ga določajo besede ostalih sogovornikov v drami. To, kar je bila za druge "preračunljiva poroka", je bila za Ivanova "ljubezen"; to, kar je za Sašo "ljubezen", je za Ivanova "obrabljena fraza, roman"; to, kar je za druge razmišljujoči "Hamlet" (za Lvova pa odvrtni "Tartuffe"), je zanj "sramota"; to, kar je za druge "vzvišeno", je zanj "lenoba in slabost"; to, kar drugi v njegovo opravičilo pripisujejo "okolici, ki ubija", je zanj "neumno in staro"; to, kar je za druge "ubijalec, pijavka, ropar in nezvestnik", je za Ivanova "malenkost", ki povzroča "glavobol"; in končno: to, kar je za Borkina "komik", za Lvova "podlež" in za Sašo človek, ki je doživel "nasilje", je za Ivanova nič več kot "parlament". Bolezen Ivanova je v "odvečnih besedah", v "neizogibnosti odgovarjati na neumna vprašanja", v življenju, grajenem "po šabloni", v zavesti, da te nekateri imajo za "šarlatana", drugi pa od tebe "pričakujejo, da jim boš zdaj-zdaj naznanil novo vero". Za Ivanova čiste, jasne in točne besede ni, ne za druge, ne zase: ko o sebi pravi, da je "verjel, se razvnel, tvegaj, razmetaval z denarjem, bil srečen in trpel kot nihče", ve, da so tudi te besede le tisto "ne to, ne to!", ki ga ne more določiti. Od drugih ne zahteva, da bi sprejemali njegove besede kot čisto resnico (sam kaj takega ne sprejema), ampak le kot besede z enako možnostjo nezlagane pripovedi, kot vse ostale. Da se ta zahteva lahko udejanji, za Ivanova ni potrebno nič drugega kot "razumeti ruski jezik" in jemati besedo zares, še posebno takrat, ko se izdelani paradigmi upira ali se vanjo

le s težavo vpisuje.

\* \* \*

Skromna želja Ivanova se ne udejanji. V tekstu se najpogosteje pojavlja sintagma "ne razumem" (sebe in druge), ki določa tako odnose med Ivanovom in ostalimi, kot tudi med tistimi, ki so prepričani, da imajo pravo besedo v žepu (nezdružljiva zrcalnost tovrstne besede je najrazvidnejša v spopadu med Sašo in Lvovom). Ivanova ne pomirja ne tuja beseda, ki ga obsoja ali rešuje, ne lastna, ki se mu izmika, ko bi hotel kaj dokončnega povedati o sebi. Če je nerazumevanje drugega mogoče še vedno umeščati v klasični dramaturški konflikt, nerazumevanje samega sebe kaže na porajanje novega konflikta, ki se ne sprašuje več o pravilnosti besede, ki tako ali drugače (dobro-slabo, visoko-nizko, pametno-neumno, globoko-površno) določa sebe in druge, temveč o možnosti sporočilne vrednosti besede nasploh. Verjetno je tudi zato *Ivanov* nasičen z dolgimi pojasnjevalnimi monologi, z razlagami, z nenehnim prerekanjem in sploh s pripovedjo o tem, kaj naj bi vsak s svojo besedo "hotel povedati" (in v tem je morda razlog, da so Čehovu očitali pretirano "literarnost" drame). Kasneje, v zrelih delih, se bo Čehov odpovedal slehernemu razlagalnemu načelu. Osvobodil se bo od obsedenosti pomena, ki ga nikakor ni mogoče določiti enkrat za vselej in bo za svoje junake zapisal le to, kar "pravijo", kaj so "hoteli povedati" pa bo prepuščal odprtemu branju in sprejemanju gledalca. In takrat, ko bo zanj tudi to, kar njegovim junaki pravijo, že spet tisto neizogibno "ne to", bo dosledneje kot v *Ivanovu* nakažal izrazitejšo pavzo, postavil namesto pike in klicaja manj obvezujoče tri pike ali pa lahkotno zapisal "cip, cip, cip" in "tram-tam-tam, tram-tam, tra-ra-ra, tra-ta-ta" (*Tri sestre*).

Že na začetni etapi svojega gledališkega snovanja je Čehov odpiral nekatera vprašanja, ki jih bo poglobljeno razmišljanje o jeziku in o sistemih upodabljanja stvarnosti razvilo šele v 20. stoletju. Beseda, za katero je "trepetal", je bila za Čehova veliko več kot zgolj *sredstvo* sporočanja ali *izraz* našega bivanja. Mogoče tudi zato, ker je pisal za gledališče, si je Čehov zamišljal besedo kot neprekinjeni in preverljivi *dogodek* v našem bivanju, ki določa in

usmerja *zgodbo* našega življenja, ker je svet, navsezadnje, le to, kar o njem lahko povemo ali zapišemo (danes tudi in vse bolj: posnamemo in pokažemo na ekranu). Ker pa bo vedno še ena beseda (še ena poved, še en snemalni kader), ki nam bo, že spet in drugače kot prej, kaj *povedala* o našem svetu, moramo sprejeti dejstvo, da je komunikacija pravi čudež: predpostavlja namreč *danost* pomena tam, kjer se nam ponuja samo ena od njegovih *možnosti*. Nasilje jezika se začneja takrat, ko se odpovedujemo ločnici med obema in ubeseditv (efekt realnosti) enačimo z realnim svetom.

Verjetno (zagotovo) gre samo za naključje: Čehov je dokončno varianto svojega *Ivanova* postavil na oder in objavil leta 1889, natanko sto let po francoski revoluciji (1789) in sto let pred padcem berlinskega zidu (1989). To je čas, ki je svojo dve stoletji trajajočo *zgodbo* gradil na taki ali drugačni danosti pomena in je samo misel o možnem svetu in o možnem človeku v njem odklanjal kot nepotrebno in družbi škodljivo navlako. Čehovu je bila nevarnost takšnega mišljenja jasna že takrat, ko se je ob koncu 19. stoletja razsvetljenski (in pozitivistični) mit o popolni določljivosti sveta, ki jo je mogoče zajeti (zapisati) v enciklopedijo (v bazo podatkov), že prevesil čez vzdržno mero. Mogoče je tudi zato občutljivejši, "mlajši del" publike sprejel svojčas *Ivanova* s pomenljivim odobravanjem.



# ČEHOV IN "CIKCAKI BODOČNOSTI"\* (Čechov, *Djadja Vanja*)

Življenje svojo ima navado: živeti  
neglede na to, kar se s teboj dogaja.  
*Bela Ahmadulina, 1962.*

"*Gozdni škrat*" Astrov. Anton P. Čehov ni maral književnosti, ki bi pod krinko umetnosti razglašala svoj "program". V zgodnji povesti *Našemljeni* (1886) pripoveduje o "talentiranem" pisatelju, ki o Tolstoju ali Turgenjevu pravi, da sta "sicer dobra", ob tem pa vsakič dodaja svoj "vendar". Ko govori o "svojem" programu, ni več nobenih "vendar". Kot pred njim Dostojevski, naj bi "talent" razglašal "novo besedo" in v njem naj bi bilo poslanstvo, ki meji na "službo božjo" (IV: 277-288).<sup>1</sup> S "programi" je bilo za Čehova očitno kaj narobe že v prvi inačici *Strička Vanje* (*Gozdni škrat*; rus. *Lešij*,<sup>2</sup> 1889-1890): v 2. dejanju "gozdni škrat" Hruščov (bodoči Astrov) zavzeto nagovarja Sonjo, naj ga gleda "neposredno v oči, jasno, brez skrivnih misli, brez programa" in naj v njem "išče predvsem človeka" (XII: 157). *Gozdni škrat* je po premieri decembra 1889 doživel fiasko in uprava moskovskega gledališča Abramove ga je po petih reprizah snela z repertoarja. Delo je nekaj let obtičalo v predalu in Čehov je o njem zapisal, da ga "sovraži in skuša nanje pozabiti" (P VIII: 285). Izrecno ga je "prepovedal igrati" (P VI: 286) in objaviti. Leta 1896 je *Gozdnega škrate* korenito

---

\* "Čehov in 'cikcaki' bodočnosti". *Gledališki list SNG*, Nova Gorica, LIV (2010), 4, str. 5-12.

1 Citate iz Čehova navajamo po: Čehov 1974-1978. V besedilu sta v oklepaju navedena zvezek (z rimsko številko) in stran. Citati iz *Pisem* so v oklepaju označeni s črko P. Citate iz *Strička Vanje* navajamo v prevodu Josipa Vidmarja (prim. Čehov 1947: I: 69-115).

2 V ruskem ljudskem izročilu je *lešij* "gozdni škrat", gospodar in zaščitnik gozdov (iz rus. *les*, gozd). Človeku je sovražen.

predelal in ga leto kasneje s spremenjenim naslovom (*Striček Vanja*) vključil v zbornik svojih dramskih del (1897). Čehov je o *Stričku Vanji* pravil, da ga je "napisal davno, zelo davno" (P VII: 351). Iz prvotnega *Gozdnega škrate* je ohranil glavne junake (Vojnickega, Serebrjakova, Sonjo, Astrova, Jeleno), številne prizore in cele odlomke teksta. V predelani verziji ni več samomora Vojnickega in finale je napisan na novo, nekdanji nekoliko pridigarški "gozdni škrate" pa je prikazan povsem drugače. V prvi inačici Hruščov (Astrov) še vidi "v daljavi lučko", za dosego katere si bo "pustil zrasti orlova krila" (XII: 156, 197), zdaj v dialogu s Sonjo ni več ne "programa" ne upapolne "lučke". "V daljavi nimam lučke", pravi Astrov in samo ugotavlja, da "nikjer ni več neposrednega, čistega, svobodnega odnosa do prirode in do ljudi" (XIII: 84). Od *Ivanova* (1887) in *Gozdnega škrate* (1889-1890) do *Utve* (1896) in *Strička Vanje* (1897) je bitka za ali proti "programom", ki naj bi jim v daljavi svetila "lučka", postopoma prepustila mesto prikazu manj pretencioznih in zato verjetnejših človeških odnosov. V *Stričku Vanji* je nekdanji poziv "gozdnega škrate", naj v njem iščejo "predvsem človeka", nemo zraščena z dramskim prikazom, ki ne potrebuje odvečnih besed.

Po prvi knjižni objavi leta 1897 je bil *Striček Vanja* večkrat uspešno odigran na podeželskih odrih. V Moskvi je bil prvič uprizorjen 26. oktobra 1899. Režijo je podpisal Stanislavski, ki je tudi nastopil v vlogi Astrova. Ko je hotel kaj več izvedeti, "kdo je" pravzaprav Astrov, je Čehov kratko odgovarjal: "Tam je že vse napisano" (XIII: 396). Še bolj jasno bo "vse napisano" v *Treh sestrah* (1901) in v *Češnjevem vrtu* (1903). V *Treh sestrah* bo Čehov odvečne besede zamenjal z zvokom (*tram-tam, tra-ra-ra, tra-ta-ta; cip, cip, cip*), v *Češnjevem vrtu* pa ne bo več nobenega "gozdnega škrate", ki bi drevesa ščitil pred sečnjo na golo.

"*Svoboda od*" in "*svoboda za*". Že na začetku svoje gledališke poti se je Čehov pritoževal nad razširjeno navado "iskati med vrsticami tendenco", po kateri naj bi ga bilo mogoče vpisati med "liberalce, konservativce, zmerne naprednjake, menihe ali ravnodušneže". Njegova "najsvetejša svetinja je svoboda od nasilja in la-



ži, kakorkoli se pač pojavljata. /.../ To je program, ki bi mu sledil, ko bi bil veliki umetnik", pravi Čehov (P III: 11). Z "liberalci" in "menihi" je mislil predvsem na kritiško sprejemanje literarnega ali gledališkega dela kot kažipota ("programa, lučke") za tako ali drugačno "pravilno rešitev" vprašanj, ki zadevajo posameznika, družbo in človeštvo nasploh. Za Čehova je "slabo, ko se umetnik ukvarja z zadevami, ki jih ne razume" (P III: 45). V 90. letih je s svojim neuradnim, nekoliko anarhoidno obarvanim krščanskim mišljenjem, ki naj bi človeštvu ponujalo celovito "rešitev", največ uspeha želel Lev N. Tolstoj. Čehov ga je cenil kot pisatelja in kot osebnost, o njegovem romanu *Vstajenje* (1899) pa se je spraševal, zakaj se v "lažnem in nezanimivem" finalu predlagana rešitev udejanja kot tekst iz "evangelija" in ne, recimo, iz "korana" (P IX: 30). Za Čehova literatura ni nikakršen "evangelij", kvečjemu zavaja. V *Dvoboju* (1891) moški svoj odpor do ženske odkrije, ko opazi njen neprijetni "beli, goli vrat in zavojnice v laseh nad tilnikom" in se spomni, da je tudi Tolstojeva Ana Karenina razumela, da ne ljubi več svojega moža, ko je opazila, da ji niso več všeč njegova "ušesa". Vzporejanje z "literaturo" junaka prepriča, da je njegov občutek zagotovo "resničen" (VII: 362). V zgodnji povesti *Skrivnostna narava* (1883) Čehov ironično opisuje junaka, ki ne poljublja "ženske", temveč "trpljenje človeštva", ker je tako "poljubljal Raskolnikov" Dostojevskega (II: 91). Ob uprizoritvi *Strička Vanje* bo pojasnil, da v zadnjem dejanju Astrov Jeleno "poljubi kar tako" (P VIII: 272). Po svetu se sprehajajo "normalni" ljudje, ki ne poljubljajo iz "človekoljubja" in ne potrebujejo "literature", da bi se po njej zgledovali in v njej utemeljevali svoja dejanja. Za Čehova je bila "svoboda od nasilja in laži" v nasprotju s *svobodo za* uresničitev "programa", ki naj bi nas vodil do zaželene "lučke": "svoboda od" je potrebna, da se osvobodimo miselnih, kulturnih, modnih, političnih, mističnih, moralističnih in (nenazadnje) literarnih vzorcev, s "svobodo za" tvegamo, da jih z "nasiljem in lažjo" udejanjimo.

*Od literature k življenju.* Čehov je bil zdravnik in se je zavedal vloge in meja, ki jih poklic zahteva:

Ne pripadam leposlovcem, ki odklanjajo znanost; toda tudi tistim, ki se do vsega dokopljejo z razumom, ne bi rad pripadal (XVI: 272).

Zanj se življenje (in smrt) samo *zgodita*. Z dogajanjem življenja "odrešilna" vloga književnosti nima kaj opraviti: če ti kdo pravi, da bi "rad jedel", mu ne moreš odgovarjati z "velikim inkvizitorjem" ali s "cikcaki bodočnosti" (X: 295), če si polniš usta s "pravičnostjo", potem je "v elektriki in v pari več ljubezni do človeka, kot v neomadeževani morali in v odpovedi od mesa" (P V: 135). Tu ne gre za omalovaževanje Dostojevskega-preroka ali Tolstoja-vegetarijanca, gre za "resnično" življenje, ki v "neznatnih" vsakdanjih (ne)dogodkih hrani več smisla, kot v "frazerskih" univerzalnih programih ali v mesijanski moralni drži. Ko so ga nekoč vprašali, kje dobi "navdih" za svoje zgodbe, je s pisalne mize pobral pepelnik in rekel, da za naslednji dan lahko napiše kratko povest z naslovom *Pepelnik*. Mnogo let kasneje (1914) mu bo futurist Majakovski priznal, da je "vnesel v literaturo groba imena grobih predmetov" (Majakovskij 1978: XI: 26). Za Čehova je bila tudi časopisna kronika polna "grobih imen grobih predmetov": v primerjavi z Dostojevskim, ki je iz črne kronike izvajal "idejo" (na primer, iz novice o samomoru z ikono v rokah mlade šivilje v povesti *Krotko dekle*, 1876), je Čehov iz branja časopisov izvajal samó "zgodbo". V letu prve objave *Strička Vanje* (1897) se je obregnil ob mnenje Tolstoja, po katerem naj bi "umetnost stopila v svojo končno fazo, v slepo ulico" (P VI: 333). Čehovu je bil izhod iz "slepe ulice" znan od trenutka, ko se je odločil, da bo iz posnemanja "realističnega" literarnovzorčnega življenja umetnost preusmeril v prikaz življenja, kakršno se je brez vnaprejšnjega "programa" pojavljalo pred njegovimi očmi.

*Filozofirati, živeti in delati*. "Če ne dajo čaja, pa vsaj pofilozofirajmo", pravi Veršinin v *Treh sestrah* (XIII: 145). Beseda "filozofirati" se Čehovu zapiše vsakič, ko dialog zaide v "višje sfere", ki naj bi z obrabljenimi frazami utemeljevale junakovo vedênje (Astrov pravi, da ga ljudje določajo kot "čudnega človeka", ker "ne

vedo, kakšen listek bi ti nalepili na čelo"; XIII: 84). V *Stričku Vanji* se "filozofiranje" pojavlja v štirih replikah Vojnickega in po enkrat v replikah Sonje in Astrova. Sonja je zaljubljena v Astrova, ker "filozofija" njemu podobnih ljudi ("gozdih škratov") "ni mračna" (XIII: 72); na Jelenin ugovor, da so ljudje v primežu "besa uničevanja", Vojnicki odgovarja, da "ne mara te filozofije" (XIII: 74); ko posluša njene besede, kako je "danes že kakih dvajsetkrat zajokala", ker v hiši "ni sreče", je njegov komentar: "Pustiva filozofijo!" (XIII: 79). Tudi na dovtip Astrova o odnosih med žensko in moškim ("najprej mu je prijatelj, potem ljubica, nato šele prijateljica"), Vojnicki odgovarja: "Prostaška filozofija!" (XIII: 81). Iz spisov "profesorja" Serebrjakova "striček Vanja" vse te filozofije pozna "na pamet" (XIII: 102): Jeleno sprašuje, "kakšna prekleta filozofija" (velikodušna morala) jo "bega" pred jasno odločitvijo (zapustiti moža), Jelena pa ga "pozorno pogleda" in mu odvrne, da je "pijan" (XIII: 79). Natanko tako, kot je "enkrat na mesec" pijan Astrov: takrat so mu jasni vsi "načrti za bodočnost" in verjame, da bo njegov "osebni filozofski sestav" prinesel "človeštvu ogromno korist". Takrat, "enkrat na mesec", se mu njegovi pivski bratci kažejo kot "nekakšen mrčes... mikrobi" (XIII: 81-82). V prevladujočem času treznosti so, kot on sam, samo ljudje, ki živijo in delajo.

Z besedo "filozofiranje" je Čehov določal vse, kar človeku ne dopušča, da bi se osvobodil od že "poimenovanega" življenja. V *Stričku Vanji* o izvoru izrečenih "filozofij" lahko samo ugibamo. "Mračna" filozofija in "bes uničevanja" sta morda povezana z Ras-kolnikovom, ki ubija "iz pravičnosti", ali z Ivanom Karamazovom, ki trdi, da je "vse dovoljeno", morda pa sta tudi samoreferenčna namiga Čehova na lastne junake iz prejšnjih gledaliških del, v katerih se vsi po vrsti ustrelijo: Ivanov (v prvi verziji istoimenskega dela), Vojnicki (v *Gozdnem škratu*) in Trepljov (v *Utvi*). "Prekleta filozofija", ki naj ne bi dovolila Jeleni, da odide od moža, se verjetno navezuje na Tolstoja, ki Ano Karenino pelje v pogubo, ker se je prepustila "čustvu" in "strasti". Literarno najbolj razviden je morda "filozofski sistem" Astrova: "ne ustavi se pred ničemer" (XIII: 81) samo takrat, ko je pijan. Približno tako kot v romanu *Oblomov* Gončarova, kjer istoimenski junak načrtuje svoj veliki

podvig za boljšo prihodnost samo takrat, ko ni povsem priseben: ko spi in sanja. Tudi ni slučaj, da Vojnicki spravi v en koš "Dostojevskega in Schopenhauera" (XIII: 102). Za Čehova sta oba, ne glede na njuno literarno in filozofsko veličino, miselna vzorca, učitelja, ki jima ljudje sledijo, ne da bi vedeli, zakaj: neka ženska "je bila na tečajih vseh teh Schopenhauerov" (VII: 171), za drugega junaka je čas, da "pustimo Schopenhauere filozofirati in dokazovati vse, kar se jim zljubi" (VIII: 223), tretji junak je svojo "svobodomiselnost" življenje podprl z "nenavadno poroko po okusu Dostojevskega" (VIII: 64), podobno dekletu, ki o sebi prav tako "po okusu Dostojevskega" pravi, da je "trpinka" (II: 90).

*O "profesorju", ki nič ne razume o umetnosti.* Ker so njegovi junaki izrazito nasprotje "velikih" junakov ruskih romanov 19. stoletja, Čehov ni maral, da bi jih kdo z njimi vzporejal. Po moskovski premieri *Strička Vanje* se je hudoval, ker je v časopisu "videl članek o *Oblomovu* /.../; zoprno mi je to izsesavanje iz prsta, to pripreganje k *Oblomovu*, k *Očetom in sinovom* [Turgenjeva], itd. Vsako gledališko delo je mogoče pripreči k čemurkoli" (P VIII: 319). Bitka z nekonsistentnostjo vnaprej določenega (literarnega) doživljanja sveta je v *Stričku Vanji* prikazana v uporju Vojnickega proti Serebrjakovu. Iz zgodbe je sicer razvidno, da "profesor" misli predvsem nase, zakaj naj bi bil tudi topoglavi idiot, ki "že pet in dvajset let predava in piše o umetnosti, ne da bi sploh kaj razumel o umetnosti" (XIII: 67), pa iz besedila ne razberemo. Vse, kar zve- mo in kar mu Vojnicki očita, je to, da

pet in dvajset let prežvekuje tuje misli o realizmu, o naturalizmu in o vseh mogočih takih bedarijah, pet in dvajset let predava in piše o stvareh, ki jih pametni ljudje že zdavnaj vedo (*prav tam*).

Najbrž je v svojih spisih Serebrjakov razpravljjal ravno o tem, kar je Čehova motilo ("filozofiranje") in kar nima žive zveze z umetnostjo: o "pravilni rešitvi" vsečloveških vprašanj, ki naj bi jih "realizem" (Dostojevski, Tolstoj, Turgenjev) ponujal. Za Čehova so to "tuje misli", ki jih človek lahko samo "prežvekuje". Ker ni

sposoben, da bi si prevzel odgovornost za "svojo" misel, se pasivno udinja *tuji misli o življenju*, po njej uravnava *svoje* in tako "nosi vodo v morje" (XIII: 67). Ti ljudje, ki so zmožni edino ponavljanja tujih besed, hodijo "kakor polbog", v resnici pa "sedijo na mestu nekoga drugega" (*prav tam*). Pretenzija na "razlago" življenja, ki se nikoli ne ujema z življenjem samim, je za Čehova nevarna: pelje v obup in upor (Vojnickega). Za "zdravnika" Astrova je vprašanje o "resničnem" življenju drugje: v trezni zavesti, da bo po poslovilnem dialogu Jelena "zanj za vedno izginila" (P VIII: 272) in v pragmatični ugotovitvi, da "v tejle Afriki mora biti zdaj strašanska vročina" (XIII: 114). Za Čehova morajo biti besede, ki jih Astrov pravi Jeleni, izrečene "v istem tonu" kot besede o afriški vročini (P VIII: 272). V njih je več "resnice" kot v vseh filozofijah o "cikcakah bodočnosti".

\*\*\*

Že nekoliko utrujeni jezik postmoderne bi v Čehovu odkrival predvsem odsotnost "velikih zgodb", ki so usodno zaznamovale zgodovino 20. stoletja. Čehov je njihovo objestnost uvidel. V naslednjih desetletjih so se "velike zgodbe" postopoma selile iz jalovih pesniškointelektualnih debat v konkretne prostore odločanja in dejanja. "Normalni" ljudje so bili že takrat izločeni iz velike igre. Naivno je misliti, da danes "velikih zgodb" nihče več ne piše. Še naprej se nam ponujajo kot vzorčni "cikcaki bodočnosti", spremenilo se je le njihovo poimenovanje. Kar jih združuje, je neprošena vsiljivost in medijska učinkovitost. Čehov je imel verjetno prav, ko se je zavzemal za "svobodo od".



## LADY MACBETH NA PREŽI\*

(Čechov, *Tri sestry*)

Večkrat je bilo zapisano, da gledališka dela Antona Pavloviča Čehova nimajo prave zgodbe, da so zgrajena brez osrednjega junaka, okoli katerega naj bi se zgodba odvijala. Namesto običajne dramaturške zasnove s konfliktom in razpletom naj bi Čehov prikazoval zatohlo moreče vzdušje zakotnega podeželskega kraja, kjer ni nobenega resničnega konfliktnega dejanja, še manj vélikega junaškega podviga: o njem je mogoče le sanjati. Iz pisem samega Čehova in iz zapiskov njegovega prvega pomembnega režiserja, Konstantina Sergejeviča Stanislavskega (Aleksejeva), zvemo, kako sta se oba zavzemala za detajle, za skrbno, brezhibno in strogo postavitev, ki ne dopušča pretiranih patetičnih izlivov: vse naj bi nekako lebdelo v zraku, gledalec pa naj bi iz dvorane odhajal z občutkom, da je gledal nekaj ur trajajočo predstavo, v kateri se pravzaprav nič ne dogaja, da je nemo strmel v očarljivo negibno stanje, ki ga ni mogoče logično strniti v dinamično sosledje običajne zgodbe. Takratni gledalec *Treh sester* (1901), čudno vznemirjen, morda celo vznejevoljen zaradi odsotnosti dogajanja, obenem pa prevzet od navidezno nepovezanega, skoraj slučajnega besednega toka na sceni, bi mogoče našel vsaj delno opravičilo za svojo zadrego, ko bi vedel za razhajanja med zamislijo Čehova in postavitvijo Stanislavskega: gledalec je namreč gledal delo skozi "dramatično" prizmo Stanislavskega, medtem ko je Čehov trdil, da je napisal "komedijo", celo "vodvil" (verjetno zgolj zaradi žanrske tradicije podeželskega ambienta dogajanja.)

Razhajanja morda koreninijo v njenem različnem pojmovanju junaka: za znamenitega ruskega režiserja je ohranjal junak izvorni gledališki smisel te besede in je pri postavitvi del Čehova dramatičnost osebe slonela prav na odsotnosti ali vsaj pritajenosti

---

\* "Lady Macbeth na preži." *Gledališki list Primorskega dramskega gledališča* XLVII/4 (2002): 15-18. (Special issue: Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*. PDG, Nova Gorica).

konkretnega dramaturškega konflikta (Stanislavski je zapisal, da v *Treh sestrah*, kljub "tesnobi", junaki "hočejo živeti, ne le životariti"), za ruskega dramatika in pisatelja pa se je novi gledališki junak moral še vedno soočiti z rusko literarno tradicijo. Ko se je namreč proti koncu 19. stoletja Čehov pojavil na literarnem prizorišču, je bogato zapuščino ruske realistične proze že skoraj dokončno zamenjal simbolizem, slavni junaki velikih ruskih romanov pa so postajali vse bolj "nežurirani" v svojih zahtevah po "lepšem in boljšem" življenju. To so bili junaki Dostojevskega, ki sebe žrtvujejo in uničujejo za zemeljski "Novi Jeruzalem" (Raskolnikov), se spopadajo z Bogom, ga zavračajo in oznanjajo, da je "vse dovoljeno" (Ivan Karamazov), pa tudi junaki Turgenjeva, ki slepo verjamejo v znanstveno in racionalno opazovanje sveta in človeka v njem (Bazarov) in seveda junaki Tolstoja, ki po eni strani zagovarjajo avtentično, skromno, bogaboječo kmečko kulturo (Platon Karatajev) in jo sprejemajo kot kažipot v življenju, po drugi pa grešijo, trmasto vztrajajo pri svobodi izbiranja in so zato, kajpak, kaznovani (Ana Karenina). Čehova ni zanimala resnica takšne ali drugačne ideje, po kateri bi se morali ravnati, zato da bi bilo življenje "lepše in boljše" ("Tolstojeva morala me ne gane več", je zapisal leta 1894) in vprašanje uspešnejšega recepta, ki bo ozdravil dušo in družbo, ga na umetniški ravni ni kaj posebno vznemirjalo. Zanj je bilo problematično že vprašanje o sami umestnosti recepta: junaki, ki so te recepte kar naprej ponujali, so se mu zdeli patetični, celo nekoliko parodično "smešni" v svoji naivni podeželski drži (o vlogi Soljonega je Čehov zapisal: "Soljoni misli, da je podoben Ljermontovu; seveda ni res, da mu je podoben, smešno bi bilo na kaj takega sploh pomisliti.") Zato je o njih lahko pisal le komedijo, vodvil, nikakor pa ne dramo.

Čehov je globoko doživljal literaturo in dodobra poznal, kako so se vsi ti recepti ukoreninili v bralčevi zavesti ne le kot navodilo za "lepo", "dobro" in torej "smiselno" življenje, ampak tudi kot zgodba o tem, kako so se ta navodila udejanjila v tem ali onem znamenitem romanu. Zgodba pa je le pripoved o dejanjih, morda tudi o podvigih junaka in naj v njej še tako vztrajno iščemo recept za življenje, ostaja pripoved le smiselno urejeno zaporedje besed.



Če je hotel Čehov pripovedovati zgodbo o tem, kako brez dejanja propadata "lepota" in "smisel" življenja, kar je gledališka kritika takoj zaznala ob prvi uprizoritvi *Treh sester* (dramo so vzporejali s *Stričkom Vanjo* in pisali, da obe gledališki deli ponazarjata "tragedijo o inerciji življenja"), je moral zabrisati pomen dejanja, ki le zato teži k lepoti, smislu in življenju, ker je zraščeno z literarno besedo. Čehov je svoje junake raje zapiral v samozaščitni "okrov", ni jih obremenjeval z odrešujočim dejanjem, ki bi jim vrnilo dostojanstvo osmišljenega življenja; pri Čehovu smrt ni posledica junških podvigov, je le rezultat vsakdana, ki je vreden ali celo bolj vreden življenja prav zato, ker ni obseden z zahtevo po ponujanju obvezujočega smisla. Tudi zato so njegova gledališka dela grajena na ne-dejanju in niso fabulativna v klasičnem pomenu besede: tri sestre ne bodo nikoli prišle v Moskvo, pa tudi ko bi prišle, bi se po vsej verjetnosti to dejanje izkazalo prav tako ničevno, kot je njihovo hrepenenje po njem; ne zato, ker bi bilo v hrepenenju po odrešujočem dejanju nujno kaj narobe (do svojih hrepenečih junakov je bil Čehov nežno občutljiv), pač pa zato, ker je bilo sleherno odrešujoče dejanje že nešteto krat opisano in ga je bilo mogoče brati kot ponovno in nikomur potrebno navodilo za življenje. "Bojim se tistih, ki iščejo med vrsticami tendence", je trdil Čehov in se zavestno odpovedoval vsakemu pravemu "koncu" zgodbe, nekako tako, kot se je že bil odpovedal pravemu koncu zgodbe Puškin, ko je svojemu protislovnemu junaku Jevgeniju Onjeginu pustil odprto pot. Ob tem ni zanemarljiva ugotovitev, da sta v ruski kulturi Puškin in Čehov pravzaprav edina avtorja, ki se zavestno odpovedujeta vsakršnemu kažipotu za življenje. Oba predstavljata neke vrste protiutež "svetemu" branju književnosti in mogoče sta prav zaradi svoje neobremenjenosti tako zelo pomembna za rusko kulturo.

Tudi do besed je bil Čehov skopo natančen: "Vse, kar je nepotrebno, moraš odstraniti", je zapisal. Tako kot ubesedena dejanja, so se namreč tudi same besede zasidrle v globino ruskega bralca: "vélike besede" ruske književnosti so bile prav tako "nežurirane" kot véliki junaki in velika dejanja. Od živahnih političnih, socialnih, filozofskih in sploh življenjskih sporov "za ali proti", ki so spremljali bogato rusko književnost 19. stoletja, je ostalo

zgolj ponavljanje, utrujenost in razočaranje. Dinamični dialog, čeprav včasih mučen in neprizanesljiv do drugega, pa vendar poln življenjskega naboja, se pri Čehovu spremeni v slučajni kolaž monologov razdrobljenih, duševno razbitih junakov, ki so se že zdavnaj odrekli iluziji, da je na drugi strani še sploh kdo, ki jih zna ali hoče poslušati. Od tod nenadni prehodi od "visokega" citiranja (iz Cicerona, Juvenala, Shakespeara, Krilova, Gogolja, Gribojedova, Ljermontova in celo iz legendarnih zgodovinskih fraz velikega ruskega generala Suvorova) do "nizkih" popularnih refrenov iz znamenitega pariškega lokala "Maxim" (Čebutikin po svoje prireja slavno himno francoskih šansonetk: "Tha ma ra boum dié"), vse do replik, ki že mejijo na teater absurda (*Soljoni*: Ko bi bila postaja blizu, potem ne bi bila daleč, če pa je daleč, pomeni, da ni blizu); od tod nadaljnji prehodi od znanih Puškinovih verzov iz *Ruslana in Ljudmile* ter iz *Jevgenija Onjegina* (*Veršinin*: Ljubezen za starost ne vpraša;/ a mladim srcem blagodat...) do tajnega, skoraj futuristično "zaumnega" dvogovora med Mašo in Veršininom v tretjem dejanju (*Veršinin*: Tram-tam-tam. *Maša*: Tram-tam. *Veršinin*: Tra-ra-ra. *Maša*: Tra-ta-ta.) Kako pozoren je bil Čehov do teh komaj nakazanih dialogov priča razlaga, ki jo je za pravkar omenjeni prizor dal igralki (in svoji poznejši ženi) Olgi Knipper ("Veršinin izgovori *tram-tram-tram* kot vprašanje, ti pa kot odgovor"), kot tudi pikolovska prošnja umetniškemu vodji Moskovskega umetniškega gledališča (MHT) Vladimiru Nemiroviču-Dančenku, naj v tretjem dejanju, takoj po "čudnem" dialogu med Mašo in Veršininom, obvezno "dopiše" pri zadnji repliki Soljonega besede "cip, cip, cip...".

Namesto dejanja – inercija in mirovanje, namesto jasnega dialoga – pritajenost govora, komaj zaznavni namigi, zvoki, citiranje na pamet: vse to kot nadomestek za nekoč kleno besedo in odrešujoči podvig. Junaki so se spremenili v anti-junake, ker nimajo več svojega izvirnega jezika, s katerim bi lahko že spet udeležili željo po "lepšem in boljšem" svetu. Vendar se Čehov ni popolnoma odrekel dejanju in besedi, ni hotel prikazati le statično vzdušje praznega prostora: za Čehova, zdravnika z znanstvenim mišljenjem, v naravi ni praznih prostorov, vprašanje je le, kdo in s čim

jih zapolnjuje. Kljub temu, da je že na samem začetku določil naslov za *Tri sestre*, v svojih pismih kar nekajkrat poudarja, da gre v novem gledališkem delu za "štiri glavne vloge" in da potrebuje "štiri mlade inteligentne ženske" za "štiri odgovorne ženske vloge". Četrta glavna vloga je seveda Natalja Ivanovna (Nataša), junakinja, ki bo z vpadljivo neprizanesljivostjo besede in dejanja prevzela oblast v hiši. Kako pomembna in smiselno nasičena je bila za Čehova ta vloga, priča nespornost med avtorjem in režiserjem ob prvi postavitvi *Treh sester* (31. januarja 1901): Stanislavski si je za prizor na začetku drugega dejanja omislil mizansceno, po kateri naj bi Nataša, odgovorna in sodobna gospodinja, ne samo pripovedovala o tem, kako pušča služinčad ponoči po nemarnosti prižgane sveče (kot to predvideva sam tekst), temveč da bi jih tudi sama ugašala, ob tem pa še gledala, ali se morda ne skriva pod omaro kak "tatič". Vse to naj bi režijsko podkrepilo njeno trezno gospodinjsko držo kot protiutež zasanjanim sestram, nesposobnim dejanja. Čehov se s predlogom ni strinjal in ponudil Stanislavskemu v marsičem povedno varianto:

Zdi se mi, da bi bilo veliko bolje, ko bi se ona premikala po odru v ravni črti, ne da bi se na kogarkoli ali na karkoli ozirala, *à la Lady Macbeth*, s svečo v roki, to bo krajše in bolj grozovito.

Ko so vrednote v zatonu, ko ni več ustreznih besed, na katerih bi bilo mogoče osnovati dejanje, se v prazen prostor vtihotapijo drugačni jeziki in drugačna dejanja: ob razočaranosti in nemoči jih opazujemo s kančkom radovednosti in jim včasih celo pripisujemo lastnosti racionalno treznega pogleda na življenje, ki naj bi pometel z neuresničenimi sanjami in željami. Vtihotapljajo se počasi, z mimogrede navrženimi predlogi, z drobnimi spremembami in nam dan za dnem podtikajo kakšno novo, na prvi pogled nepomembno malenkost. Če prisluhnemo Čehovu, je to pravi čas za pozorno poslušanje: Lady Macbeth je na preži.



## KO JE BILA BESEDA KONJ\*

(Bulgakov - Javornik, *Master i Margareta*)

V glavnih obrisih je zgodba o konfliktu med pesnikom in oblastjo znana. Čim bolj je bil ustvarjalec pod drobnogledom varuhov družbenega reda, tem bolj je v zavesti občutljivejšega dela skupnosti rasel njegov moralni ugled. Nelahko in včasih kar tragično življenje nekaterih pesnikov in pisateljev je delovalo kot zgled etične drže. Druga varianta je predvidevala kooptacijo v družbene strukture, ki so ustvarjalcu zagotavljale uspešno ali vsaj dostojno življenje. Dvojno tipologijo nekdanjega umetnikovega statusa smo najraje opomenjali z ustaljenimi kategorijami *svobode* in *ne-svobode*, *resnice* in *laži*. Te kategorije smo včasih uvajali tudi za razlikovanje med *dobrim* in *slabim* ustvarjalcem. O vsem tem pričajo knjige in spomin. Danes, ko je merilo vsega trg, je v nekaterih zapisih mogoče zaslediti celo lahen prizvok nostalgije po času, ko je bila umetniku na razpolago, če drugega ne, vsaj izbira med materialno udobnostjo in moralnim ugledom. Ko uspešnost ni bilo edino merilo človekovega dostojanstva, je tudi spoštovanje redkih prijateljev in somišljenikov delovalo kot uteha za skromne gmotne razmere in kot upanje, da bo zavezanost lastni nepriznani ustvarjalnosti prej ali slej poplačana.

Ta svet s priokusom zapoznele romantike je za nami in danes bi verjetno s težavo zagovarjali misel, da je svobodna beseda že sama po sebi beseda resnice ali da ima sploh kaj opraviti s kakovostjo ustvarjalnega dela. Sposobnost promocije določa uspešnost in vrednost izdelka, naknadno se mu kakovost nekako prilepi zraven. V primerjavi s starimi časi je razliko mogoče zaznati predvsem v namembnosti promocijskega managementa. Brezpredmet-

---

\* "Ko je bila beseda konj." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LVII/4 (2006): 23-25. (Special issue: Mihail A. Bulgakov, Miha Javornik. *Mojster in Margareta / Margareta in Mojster*. MGL, Ljubljana).

no bi danes izzvenela tudi trditev, da je ne-svobodna beseda laži obvezno nekakovostna. Ko bi zaupali preseženim kriterijem vrednotenja, bi se na "moralni" zatožni klopi najbrž znašlo tudi ustvarjalno delo reklamnega kreativca, za katerega vemo, da *laže* kot pes, saj ti kar naprej pripoveduje zgodbo o proizvodih, ki so odlični, tudi če sam ve, da so zanič. Naj bi bil že zaradi tega *ne-svoboden* in *slab* ustvarjalec?

Razlike v vrednotenju ni mogoče speljati na skupni imenovalec: ali so bili kriteriji že od nekdaj zgrešeni, ali pa se je spremenil predmet vrednotenja (umetnost). Vse kaže, da se je spremenil predmet vrednotenja. Snovno otipljivost, vonj in vidnost sveta smo že zdavnaj (ne)zavestno zamenjali z njegovo virtualno varianto in ubeseditvi ali upodobitvi pripisali primat (domnevne) resnice. Čemu torej "stari" konflikt med besedo svobode in ne-svobode, resnice in laži, ko pa je virtualnost besede in slike vse, kar nam dopušča stik z realnostjo? Zdi se, da se v sodobno življenje skoraj paradoksalno vrača stari slovenski rek *beseda ni konj*, ki ga sicer danes opomenjamo nekoliko drugače: prav zato, ker *ni* konj, je njegovo realno prisotnost mogoče zamenjati s poljubno besedo. Čim manj razlikujemo med tem, kaj je res in kaj ni, tem bolj se nekoč klena *da* in *ne* spreminjata v medla *de* in *na*, ki nikogar več ne zavezujeta. Ko se *ne zavedamo* več razlike med stvarno resnico sveta in nič manj stvarno možnostjo njenih številnih virtualnih variant, se nam vsaka od njih ponuja kot času in prostoru ustrezen nadomestek realnega sveta, ki ga je na trgu potrošništva in konsenza mogoče prodajati kot čisto resnico.

Stari konflikt med umetnikom in oblastjo je slonel na drugačnih premisah. Če oblast *ni dopuščala* besede, ustvarjalec pa jo je *zahteval*, pomeni, da sta oba sprejemala besedo povsem zares. Nanjo sta se opirala prav zato, ker sta bila prepričana, da med besedo in dejansko obstoječo resnico sveta ne sme in ne more biti posebne razlike. Povedati ali zamolčati besedo je pomenilo povedati ali zamolčati resnico, ki lahko samo *je* ali pa je *ni*. V tej zrcalni manifestaciji konflikta je bila beseda vse prej kot samo jezikov-

na enota, virtualni znak, ki lahko nima žive zveze z realnim svetom. Bila je konj, ki teče, skače in hrza, bila je snovna prisotnost v našem življenju. Konja lahko zajaham, pobožam, vprežem, prodam ali ubijem.

V romanu *Mojster in Margareta* beseda kar dvakrat postane konj. Varuhi družbenega reda so v njej "čisto zares" zagledali ustvarjalce, zbrane v "pisateljskem društvu Masolit" (v realnem Društvu pisateljev) in še bolj zares se je pred njihovimi očmi pojavil Ješua, ki s svojo stvarno prisotnostjo izničuje znanstveno otipljivo resnico ateizma. Bulgakov je svojo besedo spremenil v drugačnega konja, v snovnost Mojstrovega romana, ki živi v realnem svetu preteklosti in sedanjosti in v našem bivanju deluje prav tako "zares" kot katerikoli drugi pojav ali predmet, ki mu pripisujemo kategoriji otipljivosti in vidnosti. Z vso svojo težo se prav konkretna predmetnost Mojstrove besede zvali na (ne)resnico ateizma, ki je realno prisotna, čeprav korenini le v besedi (za Berliozu nikjer *ne piše*, da se je Jezus kdaj "rodil" in "resnično živel") in na (ne)resnico verskega izročila, ki je prav tako realno prisotna, čeprav tudi ona korenini le v besedi (Levi Matej "*ni zapisal* nič od tistega, kar je Ješua oznanjal"). Bulgakov in varuhi družbenega reda so vedeli, da sobivanje dveh resnic ni mogoče in na neizogibni konflikt je vsakdo odgovoril po svoje: v potrditev svoje edine resnice sveta je cenzura drugo besedo črtala, v potrditev svoje prav tako edine resnice bivanja, ki ga v marsičem določa prav opredmetena prisotnost besede, pa se je Bulgakov oprl že spet na besedo (na Mojstrov roman). V bitki za resnico sveta zmaga močnejši. Ali je lahko kaj močnejšega od besede, ki je že od samega začetka – kot piše v Knjigi – postala "sušina" in "stoki vodá"? Kot vse ostalo, je torej tudi Voland snovno konkretna beseda, ki živi v našem svetu, reže glave, sproža nepredvidljive posledice in po lastnem okusu presega tesnila otipljivega realnega sveta (širjenje stanovanja št. 50 za ples čarovnic). Da bo zadoščeno realnemu svetu, se Voland predstavlja kot profesor. Za realni svet je pač sprejemljivo in predvidljivo, da profesor vse ve in zna, še posebno, če je "zamejski".

Strah pred nesposobnostjo selekcije med virtualnimi realnostmi nas danes vse bolj pelje v objem tistih besed, ki ne predvidevajo sobivanja resnic. Najmočnejša med njimi je beseda religije, ki jo, kot vse kaže, določa njena nenadomestljivost. Svojčas so varuhi edine resnice sveta to besedo zbrisali, s svojo besedo jo je Bulgakov presegel. Morda je danes že spet čas za besedo, ki je ni mogoče odkrivati le v obvezni izbiri med vztrajnostjo njene nenadomestljivosti in sprotnostjo njene nadomestljivosti. Morda je čas, da se povrnemo k nevsiljivi besedi neobremenjenega razuma.



## ŠE POMNITE RASKOLNIKOVA?\*

(Razumovskaja, *Dorogaja Elena Sergeevna*)

Na prehodu iz stare v novo Rusijo se konflikt generacij razkriva tudi kot različna recepcija književnosti in njenega sporočila. V izvornem besedilu drame *Draga Jelena Sergejevna* (1980) Ljudmila Razumovske se ime Dostojevskega, posredno ali neposredno, večkrat pojavlja in ob drugih znanih imenih iz ruskega sveta (v slovenskem prevodu je njihovo število nekoliko zreducirano) ustvarja razpoznavno kulturno ozadje dogajanja na odru.

Sklicevanje na Dostojevskega je potrjevanje ustaljenega kulturnega modela, ki tudi v književnosti išče odgovore na etična vprašanja. Gimnazijec Paša, ki se je svojčas "ukvarjal z Dostojevskim", se sprašuje, zakaj Bog dopušča otroške solze. Če jih dopušča, pomeni, da je v svetu, ki ga je Bog ustvaril, zlo neodtujljivi del našega bivanja. Izvor zla je v svobodi, ki je bila z Evangelijem podarjena človeku. Če nam je Bog dal svobodo, zakaj bi nas kdo moral "na silo privedi k dobremu"? Za Volodjo, vodjo najstniške združbe, je izbira med dobrim in zlom merilo potrjevanja lastne svobode: "Kar se bo zdelo večini smrtnikov obsojanja vredno, ne bo prav nič presenetilo tistega, ki ima v svojih pogledih več svobode." Zanj je svoboda vprašanje moči, ki se ne umešča "v okviru običajne morale". Kot "človek nove dobe" bo povlekel ruski narod iz "dreka", kamor so ga potisnili očetje. Njegov cilj je vzvišen: prebiti se onkraj golega "preživetja" in "živeti" dobro. Za dosego tega cilja moraš biti esteta, kot pravi o sebi, lepota pa je na svetu zato, da ob njej lahko uživaš. Vsemogočno si moraš vzeti v roke uso do drugih (tako se vede tudi v odnosu do ostalih članov družine). Vse ostalo je za "idiotske moraliste": "Ko govorimo o Petru Velikem, niti za moment ne pomislimo na moralo."

Jelena Sergejevna, profesorica matematike, ki ji gimnazijci

---

\* "Še pomnite Raskolnikova?" *Gledališki list Mini teatra Slovenskega narodnega gledališča* LXI/8 (2016): 13-19. (Special issue: Ljudmila Razumovska. *Draga Jelena Sergejevna*. SNG, Nova Gorica).

očitajo generacijski fiasko dobronamernosti in idealistični "kompleks Antigone", te intelektualne igre ne sprejema. Mar samo zato, ker na svetu vlada zlo, ni več "dobrih, poštenih in pokončnih" ljudi? Zlo ni estetski užitek, je zavestno zavračanje dobrote, resnice in lepote. Svoboda ni sopomenka za vsemogočnost (postalinska generacija šestdesetih let je v njej videla predvsem totalitarno prakso) in ni ravnodušna izbira med dobrim in zlom, je odgovornost, ki zahteva dejanje, če ne junaško, vsaj v skladu z deontologijo. Večna nepopolnost sveta ni udobni alibi, ki nam mimo vsake morale dopušča utilitaristično izbiro za "čim večji kos torte": iz sovjetske izkušnje Jelena Sergejevna pozna "hudobijo, hinavščino, nizkotnost" enako dobro kot njeni učenci, zanjo pa je "nizkotnost zmeraj nizkotnost, zločin zmeraj zločin! In laž je samo laž, podlost samo podlost!" Na kvazi-evangeljske argumentacije gimnazijcev – "Daj trpečemu in veliko ti bo odpuščeno" – Jelena Sergejevna odgovarja s priliko o Kristusu v puščavi: res je, da je (ruski) narod trpeč (lačen kot Jezus), vendar človek "ne živi samo od kruha". Tudi sklicevanje na odločilno vlogo močnih osebnosti (Petra Velikega, ki je onkraj morale) je zanjo prežvečena misel, Volodji pa je potrebno kot dokaz, da zgodovina že od nekdaj pozna izbiro nemoralnega sredstva za dosego svojega cilja – "Mene vodi interes, ne morala."

Te argumentacije kažejo, da so se z zastavljenimi vprašanji in različnimi odzivi nanje učitelji in učenci že dolgo ukvarjali. V drami *Draga Jelena Sergejevna* Ljudmila Razumovska piše o profesorici, ki je v obdobju postalinske *odjuge* (konec petdesetih in začetek šestdesetih let) kot razpoznavni znak poštenosti, neboječnosti in iskrenosti verjetno nosila pod pazduho Hemingwayevo knjigo. V generacijski konflikt stopijo njeni gimnazijci, ki so se rodili, ko je to obdobje že prešlo in je zavladal brežnjevski *zastoj* (1965–1982). Čeprav razočaranja nad neuspelim preobratom ni mogla javno izpovedati, je mlada generacija sedemdesetih let potihoma razširila svoj kritični odnos na vse pojave, ki so v ruski (sovjetski) družbi delovali kot svetinje. Pod udarom sta se znašli ne le sovjetska književnost poučnega socialističnega realizma, temveč ruska književnost nasploh, še posebno znameniti realistični roman

devetnajstega stoletja, ki je tudi v socializmu deloval kot vzorec moralnega življenja in kažipot. V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja so gimnazijci Volodja, Paša, Vitja in Alja verjetno odgovarjali na anonimno anketo, ki so jo pripravile šolske oblasti. Na vprašanje, kaj mislijo o romanu *Zločin in kazen* F.M. Dostojevskega in kako ocenjujejo morilsko početje Raskolnikova, so odgovorili z vrsto tehtnih opravičil za umor stare oderuhinje. Kot drugi literarni liki se jim je tudi Raskolnikov razkril kot vzorčni model moralnega dejanja, vreden posnemanja. Učitelje, morda tudi Jeleno Sergejevno, je zajela panika, zgražali so se nad mladino in se zaprepadeno spraševali, kako je to mogoče. Ko je sovjetska cenzura dramo Razumovske prepovedala, je svojo odločitev motivirala z dejstvom, da "pri nas česa takega ni". Ponesrečena anketa med gimnazijci (z vidika uradnega obzorja pričakovanja) in začetna prepoved uprizoritve Razumovske (podobni posegi cenzure so bili takrat pogosti) kažejo na klice spremenjenega odnosa do podedovanih kategorij humanističnega mišljenja. Nič nenavadnega ni, da je novo razmišljanje o pomenu in vlogi ruske tradicije privrelo na površje ob razpadu Sovjetske zveze (1991–1992) in se obregnilo ob glavne nosilce humanističnih vrednot: ruski roman devetnajstega stoletja naj bi namreč zagovarjal (pre)visoka etična načela in s tem naredil več škode kot koristi. Nekateri odzivi so bili kategorični: humanistični naboj velike književnosti ni rešil Rusije tragedij dvajsetega stoletja in zato nima več smisla pisati literature (Šalamov). Etična naravnost ruske književnosti naj bi rodila svoje nasprotje: če so bila visoka načela nedosegljiva za navadne smrtnike, se je vedno našel kdo, ki si je določil vlogo izbranca in drugim narekoval pravila "moralnega" vedenja. Kot se rado dogaja, ko oblast določa, kaj je moralno dobro in kaj ni, so se tudi etična načela sprevrgla v kanonizirano laž. Na začetku devetdesetih let je na zid peterburške hiše, kjer naj bi v svoji "čumnati" živel Raskolnikov, nekdo zapisal "imam naslov še ene starke" in s tem (ironično? zares?) vabil junaka Dostojevskega, naj ponovno vzame v roke sekiro. Občutek, da je napočil čas za obračun s podedovano literarno kulturo in z njeno tradicionalno odrešujočo vlogo, je takrat sprostil rusko literarno sceno in *novi val* neobremenjenih pisa-

teljev se je uspešno prebil na površje. Poskus je bil kratkotrajen. Posovjetski svet je kazal drugačno podobo. Nasilje in korupcija sta postala vsakodnevna praksa, ki je nobena osvobajajoča sprostitev literarnega spomina ni mogla zajeziti. Potrebno je bilo iskati nove temelje, ki jih je ruski človek odkrival predvsem v pravoslavni tradiciji. Skoraj trideset let po drami *Draga Jelena Sergejevna* je leta 2007 Ljudmila Razumovska izjavila, da so nekoč ljudje še razmišljali o "razliki med dobrim in zlom, grehom in pravičnostjo, zločinom in kaznijo", dovolj je, da "se spomnimo Raskolnikova". Po njenem mnenju je nasilje postalo samo sebi namen, novi Raskolnikovi pa so samo ubijalci.

Drama *Draga Jelena Sergejevna* pripoveduje zgodbo o prehojeni poti dveh generacij, njunem upanju in razočaranju. Čeprav se je že v sedemdesetih letih vzorčna vloga ruske književnosti začela krhati, v šoli učenci in učitelji še vedno berejo iste knjige, vendar humanistični naboj velikih romanov gimnazijcev ne gane več. Iz njih črpajo prežvečene misli, ki naj kot avtoritetni citat podkrepijo pot do trivialnega "vzvišenega" cilja (opraviti maturo z odliko in si tako zagotoviti vpis na fakulteto, ki podjetnim ljudem odpira pot v udobno bodočnost). Vse v imenu svobodne izbire, o kateri pripoveduje sam Dostojevski. Ko se njegov junak odloča, ali naj v imenu "vzvišenega in prekrasnega" reši mlado prostitutko Lizo, jo v imenu svobodne izbire poniža (*Človek iz podtalja*). Veliki Inkvizitor (*Bratje Karamazovi*) očita Jezusu napako: prav zato, ker nam je podaril svobodo, bo v njenem imenu človek izbral korist pred moralo. Če se kdo odloči za moralo (kot Jelena Sergejevna), pomeni, da je bil "slabo vzgojen". V načrtovanem predgovoru k romanu *Mladenič* Dostojevski pravi, da je slabo vzgojen tudi Andrej Bolkonski (*Vojna in mir*): v vojaški bolnici doživi katarzično samopomiritev, ko na sosednjem ležišču zagleda, kako režejo nogo Anatoliju, ki je zapeljal njegovo ljubljeno Natašo. Zakaj bi morali ob branju Andrejevega poboljšanja v ganljivem Tostojevem prizoru "točiti grenke solze"? "Podtalni človek" se ne bi nikoli poboljšal. Če je svoboda dokazovanje moči, je v imenu višjega cilja mogoče žrtvovati tudi Vitjo (alkoholika) in Aljo (dekle, ki ji je "narava dala nekaj adutov", za Volodjo pa je "kurba"). Ker mu Jelena

Sergejevna noče izročiti ključa sefa, kjer so shranjene maturitetne naloge, se Volodja odloči, da bo poskušal svoj cilj doseči z manipulacijo "slabo vzgojenega" idealista, o literarnem profilu katerega sicer nekaj ve, a mu je duševno tuj: profesorico idealistko je pač "treba dobit na usmiljenje", na sočustvovanje z "najhujšo pijanduro" in s "kurbo". Vitjo bo vrgel iz sedmega nadstropja, Aljo pa posilil. Profesorici se bosta zasmilila in izročila jim bo ključ. Vitja in Alja sta "nuli" iz literarnega niza "ponižanih in razžaljenih", Volodja je vse. Drugim in predvsem sebi mora dokazati, da je človek moči. Nekako tako kot v *Zločinu in kazni*: Raskolnikov se odloči za umor oderuhinje ("ostudne in škodljive uši"), zato da bi na sebi preizkusil, ali ni morda tudi sam nepotrebna in šibka "uš".

Iz teh in podobnih literarnih reminiscenc gimnazijci kvazifilozofsko utemeljujejo svojo etično izbiro. Iz iste ali podobne literarne zakladnice Jelena Sergejevna črpa filozofske in religiozne argumente za odpor. Od Raskolnikova sicer prevzema *problem* etične izbire med dobrim in zlom, ne pa njegovega *dejanja* (Razumovska pravi o Raskolnikovu: "on se je vsaj mučil"). Iskanje razmerja med ciljem in sredstvi je nasploh ena od velikih tem književnosti, ne le ruske: že v Balzacovem *Očetu Goriotu* se nekdo sprašuje, ali bi bil za lastno materialno obogatitev kdo res pripravljen, samo z močjo volje, umoriti starega in nikomur potrebnega mandarina v daljni Kitajski. V primerjavi z gimnazijci, ki jim je književnost uporabna bližnjica do nekompromisnega cilja (do denarja in oblasti), Jelena Sergejevna odkriva v njej drugačne sugestije ("nismo razmišljali o sebi, ampak o smislu življenja, zgodovine in prihodnosti"). Trditev, da je redkim izbrancem dovoljeno biti onkraj morale, je zanjo preživela vsaj od Puškinovega *Bronastega jezdeca* (1833): visoki cilj Petra Velikega za dobrobit Rusije (njena posodobitev, ustanovitev Sankt Peterburga kot "okna" v Evropo) ni sprejemljiv, če se vanj vpisuje smrt nedolžnega dekleta (Paraše). Podobno lahko beremo v Dostojevskem: ali "sme človek graditi svojo srečo na nesreči drugega", ali je mogoče "graditi stavbo človeške usode" in imeti pred seboj "cilj, da osrečite ljudi", če je cena zanj "osramotitev, onečaščenje in izmučenje" enega samega poštenega starčka (*O Puškinu*)? Trpeči otrok in njegove solze

(*zamučennyj rebenok* in *slezinki* pri Dostojevskem), ki za gimnazijca Pašo potrjujejo prevlado zla, so za profesorico etično merilo naših dejanj. Za svojo svobodno izbiro se je odločila že v mladosti, ko je razumela, da za zlo ni nikakršnih zunanjih opravičil ali motivacij. Vse je odvisno od nas samih. Morda je v šestdesetih letih imela v rokah *Mojstra in Margareto* Mihaila Bulgakova in je iz dialoga med Poncijem Pilatom in Ješuo Ga-Nocrijem razbrala, da je zlo le mera naše slabosti, naše moralne lenivosti: zoper duhovno otopelost je dovolj, da "en sam človek reče ne vsemu slabemu". Dostojevski pravi, da bi tako ustavili zlo "v eni minuti" (*Sanje smešnega človeka*). Ko Jelena Sergejevna govori o lepoti, govori o duhovni lepoti: "lepota ni samo strašna, ampak tudi skrivnostna stvar. Tu se vrag z Bogom bojuje in bojišča so – človeška srca", pravi Dimitrij Karamazov. Ob tako različnih etičnih načelih ni več prostora za dialog z Volodjo: če je zanj zlo estetski užitek, korenine profesoričine lepote segajo veliko globlje. Znamenita izjava kneza Miškina, da bo "lepota rešila svet" (*Idiot*), ni primerljiva z Volodjevo estetiko. Po grško-bizantinski tradiciji se ruska *krasota* (lepota) nerazdružljivo spaja z dobroto, resničnostjo in pravičnostjo. Za pravoslavnega vernika in za rusko kulturo nasploh pogled na ikono ni estetski užitek, je odkrivanje večpomenske lepote upodobljenega obraza (najpogosteje Kristusovega).

Volodja je prerezal svoje globlje korenine, ves je prevzet od nove koristoljubne zahodne kulture podjetnega človeka in od njegove kvazi-etike. Tako ali drugače bo svoj cilj dosegel, morda bo celo postal novi *Wolf of Wall Street*. Piar službo bo verjetno vodil "pridigarska pošast" Paša, ki mu bo uslužno pisal priložnostne lepobesedne govore. Raskolnikova sta že zdavnaj odpisala in prav nič se ne bosta mučila, ko bosta z občutkom za estetiko osramotila, onečastila in izmučila starčka ali otroka, za katera še vedela ne bosta, kdo in kaj sploh sta.

Jelena Sergejevna se prevladi zla noče pridružiti. Razorožena in osamljena se umakne vase in se zaklene v kopalnico. Ne vemo, ali sliši zadnje Vitjeve besede usmiljenja in Aljine otroške solze. V njunih človeških srcih se vrag še vedno bojuje z Bogom. Ponižani in razžaljeni nam morda pišejo drugačno zgodbo.

LA BELLEZZA DEFORMATA DI  
NIKOLAJ KOLJADA\*  
(Koljada, *Murlin Murlo*)

*Qualche assunto teorico*

La riflessione contemporanea sui processi culturali ha sensibilmente ridimensionato l'illusione illuministica dell'eterno progresso e dell'immancabile movimento verso un miglioramento dei rapporti sociali e interpersonali. La cultura, come diceva Lotman, è per sua natura conservatrice e ogni periodo di transizione, di norma caotico, è per forza di cose produttivo, anche se la "qualità" del prodotto non è necessariamente di segno positivo. Ogni cambiamento epocale porta alla ribalta, oltre la novità, anche un passato lontano, dove il punto di riferimento è una presunta dimensione "pura" della società e degli uomini che la abitano, in netta e inconciliabile contrapposizione con il passato a noi più vicino, corrotto e menzognero, e quindi sicuramente da superare. Parafrasando ancora Lotman, si potrebbe dire che per cancellare il vecchio, il nuovo attinge a piene mani dall'antico.

Il modello è tanto più valido per quel tipo di strutture sociali meno urbanizzate che sono maggiormente radicate nell'impermeabilità del proprio mondo e che recepiscono ogni tipo di alterità come minaccia al proprio immutabile e intoccabile essere: da qui il rifiuto al dialogo, chiusure e livelli sempre più alti di intolleranza con in più la convinzione che sia possibile sostituire processi di lunga durata con un imperioso e definitivo atto salvifico.

Queste categorie di pensiero, per molti versi vicine al pensiero mitico sulla fondazione delle civiltà, dovevano essere in qualche modo presenti, quando nello "storico" anno 1989 Nikolaj

---

\* "La bellezza deformata di Nikolaj Koljada." *Europa Orientalis* XIX/2 (2001): 341-357.

Koljadà<sup>1</sup> scrive il dramma *Murlin Murlo*. Il fatto stesso che l'azione si svolga in provincia conferma inoltre un altro, contiguo assunto culturologico: il rapporto tra centro e periferia sarebbe innan-

---

1 Nikolaj Vladimirovič Koljada è nato il 4 dicembre 1957 a Presnogor'kovka nel Kazakistan da genitori ucraini che, nel primo periodo della destalinizzazione voluta da Chruščëv, avevano seguito le indicazioni del partito e si erano trasferiti nella repubblica asiatica a "dissodare le terre". Dopo essersi diplomato all'Accademia teatrale di Sverdlovsk (Ekaterinburg), Koljada si trasferisce a Mosca, dove intraprende il lavoro di attore. Successivamente frequenta l'Istituto di letteratura Gor'kij dell'Unione degli scrittori. Attualmente vive a Ekaterinburg, dove insegna drammaturgia presso la locale Accademia teatrale. È autore di oltre 60 lavori teatrali, tra i quali *Murlin Murlo* ebbe un successo straordinario: dalla prima "ufficiale" al teatro "Sovremennik" di Mosca il 15 aprile 1990 il testo ha avuto fino al 1997 più di 300 repliche e altri 40 teatri in tutta la Russia hanno allestito la pièce. *Murlin Murlo* è stata tradotta in tedesco, in inglese (con il significativo titolo di Marilyn Mudrow), in serbo, macedone e sloveno. Nel 1994 fu organizzato a Ekaterinburg un "Koljada-fest" con la partecipazione di una dozzina di compagnie teatrali russe e straniere, arrivate tutte con un lavoro di Koljada. All'estero il suo testo più noto è *Rogatka* (La fionda), presentato anche in versione italiana (cf. *Teatro della perestrojka [II]* 1991). Ha pubblicato fino a oggi tre volumi di opere teatrali: *P'esy dlja ljubimogo teatra*, Koljada 1994, "*Persidskaja siren'" i drugie p'esy*, Koljada 1997; *Ujdi-ujdi*, Koljada 2000. È uscita anche una monografia sulla sua opera, cf. Lejderman 1997. La pagine Internet di Koljada (Koljada internet: <http://www.koljada.uralinfo.ru>) contiene molte utili informazioni.

Nel teatro russo contemporaneo Koljada è considerato il "Čechov del XX secolo" (cf. Verbitskaja, *Tradicii poetiki A.P. Čechova v dramaturgii N. Koljady*, articolo reperibile sulla pagina Internet) e il "Tennessee Williams russo", entrambi, secondo lo stesso Koljada, "autori che Dio stesso ci ha donato" (cf. l'intervista con Koljada di Medić 1997: 13). Alcuni critici lo collegano a Aleksandr Vampilov, notissimo autore russo degli anni '70, scomparso tragicamente in un naufragio sul lago Bajkal, primo a smascherare l'opprimente atmosfera del periodo brežneviano e al quale farebbero riferimento anche altri autori contemporanei (Petruševskaja, Razumovskaja, Geljman, Šatrov, Kotenko). Rispetto al teatro contemporaneo russo Koljada è convinto che esso sia sostanzialmente "limitato", perché tratta solo del momento "di transizione" nella convinzione tutta moscovita che "i confini della Russia si fermano pochi isolati più avanti" (cf. Medić 1997; cf. anche Koljada 1997a: 9).



zitutto un rapporto tra statica e dinamica dei processi creativi, dove il centro, depositario di cultura, conserva e frena, mentre la periferia trasforma e accelera. L'accelerazione non è tanto proiettata verso la costruzione di una "nuova Russia" (che la periferia di fatto rifiuta), quanto piuttosto verso la riscoperta di quei valori fondamentali, presunti o meno, che la periferia, per sua natura, avrebbe mantenuto, mentre la Russia, nel suo movimento centripeto di stampo moscovita, avrebbe tradito. Solo dopo aver posto *ex-novo* le presunte basi "autentiche" dell'identità culturale, sarebbe dunque possibile iniziare un fruttuoso dialogo sul futuro.

#### *Lettura apocalittica della storia*

La storia russa conosce non pochi momenti vissuti in una specie d'attesa escatologica da "fine del mondo", quando tutte le spinte sociali, culturali e politiche vengono radicalmente compresse "sulla soglia", per dirla con Bachtin, dell'ultima e definitiva soluzione. In momenti come questi la prospettiva storica si annulla, gli uomini e le loro azioni vengono letteralmente schiacciati sullo sfondo dell'eternità e ogni banale conflitto della nostra quotidianità si trasforma in un'apocalittica resa dei conti. Da questo punto di vista la caduta del muro di Berlino nel 1989 non si differenzia molto dall'ascesa al trono alla fine del XVII secolo di Pietro il Grande che, significativamente, aveva eliminato il tradizionale calendario russo a partire dalla creazione del mondo, ma non si differenzia nemmeno dalla Rivoluzione d'Ottobre del 1917 che, secondo modelli di pensiero non del tutto dissimili da quelli della "santa Russia" che aveva appena spodestato, si costituiva come "anno zero". Nel dramma *Murlin Murlo* di Koljada l'attesa escatologica si realizza come incombente "terremoto", atteso da alcuni come "salvezza" e da altri come "castigo". Non si tratta di una metafora nascosta, ma di un vero e proprio riferimento all'Apocalisse (6: 12; 8: 5; 11: 13, 19), del quale il primo profeta è il noto speaker ufficiale di Radio Mosca Levitan che dagli schermi televisivi annuncia la catastrofe dei "mari che si alzeranno sopra le terre" e tutto som-

mergeranno, mentre l'ultimo profeta è Gorbačev, ultimo degli Anticristi (Koljada 1994: 319).<sup>2</sup> Anch'egli, come già Pietro il Grande e lo stesso Lenin, ha tradito "l'autentica" idea russa, volendo con un unico atto imperioso cambiare tutto e cancellare la memoria storica. Le differenze sono riscontrabili solo nella datità storica della memoria collettiva che recepisce ogni mutamento epocale e quindi apocalittico in funzione di una maggiore o minore corrispondenza alla tradizione presunta "eterna": la santa Russia sarebbe dovuta essere spazzata via dalla modernizzazione di Pietro il Grande, la Russia moderna nella sua variante borghese europea occidentale dal bolscevismo di Lenin, mentre il bolscevismo dogmatico della Russia sovietica sarebbe dovuto scomparire con il nuovo socialismo di Gorbačev. Sullo sfondo "eternamente immobile" dell'idea russa nessuno però è riuscito ad andare più in là di un suc-

---

2 Tutte le citazioni sotto tratte dalla suddetta edizione; in seguito nel testo indicheremo tra parentesi la pagina dalla quale la citazione è tratta.

Atto I, scena I:

МИХАИЛ. А про катастрофу этот ваш квартирант ничего не говорил, нет? Ну, у них там, в столицах побольше нашего знают, а? Не говорил, нет?

ОЛЬГА. Нет, не говорил. В больнице сегодня, в больнице в очереди сказали, что Банга говорила: скоро моря выйдут из океанов и всех нас затопят...

МИХАИЛ. Банка? Какая банка? Радио, что ли?

ОЛЬГА. Бан-га! Бан-га! Банга, говорю! Волшебница такая. За границей она живёт. Понял? Ну вот. Сказала, что или сегодня катастрофа будет, конец света или через две недели. Вот-вот, короче. На днях...

Atto II, scena II:

ИННА. Ну, что ты там бормочешь, Алёша? Пошли, некогда! (Хватает чемодан Алексея.) По телевизору только что передали: сейчас будет конец света! Юрий Николаев передавал! Который "Утреннюю почту" ведёт и "Юрмалу"! Говорит: всех сейчас шарахнет! Пошли, спрячемся в подвал, может – и выживем тогда, а? Ну, быстрее, что вы, орёлики, как варёные?! Пошли, сказала, ну?!

АЛЕКСЕЙ. (сквозь зубы.) Кто передавал по телевизору? Опять Левитан?

ИННА. Нет, Левитан в тот раз был! Обманул, паразит! А сейчас – Юрий Николаев начал, а потом – сам Горбачёв! Ага, сам! Грустный такой... (350).

cesso effimero, anzi, ogni tentativo più o meno forzato ha suscitato reazioni in direzione di un ritorno ai cosiddetti valori "autentici" e presumibilmente stravolti dal nuovo modello culturale.

*I personaggi di Koljada e i modelli culturali russi*

In questo contesto, attraverso la visione sincretica di un ennesimo momento "di rottura" nella storia russa, il dramma *Murlin Murlo* di Koljada si inserisce a pieno titolo in quel tipo di tradizione letteraria del XX secolo che osserva la banalità del quotidiano dal punto di vista di una duratura e profonda tradizione culturale, riuscendo in questo modo a far emergere sentimenti, convinzioni e concetti che una visione solo politica, sempre di brevissimo respiro, riesce a malapena a intuire. Alcune battute nel testo indicano con chiarezza tempo e luogo dell'azione scenica (città industriale di una provincia russa "profonda" negli ultimi anni delle "perestrojka" e della "glasnost" di Gorbačev), anche se lo spazio scenico caotico e gli angoli "bui", come pure, ovviamente, i personaggi e i loro rapporti interpersonali, sembrano invitare lo spettatore a non accontentarsi di una semplice lettura "attualizzata" che confermerebbe un nostro presunto orizzonte d'attesa, orientato quasi per riduttiva inerzia a inserire l'annunciata catastrofe dell'Urss tra i noti e per nulla stimolanti paradigmi che popolano i nostri schermi televisivi.

Tra le molte cianfrusaglie che letteralmente sommergono lo spazio scenico Koljada indica nella primissima didascalia la presenza di un "ritratto di Hemingway", appeso al muro e del quale non si capisce, "come sia capitato lì".<sup>3</sup> Esso in realtà (lo si comprenderà solo più tardi) è stato portato in scena da Aleksej, giovane ingegnere sognatore, nato esattamente negli anni che videro il lento spegnersi di tutte le speranze legate al fulgido e breve periodo della destalinizzazione e del disgelo (fine anni '50 – inizio

---

3 Cf. la didascalia iniziale:

На стене – непонятно как попавший сюда портрет Хемингуэя (319).

anni '60). In quegli anni, pieni di speranza e di rinato entusiasmo, la gioventù russa letteralmente "scoprì" lo scrittore americano, identificandosi con i suoi personaggi, giovani forse un po' ingenui e teneramente rozzi che se ne andavano in giro per il mondo con zaino e chitarra in nome dei grandi ideali di libertà e giustizia. La gioventù russa aveva assorbito questo tipo di giovane uomo virile e forse un po' grezzo (il ruolo della donna risultava in questo caso del tutto secondario) che si abbandona all'incessante e avventuroso flusso della vita e l'aveva adattato alle proprie necessità di un superamento del conformismo staliniano, della sua ottusità, delle sue paure, della sua disciplina ferrea e dei suoi tetri e minacciosi silenzi: con questo spirito, sostenuta dalla nuova politica di Chruščëv, la gioventù s'era messa in cammino lungo le strade della Russia per lavorare, costruire, "dissodare le terre", ma soprattutto per esprimere la sincerità e il coraggio di un nuovo modello di vita. Segno di riconoscimento quasi obbligatorio di questo nuovo spirito era il ritratto di Hemingway nella valigia di cartone o di legno. Il giovane personaggio di Aleksej non è riuscito a superare questo modello, messo del resto ben presto da parte (nel 1964 Chruščëv viene sostituito da Brežnev), e nel dramma di Koljada ne rimane solo un segno idealizzato. Eppure è proprio questo tenue legame con un passato relativamente recente a configurarsi come anello di congiunzione tra la contingenza storica e alcuni valori tradizionali della cultura russa. Quando tutto sembra essere messo in discussione, quando i punti di riferimento della "propria" storia sembrano scomparire nel nulla, il giovane Aleksej riscopre la fede assoluta nella potenza del Libro, la certezza assoluta della verità della Parola e, di conseguenza, la funzione catartica della letteratura e dell'arte. E in effetti Aleksej, nei ritagli di tempo, scrive un romanzo che acquista la valenza – ampiamente conosciuta e codificata dalla letteratura russa medioevale – di un processo di autoperfezionamento (*samosoveršestvovanie*) e di concreta realizzazione del Bello, del Buono e del Vero, ovvero del concetto russo di tradizione bizantina di *krasota*. Oltre al ritratto storicamente denotato e biograficamente obbligatorio di Hemingway, Aleksej, in perfetta sintonia con il suo ruolo di "pastore" che il suo nome etimologicamente gli

affida, cita con slancio Dostoevskij e Tolstoj: del primo ripropone la nota formula *krasota spaset mir*, mentre dal secondo attinge non solo modelli comportamentali biografici (disperandosi per il fallimento del suo ruolo di "missionario"), ma veri e propri modelli letterari di autoidentificazione (per esempio il processo di autoperfezionamento di Nechljudov in "Resurrezione").<sup>4</sup> Koljada in sostanza ripropone ciò che già Puškin aveva fatto con i personaggi dell'*Onegin*: un personaggio che vive di modelli letterari (lo stesso nome lo ricollega ad Aljoša Karamazov) viene posto in una si-

- 
- 4 Atto I, scena I:  
 АЛЕКСЕЙ. (захмелел.) Нет, я люблю! Страстно!  
 ИННА. Ой, правда! Скажи, кого?  
 АЛЕКСЕЙ. Я люблю... люблю великую русскую литературу!  
 ИННА. (хохочет.) Ну вот, вот! А же говорила! Кто такая? Почему не знаю?  
 АЛЕКСЕЙ. Книжки надо читать, книжки, Инна, дорогая! Книжки! Выпьем! Выпьем все вместе. Ура-а-а!!!..  
 ИННА. (чокнулись, выпили.) Давай! За твою, стало быть, любовь...  
 [...]
   
 АЛЕКСЕЙ. [...] У меня на работе все пьяные или с похмелья! Почему все пьют? Почему?! Разве нельзя иначе устроить свою жизнь, организовать её так, чтобы не было ни минуты свободной, праздной, бессмысленной!? Вам всем, всем, всем необходимо са-мо-со-ве-ршен-ство-ва-ни-е! Каждый должен поставить перед собой цель! И идти к ней, не сворачивая и не сбиваясь! А цель необходимо поставить огромную, ясную, значительную! Не к благополучию, скажем, стремиться надо... ну, там, к даче, к машине или к... ну, что там ещё есть? Я не знаю! Не важно! Так вот! Не это главное, девушки! Не это! А главное, как я уже сказал – самосовершенствование! И спасти вас может, помочь вам сможет – моя любовь! Она спасёт! Моя любовь! [...] Не моя конкретно любовь, как единица измерения... То есть, спасёт вас только то, что я люблю! То есть, великая русская литература! МОЛЧАНИЕ. О, девушки мои милые и дорогие! Если бы многомиллионная толпа, масса читающих с вниманием и жаром и страстью прочитали бы и продумали бы из страницы в страницу великих Достоевского и Толстого, если бы все люди задумались над каждым их рассуждением, то наша Россия, страна наша выросла бы в страшно-страшно серьёзную величину, в страшно-великую державу! Передумать, осмыслить их – это ведь, дорогие девушки, тоже самое, что и стать Сократом, понимаете? (338-340).

tuazione tipicamente letteraria ("il sognatore vuole salvare la derelitta", vedi Dostoevskij, appunto). In questo modo Koljada riesce a chiudere il cerchio che unisce un personaggio dai tratti tipicamente sovietici (giovane comunista con istruzione tecnica superiore) con chi invece, priva di riferimenti più facilmente denotabili come "sovietici", si presenta come portatore di modelli culturali tradizionalmente russi, ovvero il personaggio di Ol'ga, detta *Murlin Murlo*.

Ol'ga infatti altro non è se non la ragazza "umiliata e offesa" di molta letteratura russa, personaggio di altissimo valore spirituale (come Sonja Marmeladova) che affronta la miseria della propria quotidiana banalità come la via dei tormenti (*hoždenie po mukam*) verso la salvezza eterna. Cercando di colmare il vuoto materiale e spirituale che la circonda, Ol'ga trova effimera consolazione nei "buoni sentimenti" che fluiscono da qualche *serial* televisivo di modesta qualità (*La schiava Isaura*, in concreto), da due versi "nascosti" tra le pieghe segrete dell'album<sup>5</sup> (già descritte con ironia da

---

5 Atto I, scena I:

ОЛЬГА. [...] Я, правда, тайком от мамки ходила к Ирке, соседке нашей, смотреть многосерийную телевизионную картину "Рабыня Изаура". Такая хорошая жизненная картина. Я плакала. От начала и до конца. Мне так её было жалко, рабыню-то. Такая, знаете ли, порядочная женщина, культурная. Несчастливая такая. Как я. (328) [...]

ОЛЬГА. [...] Вот. Напишите мне сюда. На память. (Протянула Алексею альбом.)

АЛЕКСЕЙ. (взял альбом, положил на колени, листает его.) Я не знаю что.

ОЛЬГА. Знаете, знаете! Как не знаете! Вспомните хорошенько!: "Писал не писатель, писал не поэт, писала девушка в двадцать лет!" Это я придумала. Сочинила. Когда мне двадцать лет было. А сейчас – вон уже сколько. Вот эту страничку видите?

АЛЕКСЕЙ. Ну?

ОЛЬГА. Пишите сюда самое главное. Тут сверху что написано?

АЛЕКСЕЙ. (читает.) "Открыв секрет, себя погубишь, теперь скажи, кого ты любишь..." "Любишь" с мягким знаком надо писать...

ОЛЬГА. (смеётся.) Пишите, пишите! Не бойтесь! Это секретная страница! Я её потом заклею! А вообще этот альбом ещё никому не показывала! Вы первый! Его читать никто не будет! Ну, пишите?

Puškin), mentre la sua vera dimensione spirituale le si rivela solo quando le viene a far visita, come lei stessa afferma, Dio nelle sembianze di un vecchietto che, naturalmente, solo lei riesce a vedere. Chiusa quasi autisticamente in un suo mondo "eterno", al quale è perfettamente estraneo ogni limite che il tempo storico (in questo caso, sovietico) impone, Ol'ga attende il terremoto e la morte con la certezza della salvezza, nell'assoluta convinzione che Dio non potrà mai abbandonarla proprio perché depositaria di tutte le fondamentali virtù della cultura spirituale russa: Bellezza, Bontà e quindi Verità. Crede fermamente nella superiorità della parola scritta nel romanzo di Aleksej, che non capisce, ma che recepisce in piena sintonia con il mistero della rappresentazione segnica che racchiude in sé la Rivelazione, inaccessibile al mortale. In questo contesto crede in ogni parola "autoritaria", sia essa il romanzo di Aleksej che dovrà "salvare tutti", le chiacchiere della madre, bigliettaia al cinema, che conosce tutto di tutti, oppure gli annunci catastrofici sulla fine del mondo che fluiscono dagli schermi televisivi. Nel mondo esterno riconosce solo i segni che confermano il suo orizzonte d'attesa: un "disco volante" le ha già da tempo preannunciato la fine del mondo, del quale comunque non ha paura, perché da allora Dio è al suo fianco e di certo la salverà (e le ha mandato come salvatore Aleksej). Tutto ciò, ovviamente, può avvenire scenicamente solo nell'angolo "buio", anch'esso inaccessibile e misterioso (lo stesso Koljada sottolinea questo particolare didascalico) che per Ol'ga si configura come isola spirituale in un mare di pragmatica banalità.<sup>6</sup> In questa banalità del mondo esterno Ol'ga

---

(330-331).

- 6 Atto I, scena I:  
 ОЛЬГА. Вы что! Видели! Тарелку! Ага! Белую! Большую-пребольшую! Над домом вон над тем! Я просыпаюсь, время где-то пять утра, уже осень была, мать в одной комбинашке коло окна стоит. Ну, возле то есть. Стоит и ревет белугой: "Ой, батюшки, конец света наступил, ой, батюшки, конец света настал, конец света, конец света!!! Алексей посмотрел на Ольгу, наклонился над столом. Ольга встала, подошла, смотрит через плечо в его бумаги.  
 Мы с Инной смотрим, побежали, а там – тарелка висит. Над домом. Я просыпаюсь, время где-то пять утра, осень, мать кричит, ага. Мы

acquista il significato di ragazza un po' scema, mentre nel suo mondo nascosto e "buio" essa sa di poter essere profeta popolare, vero *jurodivnyj* nella tradizione dello *svjatoj čelovek* russo.

Ognuno con la propria storia, Ol'ga e Aleksej si incontrano nei punti di contatto di una comune visione della realtà che, forse, nulla ha a che vedere con una presunta realtà "storica", ma che in quanto struttura profonda della coscienza risulta essere determinante nel momento in cui da pensiero astratto si trasforma in azione concreta (in scena e fuori).

A prima vista gli altri due personaggi del dramma di Koljada, l'amante di Ol'ga, Michail, uomo sposato che picchia la moglie incinta, e la sorella di Ol'ga, Inna, moglie da tempo abbandonata, sembrano fortemente radicati nella realtà sovietica più recente.<sup>7</sup> L'unica differenza tra di loro consiste in una diversa risposta alla vita spiritualmente vuota: per Michail il motto "lavora, mangia, dormi, prolifica" (e fai sesso) rappresenta il massimo della pienezza della vita,<sup>8</sup> per Inna invece lo stesso paradigma è un circolo vi-

ка-ак побежали... А там – тарелка висит. Вот. (Пауза.) Я с тех пор и стала Бога видеть, мультики разные...

АЛЕКСЕЙ. Что-что?

ОЛЬГА. (радостно смеётся.) Ой, вы же не знаете! У меня мультики всё время, всю дорогу, ага! (Быстро.) Я как в темное место зайду, так мне сразу дядька с бородой является, ага! Сядет, сидит. Сидит и смотрит. Не страшный, нет. И какие-то картинки потом начинаются, музыка, страны, страны начинаются, книги будто, пальмы такие – красивые-прекрасивые! И главное – дядька этот. Сидит!

АЛЕКСЕЙ. В темноте?

ОЛЬГА. Да. Ага. (327).

7 Quando Aleksej spiega il suo grande progetto sulla rinascita russa (vedi nota 4), Inna risponde:

Поняла! Поняла я теперь тебя! Бей жидов, спасай Россию, правильно? Так, да? (340).

8 Atto I, scena I:

МИХАИЛ. Эх, люблю жизнь! Сколько в ней радости, сколько в ней удовольствия, счастья! [...] Голова не попа – завяжи и лежи. (Хохочет.) Ничего ты не понимаешь. Ни-че-го! Глупая-а-а. Глупая ты. Дура. А тебе говорю, что как всё в жизни устроено хорошо, понимаешь? Поработал – отдохни, выпей, сил наберись, с бабами поиг-



zioso che si risolve nell'alcool. Sebbene entrambi vivano solo per il presente, pieno per Michail e vuoto per Inna, essi portano in sé categorie e comportamenti che non sono solo di tipo "sovietico": Michail è il classico prodotto della mentalità "asiatica" che conosce una sola variante nella risoluzione di eventuali conflitti, la violenza; per lui la semplicità della vita è di una chiarezza assoluta e non conosce zone grigie o intermedie, né tanto meno angoli "bui". Il principio base della sua vita è prendere e sopravvivere: non a caso il culmine dell'autoidentificazione di Michail si ha alla fine del dramma, quando annuncia trionfante la nascita del figlio.<sup>9</sup> Nella storia russa il modello "lavora, mangia, dormi, prolifica" come antitesi ad altri modelli di maggior connotazione spirituale raggiunge la sua massima evoluzione nel XIX secolo tra i mercanti semianalfabeti che, chiusi nei loro rioni (Zamoskvoreč'e a Mosca), tendono a escludere ogni intrusione esterna (Michail è disposto a pagare la camera che Ol'ga ha dato in affitto a Aleksej pur di toglierselo dai piedi) che considerano una minaccia alle loro consuetudini "eterne". A differenza di Michail, totalmente estraneo a ogni tipo di discorso politico o culturale (a lui la letteratura russa ha insegnato unicamente che tutti i "nobili avevano l'amante"<sup>10</sup>),

---

рай. А потом опять работаешь и одно удовольствие вспоминать, как было хорошо и как ещё лучше скоро будет. Бабы! Ох, бабы! Ничего вы в жизни не петрите! Ничего не смыслите в колбасных обрезках! Бабы дуры, бабы дуры, бабы бешеный народ. Как увидят помидоры, сразу лезут в огород! (Смеётся.) (320-321).

9 Atto II, scena II:

МИХАИЛ. Пошли, поздравьте меня, быстренько, девки, ну? У меня сын родился, сын у меня сегодня родился, слышите?! Такая радость! Ну, пошли на кухню! [...] Ну ты меня поздравляешь или нет, Оля? Сын у меня, сын! Большой родился! На меня, говорят, похож! Ну, Оля? Ты рада за меня или нет? Сын, Оля! Ну, не хочешь на кухню, пойдём тогда в твою комнатку, к тебе пойдём, пошли, Оленька... Свечку поставим, красиво будет, а? (357-359).

10 Atto I, scena I:

МИХАИЛ. Вот, кстати, книжкам я должен за всё спасибо сказать... В книжках у всех графов, князей были любовницы. Научили меня книжки! (потягивается.) Вот и ты у меня тоже – любовница! (Хохочет.) (320).

Inna porta in sé alcuni valori decisamente più radicati nel tempo rispetto al ristretto cronotopo sovietico, valori che, con ogni probabilità, pensava di poter realizzare anche nel socialismo. Uno di essi è la visione utopica del futuro che il socialismo aveva costruito messianicamente su coordinate temporali (con continui rimandi al domani e al "sorgere dell'aurora") e non spaziali (*da nessuna parte*, solo nel socialismo *del domani* ci sarà il paradiso in terra). Alla stregua di Ol'ga anche Inna cerca consolazione e riparo nei modelli antichi e pone le sue speranze nel raggiungimento di "terre lontane" (*dalekie zemli*), segno distintivo di un gran numero di gruppi settari che né la Russia degli zar né la Russia sovietica era riuscita e debellare definitivamente.<sup>11</sup> Similmente antica è la convinzione di Inna che qualcuno "dall'alto" possa risolvere i suoi problemi: nella sua visione della realtà sovietica, essa è convinta che "da qualche parte loro se ne stanno lì seduti e per il nostro bene si inventano di tutto, affinché noi si possa solo lavorare e non pensare",<sup>12</sup> anche se di certo non sa che sta ripetendo quasi letteralmente Dostoevskij e la sua tirata anti-utopica e anti-occidentale sul famoso "decimo" pensante dell'umanità e sui "nove decimi" restanti. Che non si tratti di una semplice reminiscenza letteraria risulta chiaro dalla fiducia che Inna pone in Aleksej, vera incarnazione ai

---

11 Atto I, scena I:

ИННА: Ну, квартирант у вас новый, ну, надо же мне с ним познакомиться, поговорить? Надо? Ну, с кем мне ещё разговаривать? Он мне о дальних странах расскажет, вот! [...] Здра-асьте. Про дальние страны рассказывай. Как они там живут, как одеваются, что едят, как на машинах ездют... Ну, про то, как они там сношаются, что ли... (335-336).

12 Atto I, scena I:

ИННА. И где-то там в воздухе сидят какие-то люди, которые для нас всё придумывают, понимаешь? Чтоб всех нас успокаивать, чтоб мы работали на этой работе долбанной с утра до ночи, с утра до ночи, с утра до ночи и ни про что не думали, понимаешь? Только мы одни – и всё! И как заведённые: с утра бежать на работу вкалывать, потом домой – спать, жрать. Потом опять на работу... И так каждый Божий день, каждый Божий день, каждый Божий день, каждый, каждый... (336).

suoi occhi di vari modelli utopici storicamente incompatibili: all'avvicinarsi della catastrofe lo implora di salvare per il futuro solo il "romanzo" che sta scrivendo,<sup>13</sup> a conferma della sua fede nella funzione catartica della parola scritta, contemporaneamente però vuole essere portata via in una "terra lontana" sconosciuta e inesistente – la Piazza Rossa a Leningrado! – il che conferma la sua visione utopica prettamente russa proiettata nello spazio.<sup>14</sup>

### *Illusione di un conflitto culturale*

I quattro modelli culturali (la Parola scritta, la Bellezza, l'asiaticità, l'utopia) che nel caos della transizione si dimostrano ancora vitali in una realtà non più segnata da parametri stabili e in-

- 
- 13 Atto II, scena II:  
 ИННА. (кричит за дверь.) Открывайте! Ну, быстро?!!!  
 Ольга открыла. Инна влетела, бежит, опрокидывает всё в комнате Алексея, наступает на чемодан.  
 Всё! Всё! Всё! Собирайтесь! Быстро пошли! В бомбоубежище! Свет уже отключили! (Бежит в большую комнату.) Оля! Вставай! Не спи! Конец света настанет! Где ты, Оля?!
- ОЛЬГА. (выглядывает из-за двери.) Да здесь я, здесь... Не сходи с ума, что случилось-то?
- ИННА. (в комнате Алексея, суетливо бежит, кричит.) Алёша, возьми с собой самое ценное всё! Только ценные вещи, Алёша! Бери с собой, главное, роман, остальное – ерунда! Пошли бегом! Свет уже отключили, чтоб пожаров особых не наделать! Сейчас как затрясёт, как начнётся! И Боженька нас всех, сук в рваных ботах, судить станет! Пардон меня! Вставай! Пошли быстренько, ну! Пошли бегом, ну!?
- АЛЕКСЕЙ. (сидит на кровати.) Что начнётся?
- ИННА. Землетрясение! (349-350).
- 14 Atto II, scena II:  
 ИННА. Сестричка моя! Мы уезжаем! Всё, Оля, хватит! Мы едем! Мы с Лёшечкой едем к ебене матери! Эту дыру к ебене... Чтoб она провалилась! Я хоть на Красную площадь схожу в Ленинграде! Хоть мир посмотрю, Оля! Туда её, эту дыру! Прости, Алёшечка, больше не буду, вырвалось, прости! Я могу быть интеллигентной женщиной, могу, могу! ... (352).

confutabili, determinano i rapporti tra i quattro personaggi del dramma di Koljada: come già in Puškin, ognuno di essi vede o vuole vedere nell'altro solo ciò che lo conferma nel proprio orizzonte d'attesa ed è proprio la non confluenza tra i vari orizzonti d'attesa, ovvero tra il significato "atteso" e il significato "effettivo" dell'altro, a innescare nel dramma tutta una serie di conflitti. È un'asimmetria che Koljada rende evidente già nel titolo: il nomignolo di Ol'ga, Murlin Murlo, si riferisce ovviamente alla bellissima Marilyn Monroe, stella del cinema della fine degli anni '50 – inizio anni '60 (lo stesso periodo della fortuna di Hemingway in Russia), in realtà si tratta di un gioco di parole, in virtù del quale si ha la deformazione semantica del nomignolo che, in una traduzione letterale, dovrebbe suonare all'incirca come "Ceffo de Ceffis", oppure "Grugno della Grugna" ecc. Ol'ga più volte ribadisce di non sapere "cos'è questa Murlin Murlo", dice che sono gli altri a chiamarla in questo modo, perché ha un "naso a patata", ma lei sa invece di essere "bella" e "buona" e di "amare tutti".<sup>15</sup> Aleksej legge queste affermazioni di Ol'ga come conferma della sua "spiritualità calpestata" che chiede di essere "salvata", non vede invece, né può vedere, la *bellezza deformata*, implicitamente presente già nel suo nomignolo. È del tutto evidente che qui non si tratta solo di una bellezza deformata fisicamente (il naso a patata, appunto),

---

15 Atto I, scena I:

ОЛЬГА. Мальчишки! Этот вон тоже! Все кричат, что у меня нос, как варёная картошка! Говорят, что я Мурлин Мурло! Дураки придумали кличку! А что это такое, я и сама не знаю! Врут, ага? Алёша? Я ведь совсем не Мурлин Мурло какое-то, я на неё не похожа, нет? Ты же вот только что сейчас сказал, что у меня этот... как его... очень большой, правда ведь?

АЛЕКСЕЙ. Сказал, да...

ОЛЬГА. Ну вот! Я красивая! Я очень красивая! А они ничего не смыслят! Неправда! Я такая добрая, я всех люблю, всех жалею! Я очень красивая! Я раздевалась, в зеркало на себя смотрела, когда матери дома не было! С лица воду не пить, мать мне говорит! Вот! Она говорит, что я куколка базарная! Красавица, говорит! Тело у меня красивое, вот так, Алёшенька! Алёша, Алексей, вот так... (332).

bensi della banalizzazione dell'alto valore spirituale che Aleksej vuole a tutti i costi riconoscere in Ol'ga. Negli scambi di battute iniziali Aleksej non comprende il piacere che Ol'ga prova nel guardare la deformazione fisica ("nani da circo" in visita nella città<sup>16</sup>), solo più tardi, quando Ol'ga si rivela per Aleksej una semplice "puttana" che va a letto con Michail, null'altro che una stupida ragazza ignorante che in tutta la sua vita non ha letto nemmeno *Mumu* di Turgenev, Aleksej si vede crollare addosso il proprio orizzonte d'attesa in base al quale aveva costruito tutto il proprio rapporto nei confronti di una possibile incarnazione della "bellezza russa" e, di rimando, nei confronti di se stesso quale suo "salvatore": a questo punto Ol'ga diventa banalmente la "bellezza locale" detta Murlin Murlo che, sgombra da ogni connotazione religiosa, letteraria e, più in generale, culturale, si può anche umiliare e violentare.<sup>17</sup> Il significato ambivalente della "bellezza" di Ol'ga viene

---

16 Atto I, scena I:

ОЛЬГА. Ой, а у нас тут развлечения всякие! Вот к нам завтра в дом культуры приезжают лилипуты с концертом. Я два билета купила, два. Сходим?

АЛЕКСЕЙ. Бр-р-р. Смотреть на уродцев? Не стыдно вам? Благодарю покорно. Ни за что не пойду.

ОЛЬГА. Не поняла я? Я говорю: концерт, интересный очень... (325-326).

17 Atto II, scena II:

АЛЕКСЕЙ. Слушай, ты... Слушай, ты... Слушай, ты... ты... ты дура набитая, что ли?! Ты не понимаешь ничего своей башкой тупой, что ли?! Не кумекаешь?! Дура?! Варит у тебя котелок?! Не варит?! Не варит?! На лилипутов ходишь смотреть, да, на лилипутов?!

ОЛЬГА. Они смешные...

АЛЕКСЕЙ. Да ты на меня посмотри, какой я смешной, на меня, на меня! По твоей милости какой я смешной, посмотри! Из-за того, что ты удовлетворяешь свои низменные потребности!!!! Это ведь, оказывается, из-за тебя, дуры набитой, кошки драной, из-за тебя, а я думал... Дебилка! "Муму" не прочитала за свои почти тридцать лет?! Не прочитала ведь, не прочитала?!

ОЛЬГА. Не прочитала...

АЛЕКСЕЙ. Врала мне тут, в постель тащила... Бог к ней являлся! Я её пожалел, думал, что она духовная, невероятная девушка, думал, никто её не понимает, ненормальной считают её! А она, эта духов-

confermato anche dalle visite misteriose del vecchietto-Dio: finché l'autoidentificazione di Ol'ga rispecchia l'orizzonte d'attesa di Aleksej, il vecchietto-Dio continua a farle visita, quando invece tale autoidentificazione si dimostra per *entrambi* i personaggi falsa, Dio la abbandona.<sup>18</sup> Nonostante il fatto che la situazione reale si sviluppi e precipiti sulla base di un doppio reciproco errore di lettura, l'epilogo si determina nuovamente attraverso codici letterari: dopo aver violentato Ol'ga, Aleksej le lascia sul tavolo come mercede una scatola di cioccolatini, similmente a quanto aveva fatto l'uomo del sottosuolo che aveva lasciato sul tavolo cinque rubli per la sfortunata prostituta Lisa che voleva salvare, Ol'ga invece, banalizzando al massimo la reminiscenza letteraria, che del resto non conosce, strappa dalle pareti tutti i *poster* dei divi del cinema, artisti che nel suo immaginario dovevano rappresentare l'ideale di Bellezza. Crollano completamente tutti i punti di riferimento che servivano alla reciproca significazione, da un lato la "bellezza spirituale", dall'altro "la parola salvifica dello scrittore": due modelli

---

ная, с каким-то жлобом – запросто, в постель! Ужас, мрак какой, кошмар! Дурдом! Да чтоб я тут на секунду ещё остался! Отдай билет, гадина!!!! (347-348).

18 Atto II, scena II:

ОЛЬГА. (стоит напряжённая, как струна, судорожно хватая ртом воздух.) Тихо, Алёша. Тихо... Он плачет... Никогда не плакал... Какие слёзы у него... Как кровь... Тихо... тихо... не надо... будто кровь капает... красные слёзы... Боженька, не плачь, не надо, а то я тоже буду... Неправда! Нет! Неправда, Боженька! Я пожалела его! Неправда! Я его люблю, никого не любила! Неправда! Стой! Не уходи! ... Боженька! Неправда! Нет!!! Нет!!! Нет!!! Нет!!!

Ольга упала на пол, бьётся в истерике, рыдает.

БОЛЬШАЯ ПАУЗА. МОЛЧАНИЕ.

АЛЕКСЕЙ. (шепчет.) Ну-ка, ну-ка, перестань сейчас же... Хватит тут с ума сходить... Ты чего это тут, а? Ну-ка, ну-ка, не пугай меня, дура такая...

Пауза. Ольга села на пол, зажала голову руками, всхлипывает, стонет.

ОЛЬГА. (тихо.) Он мне сказал, что больше не придёт... Не хочет больше со мной разговаривать... Обозвал меня всяко по-всякому... Я не такая! ... (349).

culturali che secondo i più consueti e triti canoni della tradizione russa *avrebbero dovuto incontrarsi*, risultano svuotati di senso e il risultato di questo mancato incontro sono la disperazione e la pazzia di Ol'ga e la fuga di Aleksej. Da questo punto di vista tutti gli altri conflitti si sciogliono in maniera naturale: per Aleksej, Michail non è altro che la quintessenza della *pošlost'* russa (nel vero senso gogoliano del termine: banalità, quotidianità, miseria spirituale), categoria negativa che va combattuta solo da chi è armato di alti valori spirituali, per Michail, invece, Aleksej non è altro che un potenziale rivale nel letto di Ol'ga. Aleksej viene picchiato da Michail, ma egli, ancora pienamente inserito nella sua autoidentificazione di portatore di una parola "nuova" che lotta per gli "alti ideali", giustifica la propria mancata reazione e la paura come vigliaccheria che deriva però esclusivamente dal fatto di non aver ancora compiuto definitivamente il proprio percorso di autoperfezionamento (*samosoveršestvovanie*). Compresa, alla fine, la situazione effettiva, anche il nemico ideale (Michail quale incarnazione della *pošlost'*) diventa ai suoi occhi irriconoscibile e semplicemente indegno di essere combattuto.<sup>19</sup> La fuga di Aleksej si configura infatti come fuga di fronte ai valori (positivi e negativi) di una grande tradizione non più riconoscibile. Egli stesso si rende conto di non riconoscersi più in essi, quando, nel fare i bagagli, tenta invano di sistemare il ritratto di Hemingway nella valigia troppo

---

19 Atto II, scena II:  
 АЛЕКСЕЙ. Ты врешь... Это неправда... Этого не может быть... Ты... ты... ты... духовная. Ты не можешь себе позволить такого... Не может быть. Нет, нет... [...] Какой кошмар... Какой ужас... Какой мрак... Страна зелёных помидоров... Куда я попал? Дурдом. Какой мрак. А я-то, по-дурости, думаю: защищаю идеалы... Какие там идеалы? Дурак. А я-то думаю, что он мне простить не может, потому-то и бил сегодня на виду у всего честного народа... А оказывается... (Хохочет.) Оказывается, он меня из-за вот этой местной красавицы... Господи, Господи, Господи... какой кошмар... Мрак какой... Жуть какая... До смешного, ей-Богу... [...] Ты права, милая подруга, права. Пра-ва. Сваливать надо отсюда и поскорее. К чёрту вас всех. Чтoб вы все сдохли, козлы! Козлы!!! Хватит! Не выходит из меня миссионера, не выходит. И слава Богу! (346-347).

piccola: alla fine decide di regalare a Inna il ritratto che ha perso definitivamente ogni valenza ideale; Inna del resto non sarebbe in grado di comprenderla. Estremamente significativa è a questo proposito l'ultima replica di Inna: per lei Hemingway è un perfetto sconosciuto e crede che il ritratto rappresenti Aleksej "da vecchio".<sup>20</sup> Inna però non ha bisogno di un'illusione proiettata nel futuro (utopia temporale), bensì di una presenza "viva" qui e adesso (utopia nello spazio). Subito dopo inizia il terremoto che fa tremare la scena e chiude il dramma.

### *L'anno zero*

Negli anni della *perestrojka* di Gorbačev le vie di Mosca furono teatro di molte manifestazioni di piazza. Tra i molti e diversi cartelli che i manifestanti agitavano ne spiccava uno con la scritta: *Abbiamo marciato per settant'anni verso il nulla!* Una lettura solo politica può certamente trovare nella parola "nulla" – il fallimento del comunismo – il centro semantico della scritta, ma tale lettura è largamente riduttiva e non tiene conto del trauma profondo del popolo russo che è stato sempre pronto "a marciare" verso una meta, a patto che tale meta fosse riconoscibile. La meta, storicamente sempre determinata, poteva a volte coincidere con la norma politico-culturale vigente, a volte invece poteva porsi nei confronti di essa in maniera alternativa e conflittuale: nella più assoluta convinzione che ad ogni cambiamento epocale ne andasse sempre dell'ultimo scontro "mitico" tra il bene e il male, l'uomo russo ha combattuto con lo stesso slancio messianico per la difesa o per l'abbattimento di veri o presunti valori assoluti. Sta qui la grandezza e la

---

20 Atto II, scena II:

Ольга взяла портрет Хемингуэя, подала Инне.

ИННА. Чего это? Мне, что ли? Подарок, что ли? На память. что ли? На вечную, ага? Мне передать велел? Ага? (Ольга молчит, смотрит в окно. Инна рыдает, целует портрет.) Да кто это?! Да что это, Господи?! Он, что ли, сам?! В старости, ага? Да на хера он мне нужен? Мне он живой нужен, живой, а не мёртвый! (357).



tragicità della cultura russa. Il testo di Koljada ci racconta invece un'altra storia: la Russia è caduta e non ci sarà alcuno scontro "mitico" per essa. Per un tale scontro "culturale" c'è bisogno di fede e di radici profonde, ma Dio ha "abbandonato" la Russia e l'uomo russo ha perso la "memoria storica" (cf. Koljada 1997a). Non c'è più la "bellezza" dei sognatori ingenui, teneri e crudeli (Aleksej), delle puttane di altissima spiritualità (Ol'ga), degli ubriacconi disillusi e distrutti dalla vita (Inna), non c'è più un'anima, dove "Dio combatte con il diavolo" (Dostoevskij) affinché noi si possa dare un senso alla nostra esistenza. Tutto ciò che rimane è una visione banalmente pragmatica della vita che già rasenta la pura biologia (Michail). In qualche modo siamo di nuovo di fronte a un "anno zero" storicamente già sperimentato, questa volta però esso si configura come cancellazione definitiva di *tutta la memoria storica*, il che non era mai successo nei molti momenti di svolta epocale della storia russa.

È difficile prevedere se il periodo di transizione avrà gli esiti radicali prospettati da Nikolaj Koljada, tutto ciò che oggi si può dire è che noi tutti siamo diventati più poveri di spirito ed è con questa povertà di spirito che tutti noi dobbiamo fare i conti per tentare di comprendere la Russia di oggi.

## IZNAKAŽENA LEPOTA\*

(Koljada, *Murlin Murlo*)

### *Nekaj izhodišč*

Sodobna kulturološka misel se je ogradila od iluzije "večnega napredka" civilizacijskih procesov, ki naj bi jih zaznamovali predvsem družbeno-politični pretresi z vzpostavljanjem pravičnejših in, posledično, "boljših" medčloveških odnosov. Kaotično stanje je po svoji naravi sicer produktivno, vprašanje o kakovosti "novega" družbenega izdelka pa ostaja odprto. Še več: travme epohalnih sprememb so vedno znanilke nekakšnega vračanja v *oddaljeno* preteklost, ki se v večini primerov izričuje kot predstava o "čisti" in "resnični" dimenziji družbe in človeka v njej v nasprotju s "pokvarjeno" in "lažno" *bližnjo* preteklostjo, ki jo je treba preseči. Zato, da briše staro, novo črpa iz pra-starega.

To posebno velja za tiste manj urbanizirane in bolj arhaične družbene strukture, ki koreninijo v zavesti o neprehodni ločnici med "mojim" in "tujim" svetom (mišljenjem, tradicijo, bivanjskimi navadami) in katerokoli spremembo občutijo kot grožnjo lastnemu bistvu: od tod odklanjanje dialoga, vse večja zaprtost in povečana stopnja nestrpnosti, ki večdesetletne (ali celo stoletne) razvojne procese rada nadomešča z zahtevo po enkratni in vseodrešujoči odločilni potezi.

Te mišljenjske kategorije, ki mejijo na mitično vzpostavljanje civilizacijskega reda, so bile verjetno prisotne pri Nikolaju Koljadi, ko je konec "zgodovinskega" leta 1989 pisal gledališko delo *Murlin Murlo*. Pomenljivo je, da Koljada zgodbo, kot v veliki večini svojih del, umešča v rusko provinco in ne v center (Moskvo ali Peterburg) in da se tudi v tem pogledu sklada s sodobnim (posebno ruskim) mišljenjem, ki odnos med centrom in periferijo razume predvsem kot odnos med statiko in dinamiko ustvarjalnih procesov, kjer center ohranja in zavira, periferija pa spreminja in pospešuje. Pospešek ni usmerjen v tavnaturško (čarodejno, čudodelno, čudotvorno, čudežno) gradnjo "nove Rusije" (periferija tega pravzaprav noče), temveč v odkrivanje tistih osnovnih prvin, ki naj bi jih

---

\* "Iznakažena lepota." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* XLVI. 7 (1998). (Special issue: Nikolaj Koljada. *Murlin Murlo*. MGL, Ljubljana 1997/1998).

periferija kljub vsemu ohranila, "prejšnja" in komaj presežena (sovjetska) Rusija pa v svoji moskovski centripetalnosti zatajila: sleherni pogovor o bodočnosti naj bi bil torej mogoč le ob polnem razprtju vseh vrednostnih opcij.

### *Apokaliptično branje zgodovine*

Ruska zgodovina pozna kar nekaj usodnih trenutkov, ki jih doživlja z eshatološkim pričakovanjem "konca sveta", ko se vse družbene, kulturne in politične silnice strnejo in izostrijo, kot bi bile na pragu poslednje in končne odločitve. Taki trenutki, ki mejijo na mitično vzpostavljanje civilizacijskega reda, brišejo časovno zgodovinsko perspektivo, dogodki in ljudje se sploščijo na ozadju večnosti, ki tudi bitko za banalno vsakdanjost spreminja v dokončni obračun. Iz tega zornega kota se padeč berlinskega zidu leta 1989 prav v ničemer ne razlikuje od prevzema oblasti Petra Velikega konec XVII. stoletja – Antikrista, ki je med drugim odpravil tradicionalno rusko štetje "od nastanka sveta", ter od oktobrske revolucije leta 1917, ki se je s podobnim mišljenjskim izhodiščem kot v že zdavnaj preseženi "sveti Rusiji" prav tako samoutemeljevala kot "leto nič". V Koljadovi drami se eshatološko pričakovanje udejanja v "vpitju in joku", ki kot zvočna kulisa spremlja odrsko dogajanje, ter kot zaključni "potres", ki ga eni sprejemajo kot "odrešitev", drugi pa kot "kazen". Da gre za sinkretično prisposodobno svetopisemske apokalipse (*Razodetje* 6: 12; 8: 5; 11: 13, 19), ni nobenega dvoma: njen prvi prerok je sodobni Leviatan, ki iz televizijskih ekranov grozi z napovedjo, da se bodo "morja dvignila nad oceani" in vse potopila, njen zadnji in dokončni pa sam Gorbačov, novi Antikrist v posodobljeni mitični viziji, ki se je kot Peter Veliki in Lenin izneveril "pravi" ruski ideji in je hotel z "enkratno potezo" vse spremeniti ter zbrisati zgodovinski spomin. Razlike med njimi je mogoče odkrivati le v oprijemljivosti kolektivnega spomina, ki sleherni "apokaliptično" spremembo sprejema sorazmerno z večjo ali manjšo oddaljenostjo od trdno ukoreninjene "večne" tradicije: "evropeizacija" Petra Velikega naj bi bila enkrat za vselej obračunala s "sveto Rusijo", "boljševizem" Lenina z njenim "meščansko evropeiziranim" ustrojem, "novi socializem" Gorbačeva pa z njenim "sovjetsko" dogmatičnim boljševizmom. Na ozadju nespremenljive "ruske ideje" pa nihče ni šel dlje od kratkoročnega in efemernega uspeha: prav obratno, vsak obračun s preteklostjo je izzval odpor ter povzročil povratek k na-

videzno "izvirnim" vrednotam zavrženega modela. V sodobni ruski družbi se nam sobivanje in povišana stopnja včasih kar agresivne prisotnosti preteklih kulturnih modelov razkriva kot rezultat večstoletnih neuspešnih poskusov brisanja zgodovinskega spomina.

### *Koljadovi junaki in ruski kulturni modeli*

Koljadova igra se s svojo sinkretično vizijo "ponovnega" prelomnega trenutka v ruski zgodovini dejansko vpisuje v tisto umetniško tradicijo XX. stoletja, ki banalnost vsakdanjosti opazuje iz zornega kota globlje in daljnosežnejše kulturne tradicije: tu se krešejo čustva, prepričanja in misli, ki jih na sprotnost naravnana politika komaj ali sploh ne zaznava. Nekaj replik v drami sicer jasno kaže na čas in prostor dogajanja (zakotno rusko industrijsko mesto v zadnjem obdobju "perestrojke" in "glasnosti" Gorbačova), scenski prostor s svojo neurejeno kaotičnostjo in "temnimi" prostori ter seveda junaki in odnosi med njimi pa opozarjajo gledalca, da bi bilo zgolj aktualizirano branje Koljadovega teksta reduktivno. Potrjevalo bi namreč le naše neproblematično "obzorje pričakovanja", ki bi v drami napovedano katastrofo Sovjetske Zveze (in Rusije z njo) z lahkoto uokvirjalo v znane in nič kaj umsko vznemirjajoče paradigme televizijskega političnega komentarja.

Med raznovrstno šaro, ki zapolnjuje scenski prostor (od paradiznikov do suhega cvetja in konzerv), Koljada opozarja na "portret Hemingwaya", ki visi na steni in za katerega nihče ne ve, "kako je sploh tja prišel", ter na malo stensko preprogo z vtkanim motivom "rajskih ptic": dva elementa, torej, od katerih nam prvi pripoveduje o sodobni "sovjetski" zgodbi (in ga bo avtor uporabil kot odločujoči dramaturški rekvizit), drugi pa o "ruskem" vzdušju, ki veje nad celotnim dogajanjem. Sliko Hemingwaya je v dogajalni prostor prinesel Aleksej, mladi zanesenjak, ki se je rodil ravno ob izteku kratkega obdobja destalinizacije in odjuge (druga polovica 50. – začetek 60. let). V tistih letih, polnih upanja in preroditvene vneme, je ruska mladina "odkrila" ameriškega pisatelja in se istovetila z njegovimi junaki, poštenimi, nekoliko naivnimi in neuglajenimi mladimi možmi, ki so se s culo ali kitaro v roki odpravljali v svet v imenu velikih idealov svobode in pravičnosti. Ruska mladina je ta model možatega in malce grobega mladeniča (ženska je tu igrala dokaj podrejeno vlogo), ki se življenju predaja kot neizčrpni pozitivni dogodivščini, krojila na lastne potrebe preraščanja "stalinskega" konformizma,

togosti, strahu in molka ter stroge discipline. V duhu nove partijske linije Hruščeva je hodila širom Rusije delat ("orat ledino"), gradit in predvsem iskreno in "moško" govorit. Obvezni rekvizit in sploh razpoznavni znak novega duha je bila Hemingwayeva slika v lesenem kovčku. Koljadov Aleksej tega vzorca ni prerasel: z njim je sovjetska Rusija sicer kaj hitro opravila (leta 1964 je Brežnev zamenjal Hruščeva), ostal je le idealizirani spomin nanj, ki se je s pomočjo nekaterih simboličnih elementov (Hemingwayev portret) spojil s tradicionalnimi pozitivnimi vrednotami ruske kulture. V kriznem obdobju epohalnih sprememb, ko je vse na kocki, se Aleksej vrača k neomajni veri v knjigo, k ruskemu ukoreninjenemu prepričanju o absolutni resnici zapisane in od Boga dane besede, ter, posledično, h katarzični funkciji književnosti oz. umetnosti. Aleksej namreč piše roman, ki se mu razkriva – podobno kot ruskim srednjeveškim piscem-menihom – kot proces lastnega samoizpopolnjevanja (rus.: *samosoveršenstvovanie*) in kot možnost za konkretno realizacijo lepega, dobrega in Resničnega (vsi ti pojmi so zajeti v ruskem izrazu *krasota*). Poleg obveznega "zgodovinskega" rekvizita Hemingwayeve slike, se Aleksej neposredno navezuje še na Dostojevskega in Tolstoja: iz prvega razvija prepričanje, da bo "lepota rešila svet" (*krasota spasët mir*), iz drugega pa črpa, poleg biografskih (o sebi namreč toži, da ne bo nikoli "misijonar"), še dodatne literarne modele za samoidentifikacijo (npr. "samizpopolnjevanje" kneza Nehljudova v romanu *Vstajenje*). Koljada postavlja svojega junaka, ki živi "po literaturi" (tudi ime vzbuja asociacijo na "pozitivnega" Aljošo Karamazova), v tipično literarno situacijo ("sanjač hoče rešiti razvratnico"), znano tudi po Dostojevskem, in sklene tako krog, ki človeka z vsemi razpoznavnimi znaki "sovjetskega" časa (komunista z visokošolsko tehnično izobrazbo) povezuje z junakinjo, ki nosi v sebi veliko "ruskih" črt, sovjetskih pa skoraj nobene (Olga).

Tudi Olga je namreč dokaj znani lik "ponižanega" dekleta iz ruske literature, z visoko duhovnostjo (kot Sonja Marmeladova), ki se ji vsakdanje "nizko" življenje razkriva kot trnjeva pot k odrešitvi oz. k "rajskim pticam". Svojo bedno materialno vsakdanjost zapolnjuje z drobnimi tolažilnimi trenutki (brazilska televizijska nanizanka s poplavo "dobrih čustev", dva verza v "skriti" del dekliškega dnevnika), pravo dimenzijo pa dosega šele tedaj, ko se pogovarja s stričkom-Bogom, ki jo občasno obiskuje. Skoraj autistično zaprta v svoj "večni" svet, ki ne pozna omejevalnih pregrad zgodovinskega ("sovjetskega") časa in prostora, pričakuje potres in smrt kot osvobajajoče dejanje. Prepričana je, da je Bog ne more zapustiti, saj nosi v sebi vse tradicionalne vrednote ruske duhovnosti: le-

poto in dobroto (in zato tudi Resnico). Slepo verjame v vzvišenost umetniške besede, ki je ne razume, a jo v skladu z najžlahtnejšim ruskim religioznim mišljenjem sprejema kot "tajnost", ki skriva v sebi razodetje, nedostopno smrtniku. V tem ključu verjame vsaki "avtoritetni" besedi, pa naj bo to roman Alekseja, ki bo "vseh odrešil", čenče njene matere, ki v kinodvorani prodaja listke in ve vse o vsem, ali pa katastrofalne napovedi sodobnih televizijskih prerokov. V zunanjem svetu odkriva znake, ki se skladajo z njenim obzorjem pričakovanja: "leteči krožnik" ji je že zdavnaj napovedal konec sveta, ki je ne straši, ker ji od takrat Bog stoji ob strani. Vse to se seveda lahko dogaja le v "temnem", drugim nedostopnem prostoru (sam Koljada na ta detajl opozarja), ki si ga Olga izrisuje kot duhovni otok v morju pragmatične banalnosti. Ta banalnost jo določa zdaj kot "trknjeno" dekle, zdaj kot "kurbo", "temni" prostor pa kot preroka-bednika (rus.: *jurodivij*) oz. "svetega človeka" v ruski kulturi. Olga in Aleksej se srečujeta na stičišču celovite predstave o stvarnosti, ki je sicer maksimalno abstraktna, kot trdna struktura ruske zavesti pa nič manj usodno odločujoča, ko se iz abstrakcije spreminja v konkretno dejanje.

Protiigro ustvarjata v Koljadovi drami ostala dva junaka, Olgin ljubimec Mihail, sicer poročen moški, in starejša Olgina sestra Inna, zapuščena žena. Na prvi pogled sta oba trdno zasidrana v novejšo sovjetsko stvarnost, razlika med njima je le v tem, da si vsak po svoje razlagata osnovno paradigmo duhovno izpraznjenega življenja: za Mihaila je parola "delaj, žri, spi, razmnožuj se" (in uživaj v seksu) višek polnokrvnega življenja, za Inno pa začaran krog, ki nikamor ne pelje (razen v kronično pijančevanje). Kljub temu, da oba živita samo za sedanost (za enega polno, za drugo pa votlo), nosita v sebi mišljenjske kategorije, ki bi jih s težavo pripisovali le "sovjetskemu" modelu. Mihail je namreč prototip grobega "aziatskega" mišljenja, ki pozna eno samo poenostavljeno varianto v razreševanju konfliktnih situacij: nasilje. Njemu je vse jasno in sivih, "temnih" ali prehodnih postaj ne pozna: osnovno načelo je uživanje ter borba za preživetje (v Koljadovi drami dosega Mihailova samozavest svoj višek ravno ob "rojstvu sina"). V ruski kulturi se je model "delaj, žri, spi, razmnožuj se" kot antiteza "duhovnim" modelom najplodneje utelesil v XIX. stoletju v skrajno primitivni "kramarski" kulturi polpismenih trgovcev, ki so v svojih strogo zagrajenih prostorih (npr. v moskovski mesti četrti Zarjadje) odklanjali tujce (Mihail je pripravljen plačati najemnino za sobo v Olginem stanovanju samo zato, da bi sobe ne oddajala) in vsakršno pronicanje kulturnih vrednot v svoja "večna"

bivanjska pravila (Mihaila je ruska literatura naučila le to, da so vsi knezi imeli "ljubico"). Za razliko od Mihaila, ki mu je vsak "kulturni" princip tuj, nosi Inna v sebi nekaj "ruskih" načel, za katera je bila nekoč verjetno prepričana, da jih je mogoče udejanjiti v socializmu. Tako načelo je na primer utopična vizija bodočnosti, ki jo je socializem mesijansko gradil na časovnih (stalna naravnost "nove zarje" na jutrišnji dan) in ne na prostorskih koordinatah (*nikjer*, razen v *jutrišnjem* socializmu, ni "raja na zemlji"). Kot Olga in Aleksej se tudi Inna zateka k preteklim modelom in vsa svoja upanja polaga v "daljne dežele", v katere so bili uprti pogledi ljudske utopične kulture in še posebno velike večine sektantskih verskih gibanj, ki jih ne ruska ne sovjetska oblast nista nikoli iztrebili. Drugo načelo, ki določa Innino "rusko-sovjetsko" strukturo zavesti, je pričakovanje, da bo nekdo "od zgoraj" rešil njene probleme: Inna se sicer sklicuje na sovjetsko stvarnost, ko pravi, da "tam nekje sedijo ljudje, ki si za nas izmišljujejo vsega, zato da bi mi samo delali in nič mislili", istočasno pa skoraj dobesedno ponavlja Dostojevskega, ki v usta enemu od svojih junakov polaga znamenite anti-utopične in anti-zahodnjaške besede o "eni desetini" človeštva, ki bo mislila, medtem ko bo drugih "devet deset" delalo. Da ne gre zgolj za literarno reminiscenco, je razvidno iz njenega zaupanja v Alekseja, ki se ji kaže kot utelešenje raznorodnih (in zgodovinsko med seboj nekompatibilnih) utopičnih modelov: v trenutku grozeče katastrofe ga namreč roti, naj vzame s seboj samo "roman" (tu se njena vizija o "razumnem" odrešeniku v duhu zahodno-racionalne utopije spaja s čisto ruskim prepričanjem o katartični funkciji "umetnosti"), "tuzemsko" srečo pa ji bo zagotovil s prostorskim premikom v neobstoječo "daljno deželo" – Rdeči trg v Leningradu! – (kar potrjuje njeno vizijo o "tavmaturškem" (čarodejnem, čudodelnem, čudotvornem, čudežnem) odrešeniku v duhu najpristnejše ljudske in sektantske ruske utopije.)

### *Iluzija kulturnega spopada*

Štirje kulturni modeli (zapisana Beseda, lepota, azijska, utopija), ki iz daljne in nikoli zatrte preteklosti privrejo na dan v kaos epohalnih sprememb, določajo odnose med junaki v Koljadovi drami: vsakdo v drugem vidi ali želi videti zgolj to, kar ga potrjuje v njegovem obzorju pričakovanja, neskladje med pričakovanim in dejanskim pomenom "drugega" pa sproži vrsto dramaturških konfliktov. To neskladje je

Koljada razkril že v naslovu svoje drame: po (ruski) fonetični asociaciji se Olgin vzdevek *Murlin Murlo* navezuje na ameriško lepotico Marilyn Monroe, filmsko zvezdo konca 50. – začetka 60. let (in sodobnico ruskega odkritja Hemingwaya), dejansko pa gre za besedno igro in pomenško deformacijo izvirnika (v ruski fonetični transkripciji: *Mérlin Mon-ro*), saj bi se moral v dobesednem slovenskem prevodu Olgin vzdevek glasiti kot *Spakina Spaka* (ali *Spaka Spakasta*). Olga sicer pravi, da ne ve "kaj je to Murlin Murlo", da ji drugi tako pravijo, ker ima "krompirjast nos", sama pa ve, da je "lepa" in "dobra" in da "vseh ljubi". Aleksej te besede bere kot potrditev zamorjene Olgine "duhovnosti", zaradi katere je vredna "odrešitve", ne vidi pa *iznakažene lepote*, ki jo sam vzdevek izraža. Tu seveda ne gre zgolj za iznakaženo fizično lepoto, pač pa za banalizacijo visoke duhovne vrednosti, ki jo Aleksej pripisuje Olgi. V začetnih dialogih Aleksej ne razume, kako se lahko Olga naslaja ob gledanju iznakaženih in očitno podzavestno sorodnih "cirkuških pritlikavcev", ko pa se mu razkrije kot "kurba", ki spi z Mihailom, poleg tega pa še kot neizobraženo dekle, ki v svojem življenju še solzave in vzgojno-etične povesti Turgenjeva o psici *Mumu* ni prebrala, se mlademu zanesenjaku podre obzorje pričakovanja, na katerem je gradil svoj odnos do utelešene ruske "lepote" in seveda do sebe kot nje "odrešenika": Olga zanj postane "lokalna lepotica" Murlin Murlo, ki jo je mogoče, zdaj, ko je osvobodjena od vsega religioznega in literarnega "kulturnega" balasta, tudi posiliti. Ambivalentni pomen Olgine lepote potrjujejo tudi skrivnostni obiski "strička-Boga": dokler se njeno samodoločanje sklada z Aleksejevim obzorjem pričakovanja, jo Bog obiskuje, ko pa se za *oba* junaka izkaže kot lažno, jo Bog zapusti. Dvojno neuskklajeno branje dejanske situacije nikakor ne zmanjšuje teže umišljene predstave o drugem, ki jo vsak od njiju nosi v sebi: situacija se namreč že spet razreši z literarno reminiscenco, ki jo Olga dokončno zbanalizira tako, da slike vseh "umetnikov" sname s stene (Aleksej namreč "plača" Olgo-razvratnico s škatlo bonbonov, "človek iz podtalja" Dostojevskega pa pusti pet rubljev na mizi nesrečne prostitutke Lize, ki jo je hotel "odrešiti"). Opornih točk, ki so izhajale iz vzajemnega opomenjanja in samoopomenjanja zdaj "duhovne lepote", zdaj "umetnika-odrešenika", ni več: dva kulturna modela, ki bi se po vseh kanonih ruske tradicije *morala* srečati, sta izvotljena, rezultat tega ne-srečanja pa je Olgin obup in norost ter Aleksejev odhod. Iz tega zornega kota so vsi ostali konflikti lažje razumljivi: Aleksej opomenja Mihaila kot kvintesenco "vesoljne" *pošlosti* (v pravem Gogoljevskem smislu te besede: plehkosti, vsakdanjosti, banalnosti), ki jo je treba preseči z



visokimi duhovnimi ideali, za Mihaila pa je Aleksej le potencialni tekmelec v Olgini postelji. Ko ga Mihail premlati, si Aleksej sicer boleče očita "strahopetnost", vendar ga to le potrjuje v zanj sprejemljivi človeški slabosti oz. v nezaključenosti lastnega "samoizpopolnjevanja", kar se povsem sklada z njegovo predstavo o pravilnosti "idealne" bitke, ko pa se mu razkrije realna situacija, postane njegov "sovražnik" nerazpoznaven in nevreden spopada. To je še dodatni razlog za njegov odhod. Aleksej se zaveda, da v to nerazpoznavnost sodi tudi sam, ko si zaman prizadeva, da bi ponovno stlačil v kovček Hemingwayevo sliko, nato pa se odloči, da jo podari Inni, ki bo pač razumela, da "je bilo vse le šala". Nobenih vrednot ne pripisuje več umetnikovi sliki, simbolični naboj katere Inna ne more dojeti (tako vsaj sodi Aleksej). V tem ključu postaja poslednja Innina replika nadvse pomenljiva: Hemingwaya, ki ji je neznan, sprejema kot Aleksejevo fotografijo "v starosti", njej pa ni potrebna iluzorna naravnost v "mrtvo" bodočnost (utopija v času), temveč sedanost "živega" človeka (utopija v prostoru). Kmalu zatem se začne "potres".

### *"Leto nič"*

V letih "perestrojke" Gorbačova so moskovske ulice preplavile množične demonstracije s transparenti, med katerimi je izstopal napis: "Sedemdeset let smo korakali v nič!" Politično branje je kajpak osredotočilo svojo pozornost na besedo "nič" (katastrofo komunizma), povsem pa je prezrlo travmo ruskega naroda, ki je bil vedno pripravljen nekam "korakati", le da je bil cilj razpoznaven. Ta cilj je bil vsakič zgodovinsko določen, včasih se je skladal z obstoječo družbeno-politično in kulturno normo, včasih pa ji je nasprotoval: v prepričanju, da gre vedno za poslednji "mitični" spopad med dobrim in zlom, se je ruski človek ob vsakem epohalnem pretresu z enako mesijansko vnemo boril za ohranjanje ali za spremembo obstoječih vrednot. V tem je veličina in tragika ruskega naroda. Koljadova drama pa nam pripoveduje drugačno zgodbo: Rusija je padla in nobenega mitičnega spopada ne bo več. Za tak "kulturni" spopad so potrebne vera in trdne korenine, Bog pa je Rusijo "zapustil" in ruski človek je izgubil "zgodovinski spomin". Nič več ni "lepote" naivnih, nežnih in krutih sanjačev (Aleksej), poduhovljenih razvratnic (Olga) in razočaranih ter od življenja tepenih pijancev (Inna), nič več ni človeške duše, kjer se "Bog s hudičem bori" (Dostojevski) zato, da bi si mi osmislili bivanje, ostaja samo pragmatika življenja, ki že meji na čisto

biologijo (Mihail). Tudi to je po svoje "leto nič", ki se tokrat vpisuje v rusko doživljanje sveta kot brisanje *celotnega* zgodovinskega spomina: kaj takega se ob drugih epohalnih pretresih še ni zgodilo.

Vprašanje, ali se bo kaotično stanje ruske tranzicije zaključilo v sozvočju s Koljadovo dokaj pesimistično umetniško vizijo, ostaja seveda odprto, mi pa, neskesani humanisti in zagovorniki drugačnosti v povodnji svetovnih globalizacijskih procesov, lahko samo ugotovljamo, da smo danes revnejši na duhu.

\*\*\*\*

Nikolaj Koljada se je rodil leta 1957 v Presnogorkovki v Kazahstanu. Starši so bili Ukrajinci, ki so se kot "mladi ljudje" prvega postalinškega vala tja preselili, da bi "orali ledino". Diplomiral je na Gledališki akademiji v Sverdlovsku (Jekaterinburgu) in se kot igralec zaposlil v Moskvi, kjer je kasneje diplomiral na Inštitutu za književnost M. Gorkij pri Društvu pisateljev. Trenutno živi v Jekaterinburgu, kjer predava dramaturgijo na gledališki akademiji. Do danes je napisal 61 gledaliških del, od katerih je *Murlin Murlo* prava uspešnica, saj jo že osem let igra kar 90(!) ruskih gledališč. V tujini je znan predvsem zaradi gay-drame *Frača* (Rogatka), ki je bila prvič odrsko postavljena v ZDA, nato pa še v Nemčiji, na Švedskem in v Italiji ter, končno, v moskovskem gledališču "Sovremennik". Od leta 1994 prirejajo v Jekaterinburgu bienalni "Koljadafest", na katerem se s celega sveta zbirajo gledališke skupine, ki igrajo njegova dela. Nekaj del je objavil v knjigi *Igre za vsako gledališče* (Jekaterinburg 1994), nemško založništvo pa mu je odprlo stran na Internetu.

V rusko dramatiko se Koljada vpisuje kot "Čehov XX. stoletja" in "ruski Tennessee Williams", o katerih pravi, da sta "od Boga dana" dramatika. Nekateri kritiki ga navezujejo še na zapuščino Aleksandra Vampilova, uspešnega in tragično preminulega mladega pisca gledaliških del v 70. letih (*Lov na divje race*, 1970), ki je prvi razkril morečo sivino brežnjevske epohe. Iz njega naj bi delno izhajali tudi drugi sodobni dramatik, ki tematizirajo intimizem (Petruševskaja), feminizem (Razumovskaja), neuglajeni odnos med človekom in okoljem (Geljman), zadnje ča-

se pa še potrebo po temeljiti zgodovinski reviziji, ki naj demistificira (Šatrov) in zasmehuje sovjetske mite (Kotenko). Po Koljadovem mnenju je razpon "nove ruske drame" relativno omejen, ker piše le o današnjem "prehodnem" trenutku in ne sega dlje od "bližnjega moskovskega voga". "Politika in kultura" sta za Koljado dve "popolnoma različni zadevi", smrt in ljubezen pa edini kategoriji, ki ju je "vredno opisati". To so teme stalnice v bivanju vsakdanjih ljudi, ki v večkrat nemogočih pogojih ruske periferije vedo povedati o življenju veliko več od "visokoumnih profesorjev". Tudi zato rad ponavlja, da ga najbolje določa ruski ljudski izrek o "dobrem umu" in "razumnem srcu".



## BIBLIOGRAFIA. VIRI IN LITERATURA. ЛИТЕРАТУРА

- Altra anima di Trieste [L']* (2008) (*L'altra anima di Trieste. Saggi. Racconti. Testimonianze. Poesie.* Ed. M. Pirjevec. Trieste: Mladika.
- Averincev, S. (1988) *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina.* Ed. G. Ghini. Bologna: Il Mulino. (*Poetika rannevizantijskoj literatury.* Moskva: Nauka, 1977).
- Bachtin, M.M. (1929) *Problemy tvorčestva Dostoevskogo.* Leningrad: Priboj.
- Bachtin, M.M. (1963) *Problemy poetiki Dostoevskogo.* Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Bachtin, M.M. (1965) *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa.* Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Bachtin, M.M. (1967) *Problemi poetike Dostoevskog.* Beograd: Nolit.
- Bachtin, M.M. (1968) *Dostoevskij, Poetica e stilistica.* Torino: Einaudi.
- Bachtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki.* Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Bachtin, M.M. (1979) *Estetica e romanzo.* Einaudi, Torino.
- Bachtin, M.M. (1996-2003) *Sobranie sočinenij v semi tomach.* I-VI. Moskva: Russkie slovari.
- Bachtin, M.M. (1998) *Per una filosofia dell'azione responsabile.* Piero Manni, Lecce, 1998.
- Batjuškov, K.N., (1964) *Polnoe sobranie stichotvorenij.* Moskva – Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Belinskij, V.G. (1955-1959) *Polnoe sobranie sočinenij.* I-XIII. Moskva: Izd. AN SSSR.
- Benveniste, É. (1969) *Le vocabulaire des institutions indo-européennes.* I-II. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bezljaj, F. (1977-2007) *Etimološki slovar slovenskega jezika.* I-V. Ljubljana: Mladinska knjiga – Znanstvenoraziskovalni center SAZU.
- Brižinski spomeniki* (1993) *Brižinski spomeniki: : znanstvenokritična izdaja.* Eds. F. Bernik et al. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Znanstvenoraziskovalni center SAZU. Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede. (Opera. Academia scientiarum et artium Slovenica, Classis II: Philologia et litterae, 39).

- BSÉ (1949-1958) *Bol'shaja sovetskaja énciklopedija*. Izd. 2-oe. I-LI Moskva: Gosudarstvennoe naučnoe izd.
- BSÉ (1970-1978) *Bol'shaja sovetskaja énciklopedija*. Izd. 3-ee. I-XXX. Moskva: Sovetskaja enciklopedija.
- Cacciari, M. (2000) "Nomi di luogo: confine." *Aut aut* LI. 299-300: 73-79.
- Cattaruzza, M. (2008) *L'Italia e il confine orientale*. Bologna: Il Mulino.
- Čechov, A.P. (1974-1984) *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach. I-XVIII. Pis'ma v dvenadcati tomach. I-XII*. Moskva: Nauka.
- Čehov, A.P. (1947) *Izbrana dela A.P. Čehova*. I-III. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Dal', V.I. (1978-1980) *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. I-IV. Moskva: Russkij jazyk. (Reprint Izdanie Knigoprodavca-tipografa M.O. Vol'fa, Sankt Peterburg – Moskva, 1880-1882).
- Deržavin, G.R. (1972) *Almazna sypletsja gora*. Moskva: Sovetskaja Rossija.
- Devoto, G. – Oli, G.C. (1980) *Dizionario della lingua italiana*. Firenze: Le Monnier.
- Dizionario latino* (2010) *Dizionario latino*. Web: <http://66.71.182.1/dizionario-latino.php> [ultimo accesso 20.4.2010].
- Dodero Costa, Marisa L., (2000): "Profilo biografico-critico." Karamzin, N.M. *Racconti sentimentali*. Bergamo: MG Print of Demand. 13-135.
- Dostoevskij, F.M. (1972-1990) *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. I-XXX/1-2. Leningrad: Nauka.
- Eco, U. (1984) *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- ÉS (1990-1994) *Énciklopedičeskij slovar'*. I-LXXXII. Sankt-Peterburg – Jaroslav: Terra. (Reprint Brockhaus-Efron 1890-1904).
- Evnin, F.I. (1965) "O nekotorych voprosach stilja i poetiki Dostoevskogo." *Izvestija An SSSR. Serija literatury i jazyka*. XXIV. I.
- Faryno, J. (2004) *Vvedenie v literaturovedenie*. Sankt-Peterburg: RGPU im. A.I. Gercena.
- Fo, D. (1974) *Mistero buffo. Giullarata popolare*. Verona: Bertani.
- Fo, D. (1975-1976) *Burkaški misterij*. Trst: Gledališki list Slovenskega amaterskega gledališča. 1 (10).
- Formalisti russi [I]* (1968) *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (1969) "Qu'est-ce qu'un auter?" *Bulletin de la Société Fran-*

- çaise de philosophie*. LXIV: 73-104.
- Frejdenberg, O.M. (1982) "Metafora." *Poetika. Trudy russkich i sovet-skich poetičeskich škol*. Eds. G. Kiraly – Á. Kovács. Budapest: Tankonyvkiado. 61-78.
- Gadamer, H.G. (1983) *Verità e metodo*. Ed. G. Vattimo. Milano: Bompiani.
- Gadamer, H.G. (2001). *Resnica in metoda*. Eds. T. Virk and D. Dolinar. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. [*Gesammelte Werke*. Zv. 1. Hermeneutik: *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1990].
- Galimberti, U. (2006) *Parole nomadi*. Milano: Feltrinelli.
- Gasparini, E. (1973) *Il matriarcato slavo*. Firenze: Sansoni.
- Gasparov, B.M. (1998) "Tartuskaja škola 1960-ch godov kak semiotičeskij fenomen." *Moskovsko-tartuskaja semiotičeskaja škola. Istorija, vospominanija, razmyšlenija*. Moskva: Jazyki ruskoj kultury. 57- 69 (First publ. *Wiener Slawistischer Almanach* 1989. 23: 7-21).
- Generozov, Ja.K. (1883) *Russkie narodnye predstavlenija o zagrobnoj žizni. Na osnovanij zaplaček, pričitanij, duhovnyh stichov i t.p.* Saratov: Tipo-litografija Kimmel' i Komp.
- Gliha Komac, N. (2014) *Ljudska religioznost v Kanalski dolini: o umiti in v prt zaviti lobanji*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU (Studia mythologica Slavica. Supplementa).
- Heidegger, M. (1973) *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Mursia.
- Heidegger, M. (1980) *Tempo ed essere*. Napoli: Guida.
- Hugo, V. (1912) "Cromwell. Hernani." *Oeuvres complètes de Victor Hugo. Theatre*. I. Paris: L'Imprimerie Nationale. La Librairie Ollendorff. 7-51.
- Iannotta, D. (2003) "Prefazione all'edizione italiana. Memoria del tempo. Tempo della memoria." Ricoeur, P. *La memoria, la storia, l'oblio*. Ed. D. Iannotta. Milano: Raffaello Cortina Editore. XI-XXIV. [*Le mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.]
- Jakubinskij, L.P. (1923) "O dialogičeskoj reči." *Russkaja reč'. Sbornik statej*. Ed. L.V. Ščerba. Petrograd. Izdatel'stvo fonetičeskogo instituta praktičeskogo izučenija jazykov.
- Juri, F. (2010) *Perché Napolitano non ha ragione*. Web: <http://www.balcanicaucaso.org/ita/aree/Slovenia/Perche-Napolitano-non-ha-ragione> [ultimo accesso 20.4.2010].
- Kim, Ju. (1983) "Ličnost', sud'ba, pesni." Vysockij, V. *Pesni i stichi*.

- New York: Literaturnoe zarubež'e. II: 329-330.
- Kiseleva, L. (1996) "Akademičeskaja dejatel'nost' Ju.M. Lotmana v Tartuskom universitete." *Slavica tergestina* 4: 9-19. (*Nasledie Ju.M. Lotmana*). Trieste: Lint.
- Koljada, N. (1994) *P'esy dlja ljubimogo teatra*. Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii.
- Koljada, N. (1997) *Persidskaja siren' i drugie p'esy*. Ekaterinburg: Bank kul'turnoj informacii.
- Koljada, N. (1997a) "Verujem u povratak duhovnosti." *Naša borba* 20-21.
- Koljada, N. (2000) *Ujdi-ujdi*. Ekaterinburg: Novoe vremja.
- Kott, J. (1964) *Eseji o Shakespearu. Shakespeare naš sodobnik*. Ljubljana: Državna založba.
- Kovács, Á. (1985) "Pamjat' kak princip sjužetnogo povestvovanija. Zapiski iz podpol'ja Dostoevskogo". *Wiener Slawistischer Almanach* 16: 81-97.
- Kovács, Á. (1994) *Personal'noe povestvovanie. Puškin, Gogol', Dostoevskij*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Wien: Peter Lang.
- Kraft, T. (1996) "Složnosti podchoda k sinkretičeskemu iskusstvu bardov (na primere Vladimira Vysockogo)." *Literaturovedenie XXI veka. Analiz teksta: metod, rezul'tat*. Sankt-Peterburg - Mjunchen: Izdatel'stvo Russkogo christianskogo gumanitarnogo instituta. 105-114.
- Kraški pust na Opčinah* (1977) "Kraški pust na Opčinah." *Primorski dnevnik* 20.2: 2.
- Kurilov, A.S. (1981) *Literaturovedenie v Rossii XVIII veka*. Moskva: Nauka.
- Lejderman, N.L. (1997) *Dramaturgija Nikolaja Koljady. Kritičeskij očerk*. Kamens-Ural'skij: Kalan.
- Levkievskaja, E.E. (2003) *Mify russkogo naroda*. Moskva: OOO Izdatel'stvo Asrel' – OOO Izdatel'stvo AST.
- Ljubimov, Ju. (1983) "Slovo proščanija." Vysockij, V. *Pesni i stichi*. New York: Literaturnoe zarubež'e. II: 245-246.
- Lotman, Ju.M. – Uspenskij, B.A. (1975) *Tipologia della cultura*. Eds. R. Faccani – M. Marzaduri. Milano: Bompiani.
- Lotman, Ju.M. (1966) "O modelirujuščem značenii ponjatij 'konca' i 'načala' v chudožestvennyh tekstach." *Tezisy dokladov vo vtoroj letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam*. Tartu. 69-74.



- Lotman, Ju.M. (1970) *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*. 1. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet.
- Lotman, Ju.M. (1971) "Problema 'obučenija kul'ture' kak ee tipologičeskaja karakteristika." *Učenyje zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* 284.5: 167-176. (Trudy po znakovym sistemam. Tartu).
- Lotman, Ju.M. (1972) *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- Lotman, Ju.M. (1973) "Il problema del segno e del sistema segnico nella tipologia della cultura russa prima del XX secolo." *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*. Eds. Ju.M. Lotman – B.A. Uspenskij. Torino: Einaudi. 40-63. (*Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*. 1. Tartu 1970).
- Lotman, Ju.M. (1975) *Roman v stichach A.S. Puškina "Evgenij Onegin"*. *Speckurs. Vvodnye lekcii v izučenie teksta*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet.
- Lotman, Ju.M. (1984) "Bachtin – sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik." *Roman und Gesellschaft. Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*. Jena: Friedrich Schiller Universität.
- Lotman, Ju.M. (1984a) *Da Rousseau a Tolstoj*. Bologna: Il Mulino.
- Lotman, Ju.M. (1985) *Il testo e la storia. L'"Evgenij Onegin" di Puškin*. Bologna: Il Mulino.
- Lotman, Ju.M. (1992) *Izbrannye stat'i v trëch tomach*. I-III. Tallinn: Aleksandra.
- Lotman, Ju.M. (1992a) "O semiosfere." Lotman Ju.M. *Izbrannye stat'i*. I. Tallinn: Aleksandra. 11-24. (Trad. it.: Lotman Ju.M., "La semiosfera." Lotman Ju.M. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio. 55-76.
- Lotman, Ju.M. (1995) "Ne-memuary." *Lotmanovskij sbornik*. Moskva: IC-Garant. 5-53.
- Lozano, J. (1991) *Il discorso storico*. Palermo: Sellerio. (*El discurso histórico*. Madrid, 1987).
- Lukács, G. – Bachtin, M. et al. (1976) *Problemi di teoria del romanzo*. Torino: Einaudi.
- Lunačarskij, A.V. (1929) "O mnogogolosnosti Dostoevskogo." *Novyj mir* 10.
- Lunačarskij, A.V. (1956) "O mnogogolosnosti Dostoevskogo." *F.M. Dostoevskij v russkoj kritike. Sbornik statej*. Moskva: Goslitizdat. 403-433.

- Majakovskij, V.V. (1978) *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. I-XII. Moskva: Izdatel'stvo Pravda.
- Marin, L. (1981) *Le portrait du roi*. Paris: Ed. de Minuit.
- Matveeva, N. (1983) "Narodnyj tip talanta." Vysockij, V. *Pesni i stichi*. New York: Literaturnoe zarubež'e. II: 330-331.
- Medić, T. (1997) "Veruju srcu, a ne umu." *Blic* 18.9. (Intervista con Koljada).
- Meletinskij, E.M. (1993), *Il mito: poetica, folclore, ripresa novecentesca*. Roma: Editori Riuniti (*Poétika mifa*).
- Mermolja, A. (1977) "Blišč in beda današnjega trenutka v enajstih vozovih." *Primorski dnevnik* 23.2.
- Mify narodov mira* (1987-1988) *Mify narodov mira*. Ed. Tokarev, S.A. I-II. Moskva: Sovetskaja enciklopedija.
- Monumenta Frisingensia* (1994) *Monumenta Frisingensia. Brižinski spomeniki. La prima presentazione in Italia dei monumenti letterari sloveni di Frisinga del X-XI secolo coevi alle prime tracce scritte della lingua italiana, con traduzione dei testi, cenni di storia degli Sloveni e dati sugli Sloveni in Italia*. Ed. J. Jež. Trieste: Mladika – Firenze: Vallecchi.
- Moracci, G. (2005) (Ed.) "Forum. Prospettive di comparativistica nello studio delle letterature slave." *Studi slavistici* II: 253-289 (on-line: <<http://epress.unifi.it/riviste/CMpro-v-p-255.html>> <[http://eprints.unifi.it/archive/00001147/01/15\\_Forum.pdf](http://eprints.unifi.it/archive/00001147/01/15_Forum.pdf)>).
- Morin, V. (1972) "La barzelletta." *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani. 177-204.
- Pahor, B. (1967) *Nekropola*. Maribor: Obzorja – Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- Paščenko, S. (1901) "Zvezdnoe nebo i nebesnyja javlenija v predstavlenii ruskago naroda." *Živopisnaja Rossija* 1: 311-314.
- Paternu, B. (1994) *France Prešeren. 1800-1849*. Bled – Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- P'ecuch, V. (1989) "Novaja moskovskaja filosofija." *Novyj mir* 1.
- Petruchin, V.Ja. (2000) "Drevnjaja Rus'. Narod. Knjaz'ja. Religija." *Iz istorii ruskoj kul'tury*. I. Moskva: Jazyki ruskoj kul'tury.
- Philosophy of Paul Ricoeur [The]* (1995) *The Philosophy of Paul Ricoeur*. Ed. L.E. Hahn, (The Library of Living Philosophers, XXII). Chicago and La Salle, Illinois: Open Court Publishing Company.
- Pirjevec, D. (1967-1984) "Slovenci in Evropa." *Slovenské pohľady na literatúru a umenie* 4 (1967): 118-124; *Primerjalna književnost* 2

- (1984): 39-49.
- Platon (2002) *Izbrani dialogi in odlomki*. Trad. G. Kocijančič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Platone (1981) *Dialoghi filosofici*. II: *Cratilo, Simposio, Fedro, Teeteto, Parmenide, Sofista, Filebo*. Ed. G. Cambiano. Torino: Utet.
- Platonov, A. (1982) *Vprok*. New York: Silver Age Publishing.
- Praz, M. (1967) *La letteratura inglese dal Medioevo all'Illuminismo*. Firenze: Sansoni Accademia.
- Prešeren, F. (1965-1966) *Zbrano delo*. I-II. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Problemy poetiki i istorii* (1973) *Problemy poetiki i istorii literatury. Sbornik statej*. Saransk: Mordovskij gosudarstvennyj universitet imeni N.P. Ogareva. Kafedra ruskoj i zarubežnoj literatury.
- Puškin, A.S. (1987) *Jevgenij Onegin. Roman v verzih*. Trad. M. Klopčič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Puškin, A.S. (1993) *Zolotoj tom. Sobranie sočinenij*. Ed. B. Tomaševskij. Moskva: Imidž.
- Racconto dei tempi passati* (1971) *Racconto dei tempi passati: cronaca russa del secolo XII*. Eds. I.P. Sbriziolo and D.S. Lichačev. Torino: Einaudi.
- Ricoeur, P. (1981) *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*. Milano: Jaca Book.
- Ricoeur, P. (1994) *Tempo e racconto*. I. Milano. Jaca book (*Temps et récit*. I. Paris 1983).
- Ricoeur, P. (1994a) *Filosofia e linguaggio*. Ed. D. Jervolino. Milano: Guerini e Associati.
- Ricoeur, P. (2003) *La memoria, la storia, l'oblio*. Ed. D. Iannotta. Milano: Raffaello Cortina Editore. [*La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000].
- Rigutini, G. (1925) *Vocabolario latino-italiano e italiano-latino*. Firenze: Barbera Editore.
- Sapegno, N. (1958) *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: Ed. Principato.
- Semerano, G. (1994) *Le origini della cultura europea*. II. *Dizionari etimologici. Basi semitiche delle lingue indeuropee*. I: *Dizionario della lingua greca*; II: *Dizionario della lingua latina e di voci moderne*. Firenze: Leo Olschki.
- Slavjanske drevnosti. Etnolingvističeskij slovar'*. (1995-2012) *Slavjanske drevnosti. Etnolingvističeskij slovar'*. Ed. Tolstoj, N.I. I-V.

- Moskva: Meždunarodnye otnošenija.
- Slovenska književnost* (1982) *Slovenska književnost*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Leksikoni).
- Snoj, M. (1997) *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sobolev, A.N. (1913) *Zagrobnyj mir po drevne-russkim predstavlenijam. Literaturno-istoričeskij opyt izsledovanija drevne-russkogo narodnogo mirosozercanija*. Sergiev Posad: Knižnyj magazin M.S. Elova.
- SRJ (1981-1984) *Slovar' russkogo jazyka*. I-IV. Moskva: Russkij jazyk.
- Strada, V. (1991) *La questione russa*. Venezia: Marsilio.
- Stritar, J. (1953-1958) *Zbrano delo*. I-X. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Šalamov, V. (1989) "Novaja proza." *Novyj mir* 12.
- Ščerba, L.V. (1915) *Vostočno-lužičkoe narečie*. 1.3 (appendice). Petrograd: Universitet. Zapiski Istoriko-filologičeskago fakul'teta Imperatorskago S.-Peterburgskago universiteta.
- Teatro della perestrojka (II)* (1991) *Il teatro della perestrojka*. Ed. G. Gandolfo. Genova: Costa & Nolan.
- Tjutčev, F.I. (1976) *Stichotvorenija*. Moskva: Sovetskaja Rossija.
- Toporov, V.N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoétičeskogo. Izbrannoe*. Moskva: Progress – Kul'tura.
- Toporov, V.N. (1998) "La metafora dello specchio." *Strumenti critici* 88: 399-407.
- Trubačev, O.N. (1963-2012) *Etimologičeskij slovar' slavjanskich jazykov. Praslavjanskij leksičeskij fond*. I-XXXVIII. Moskva: Nauka.
- Tugendhat, E. (1987) *Problemi di etica*. Torino: Einaudi. [*Probleme der Ethik*. Stuttgart: Philipp Reclam Jr., 1984.]
- Tylor, E.B. (1970) *Religion in primitive culture*. Gloucester, Mass.: Peter Smith. (It.: *Alle origini della cultura*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 2000).
- V popolni tajnosti* (1977) "V popolni tajnosti se Kraševci pripravljajo na pustno praznovanje." *Primorski dnevnik* 17.2.
- Vajl P. – Genis A. (1989) "Princip matreški" *Novyj mir* 10.
- Vasmer, M. (Fasmer, M.) (1986-1987) *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Ed. Trubačev O.N. I-IV. Moskva: Progress.
- Vattimo, G. – Rovatti P.A. (Eds.), (1983) *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.
- Vattimo, G. (1963) *Essere, storia e linguaggio in Heidegger*. Torino: ed.

Filosofia.

- Verč, I. (1986) "La libertà di essere sloveni." *Il territorio* IX.16-17: 73-79.
- Verč, I. (1989) "Kolchoznoe solnce: alcuni aspetti della metafora nel racconto "Vprok" di Andrej Platonov." *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*. Milano: Guerini e Associati. 189-207.
- Verč, I. (1989-1990) "Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti v delih F.M. Dostojevskega in vprašanja evolucije podob mesta in vrta." *Jezik in slovstvo* 6: 125-133.
- Verč, I. (1989a) "Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo." *Dantismo e cornice europea*. Firenze: Olschki. 23-45.
- Verč, I. (1990) "Novi val in tradicija ruske literature." *Literatura* 9: 111-116.
- Verč, I. (1992) "Aspetti funzionali della letteratura russa nel processo storico-culturale russo." *Itinerari* 3: 113-120 (*Nazione, storia e scienze sociali fra Otto e Novecento*).
- Verč, I. (1993) "Gli slavisti italiani sulla legge Maccanico." *Trieste&oltre* I.3: 296-297.
- Verč, I. (1998) "Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj)." *Slavistična revija* 1-2: 323-330. (Zadravčev zbornik).
- Verč, I. (2002): "O historičnem diskurzu." *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. (Zbirka *Obdobja* 18). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 675-685.
- Verč, I. (2003) "Subjekt izjave kot predmet raziskovanja književnosti." [The Subject of the Utterance as an Object of Literary Research]. *Kako pisati literarno zgodovino danes? Razprave*. Ed. D. Dolinar and M. Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU. 213-226
- Verč, I. (2004) "San Pietroburgo: la città e la memoria." *Pietroburgo capitale della cultura europea. Peterburg. Stolica russoj kul'tury*. I. Ed. A. D'Amelia. Salerno: Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di studi linguistici e letterari. 13-26. (Collana *Europa Orientalis*).
- Verč, I. (2004a): "Sub"ekt i istorija literatury. (Vvodnye zametki)." *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Eds. J. Faryno, T. Beáta, I. Verč, K. Szitár. Budapest: Argumentum. 446-454.

- Verč, I. (2005): "O etiki in o njenem prevajanju v jezik književnosti. On Ethics and Its Translation into the Language of Literature." *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Povzetki referatov*. Tretji mednarodni komparativistični kolokvij. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost. 78-83.
- Verč, I. (2005a): "Dialoške prvine Lotmanove strukturalne poetike." [Dialogical Elements of Lotman's Structural Poetics]. *Slavistična revija* 53.3: 317-329.
- Verč, I. (2006) "Alla ricerca di uno statuto smarrito." *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni scritti per Danilo Cavaion*. Padova: Unipress.
- Verč, I. (2006a) "The Subject of an Utterance as an Object of Study of Literary History." *Writing Literary History. Selected Perspectives from Central Europe*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Verč, I. (2010) *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Verginella, M. (2008) *Il confine degli altri. La questione giuliana e la memoria slovena*. Roma: Donzelli.
- Vizbor, Ju. (1983) "On ne vernulsja iz boja." Vysockij, V. *Pesni i stichi*. New York: Literaturnoe zarzbeže. II: 332-335.
- VLI (1986-1994) *Vocabolario della lingua italiana*. I-IV. Roma: Istituto Treccani.
- Vysockij, V. (1981-1983) *Pesni i stichi*. I-II. New York: Literaturnoe zaruzbeže.
- White, H. (1973) *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London.
- White, H. (1974) "The Historical Text as Literary Artefact." *Clio* III/3: 277-303.
- White, H. (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Živov, V.M. (1996) "Istoričeskaja morfologija ruskogo literaturnogo jazyka XVIII veka: uzus, normalizacija i norma." *A Window on Russia. Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia. Gargano 1994*. Eds. M. Di Salvo and L. Hughes. Roma: La Fenice edizioni. 285-292.
- Živov, V.M. (2002) "Literaturnyj jazyk i jazyk literatury v Rossii XVIII stoletija." *Russian Literature* LII-I/II/III: 1-53 (Special Issue: 18th Century Russian Literature).

- Агеев, А. (1991) "Конспект о кризисе. Социокультурная ситуация и литературный процесс." *Лит. обозрение* 3: 15-25.
- В поисках* (1998): "В поисках утраченного статуса. Круглый стол по проблемам гуманитарного образования." Неприкосновенный запас. Очерки нравов культурного сообщества. Критико-эссеистическое приложение к журналу *Новое литературное обозрение* 2: 15-41.
- Кнабе, Г.С. (2004): "Местоимения постмодерна." *Чтения по истории и теории культуры*. 40. Москва: Российский государственный гуманитарный университет.
- Ломоносов, М.В. (1986) *Избранные произведения*. Москва: Советский писатель.
- Лотман, Ю.М. (1970) см. Lotman, Ju.M. (1970).
- Лотман, Ю.М. (1971) см. Lotman, Ju.M. (1971).
- Прешерн, Ф. (1987) *Лирика*. Москва: Художественная литература.
- Стихотворения Франца Преширна* (1901) *Стихотворения Франца Преширна*. Ed. О. Корш. Москва: Типография Г. Лиссера и А. Гешеля.
- Фрейденберг, О.М. (1982) см. Frejdenberg, O.M. (1982).





*NOTE SULLA CULTURA  
BELEŽKE O KULTURI  
ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРЕ*

ASPETTI DELL'OLTRETOMBA NELLA CULTURA RUSSA  
PRECRISTIANA

Članek (*Pogledi na onostranstvo v ruski predkrščanski kulturi*) v strnjeni obliki opisuje odnos, ki ga je v predkrščanski kulturi ruski človek vzpostavil s pojmom onostranstva. Sakralni odnos je bil tesno povezan s konkretnimi znaki, ki so se kazali v zvezi s pojmovanjem smrti in z njeno zemeljsko pojavnostjo ter s pojmovanjem telesa in duše ter njune "posmrtno" usode. Zato da je pokojnik lahko prišel do kraja, ki mu je bil namenjen v onostranstvu, je bilo v tostranstvu potrebno vzpostaviti svoj odnos do smrti po točno določenih pravilih.

V srednjeveški kulturi (ne le v Rusiji, temveč po celi Evropi) kategorija "življenja" ni pripadala posamezniku, temveč skupnosti. Skupnost je opazovala pojave, ki so bili glasniki smrti (let ptice, sanje, bela barva, hiša brez oken). Smrt ni pomenila "konec vsega", bila je mišljena kot prehod v drugačno modalnost bivanja (*zagrobnyj mir* = svet onkraj groba).

V ruski predkrščanski kulturi sta bila telo in duša dve samostojni entiteti. "Animistična" kultura se je ohranila tudi v prvih stoletjih po sprejetju krščanstva, v obdobju t.i. "dvojne vere" (*dvoeverie*). V tem pogledu naj bi bil tudi Adam rezultat dvojne stvaritve: Satan naj bi ustvaril Adamovo telo, Bog pa njegovo dušo. Kot samostojna enota se je duša skrivala v telesu, določitev kraja njenega točnega bivanja v njem pa se je v različnih tradicijah razlikovala: v srcu, v jetrih, pod pazduho, v krvi, v grlu in še posebno v lobanji. Duša je omogočala telesu, da od njene toplote in svetlobe "živi", telo, ki ga je duša zapustila, pa se izprazni in se razkroji. Duša živi svoje življenje po razpadu telesa, saj ni mišljena kot neotipljivi duh, pač pa kot konkretna entiteta, ki se lahko hrani, pije, se sprehaja in ti lahko pomaga, nagaja in tudi škoduje. Neposredno prisotnost duše v

tuzemstvu je ruski človek po eni strani odkrival v pojavih vetra in ognja, po drugi pa v prisotnosti zoomorfni oblik.

Ključnega pomena je bil "odhod" duše iz telesa oz. ločitev med obema. Ločitev ni bila enostavna in duši je bilo potrebno pomagati, zato da ji bo v onostranstvu omogočena drugačna modalnost življenja. Pomoč je bila vedno konkretnega značaja. Duša potrebuje približno 40 dni, zato da se dokončno loči od telesa, to obdobje pa je zelo nestabilno, ker duša še ne ve, kateremu od dveh svetov pripada. Zato se obotavlja, drži se rojstne hiše in se še vedno vede tako, kot se je bila vajena vesti v življenju. Za pokojnikove bližnje je bilo torej poglobitnega pomena, da duša čimprej zapusti telo. V ta namen so bila v hiši okna in vrata na stežaj odprta, v posebnih primerih pa so pokojnikovi sorodniki predrli streho ali izkopali pod pragom rov. Ko se je duša končno ločila od telesa, se je lahko vrnila in "skrbela" za svojo prejšnjo družino. Najznamenitejša duša pokojnika je bil *domovoj*, ki je ščitil posestvo in skrbel za pametno gospodarjenje.

Tu je potrebno razlikovati med t.i. "dobro" smrtjo (v prvinskem etimološkem pomenu, kjer *s-mrt* pomeni "naravna smrt") in predčasno, nasilno, "nenaravno" smrtjo. Vse je namreč potekalo po ustaljenem redu le pod pogojem, da je pokojnik umrl "naravne" (dobre) smrti. "Nepravo" smrt je ruski predkrščanski človek pripisal vsakomur, ki ni v celoti izpolnil časa, ki mu je bil namenjen za bivanje na svetu (umorjeni, samomorilci, mrtvorojenčki). Kdor je, po lastni krivdi ali ne, po nepotrebnem napravil svoje življenje, je bil deležen drugačne zgodbe. "Nenaravna" smrt ni dopuščala duši, da se dokončno loči od telesa. Ker se telo ni razkrajalo, je v različnih oblikah tavalo po zemlji. Pokojnike "ne-dobre" smrti so navadno pokopavali daleč od bivanjskih prostorov, včasih pa so njihovo telo odvrgli v odljuden kraj (močvirje), kjer naj bi čimprej zgnilo in razpadlo. V primerjavi s krščansko tradicijo je bilo telo, ki "ne gnije", znak "nečiste" smrti (v krščanski tradiciji je to večkrat znak "svetosti"). Iz "nečistih duš" so v ljudski kulturi nastala strašljiva bitja, kot sta npr. *upyr* (vampir) in *rusalka* (samomorilka ali dekle prerane smrti brez materinstva). Brez miru sta tavalta po svetu in žive strašila vsaj toliko časa, koliko so ga s svojo "nenaravno" smrtjo napravila na zemlji.

Pokojnike "naravne" smrti so pokopali na več načinov (v prvem obdobju so trupla tudi sežigali na grmadi). Znamenite osebnosti so pokopali v *mogilo* ali v *kurgan* (kamnita zgradba v višini do 1 metra). Ker je bilo

posmrtno življenje nič več kot drugačno nadaljevanje tuzemskega bivanja, so v pokojnikov grob položili to, kar bi mu lahko služilo na poti v onostranstvo in za bivanje v njem (od tobaka in hrane - že v krščanskem obdobju celo nekaj vodke - za revnejše sloje, do plovila za znamenite junaške vojščake). Plovilo je bilo potrebno, ker je prehod iz tu- v onozemstvo zahteval preplutje vodnega prostora.

Posebno zanimiv je obred o "dvojnem pokopu" oziroma o umiti lobanji. Obred poznamo tudi v slovenskem prostoru (vse do Benečije). Ker je bila ločitev duše od telesa pogoj za ustrezno posmrtno življenje, so družinski člani po 4, 5 ali 7 letih znova odprli pokojnikov grob in preverili razpadanje telesa. Če so v njem našli le kosti, so lobanjo umili in jo znova zakopali (obred so arheologi in etnografi odkrili prav zaradi nenaravne lege okostnjaka, navadno z lobanjo na sredi, okoli nje pa ostalo okostje). Obred se je ohranil tudi v krščanstvu, njegov pomen pa je bil preusmerjen na izkazovanje usmiljenja in milosti.

"Neznana dežela", kamor se duša seli, ni bila lahko dosegljiva. Pot je bila dolga in nanjo se je pokojnik moral predhodno pripraviti. Tako, na primer, v grobu je bilo mogoče dobiti vrečko s nohti, ki jih je pokojnik rezal in hranil vse življenje. Nohti naj bi mu bili v pomoč, zato da bi nekoliko udobneje plezal po "stekleni gori" oziroma po eni od poti, ki je peljala v onostranstvo. Rusi (in ostali Slovani) so onostranstvo poimenovali kot *raj*, *nav* ali *irej* (vse indoevropskega izvora).

V "drugem" svetu je bilo življenje pokojnikov brez kazni in brez nagrade. "Greha" v krščanskem pomenu besede ni bilo, grešiti je bilo mogoče le v smislu hude kršitve obče sprejetih vedenskih pravil skupnosti. Za predkrščanskega ruskega človeka (in slovanskega nasploh) smrt in onostranstvo nista bila povezana ne z upanjem, ne s pričakovanjem, vzbujala sta predvsem skrb in strah. Vsaj delno ju je bilo mogoče obvladati z ustreznim vedenjem o pomenu znakov, ki so ju naznanjali in ob strogem spoštovanju pravil, ki so ti dopuščala kakršenkoli stik z njima.

### ASPETTI FUNZIONALI DELLA LETTERATURA NEL PROCESSO STORICO-CULTURALE RUSSO

Ob koncu 80. let prejšnjega stoletja je v splošni krizi ruske družbe privrelo na dan tudi vprašanje o vlogi književnosti nasploh. Pisatelj Varlam Šalamov, avtor znamenitih *Kolimskih povesti* o stalinskih taboriščih, je zapisal, da "ne verjame več v književnost". Obtožuje jo, da ruskega človeka ni rešila "krvavih usmrtitev" 20. stoletja.

Vprašanje o kritičnem odnosu do lastne tradicije ni razrešljivo le znotraj običajne literarne dinamike. Upoštevati je treba celovito tradicijo teleološke funkcije ruske književnosti (prim. naslov članka: *Funkcionalni vidiki književnosti v ruskem zgodovinsko-kulturnem procesu*). Ruska literarna beseda naj bi namreč hranila v sebi "etični imperativ", ki od pisatelja zahteva, da bralcu razkrije vse, kar je zajeto v besedi *krasota* (po bizantinski tradiciji: lepo, dobro, resnično). Po mnenju Vjačeslava Pjecuha, predstavnika "druge" ruske proze 90. let, naj bi ruski človek verjel v književnost kot v "Sveto pismo".

Poseben odnos ruskega bralca do lastne književnosti je mogoče razumeti z izhodiščem v stoletni kulturi, ki je po eni strani prisegala na enačenje med "besedo literature" in "besedo Resnice", po drugi pa na vlogo pisatelja kot nosilca posebnega "poslanstva". Tu ne gre za izključno posebnost ruske kulture, podobno miselno izhodišče je bilo prisotno v celotnem evropskem srednjem veku, ki je bil nasploh osnovan na "kulturi Knjige" (na kulturi Svetega pisma). Razlika se je pojavila zaradi drugačnega razvoja ruske družbe. V primerjavi z evropsko, ruska kultura ne pozna primerljivega "renesančnega" obdobja, ki je postopoma uvajalo središčni prostor človeka kot takega, pojem resnice pa kot vsakokratni korak do Resnice in ne kot njena vnaprej določna "danost". Ob upoštevanju razvojnih razlik so za rusko kulturo pomembni nekateri vidiki:

1. večstoletno trajanje t.i. "religiozno-didaktične" književnosti, osnovane na ponavljajočih se modelih (na primer, na žanru "življenja svetnikov");
2. posodabljanje jezika in sprejemanje samega pojma "slovnice" sta bila mišljena (vse do 17. stoletja) zgolj kot funkcionalna ponovni vzpostava

vitvi "pravilne" Božje besede, dane od vekomaj. Jezik ni poklican k prenavljanju kulture in še manj Božje besede, pač pa k njenemu potrjevanju;

3. pisec "pravega" ruskega besedila ni samostojni "subjekt", pač pa le posrednik Besede, ki mu jo narekuje Bog;
4. v duhu nespremenljive Božje besede je ruski človek, vsaj na začetku 18. stoletja, sprejemal tudi klasicizem (predvsem francoski) kot "jezik poganstva" (z uvajanjem nesprejemljivih grških božanstev) in ne kot "jezik kulture" (z uvajanjem metaforičnih ali alegoričnih oblik).

Vse do 19. stoletja ruska pisana beseda slabo pozna žanrsko razlikovanje za posamezne tematike. Poskus Petra Velikega, ki je v 18. stoletju vnesel ruske prevode tehničnih besedil v funkciji "modernizacije" državne uprave in družbe nasploh, je sicer močno vplival na razvoj ruskega jezika, ni pa zabilisal ukoreninjenega poslanstva pisane besede. Kot jamstvo za Resnico so bila tudi filozofska, ekonomska ali politična besedila, ki so bila večkrat sestavni del literarnega dela (predvsem romana), mišljena kot del "edinega besedila", ki veje nad vsemi ostalimi. V tem ključu naj bi Rusija hranila v sebi "novo besedo" za celotno človeštvo. "Mesijanski" model pisane besede in z njo ruske književnosti sega v 15. stoletje, ko je ob propadu Bizanca (1453) Moskva prevzela vlogo edine zaščitnice prave vere in si prisvojila naziv "tretjega Rima". Rusija naj bi bila poklicana, da za sleherno vprašanje ponuja "celovite" odgovore, ki zadevajo usodo vsega človeštva. Razširjeni pojem (predvsem na zahodu) o zagonetni "ruski duši" je razrešljiv, če ga razumemo kot poskus umeščanja vsakršnega vprašanja, malega ali velikega, v (neulovljivo) celoto.

Ruska kultura pozna več projektov o "srečni" bodočnosti človeštva. Književnost jih odkriva zdaj v realizaciji "Mesta" (Novi Jeruzalem), zdaj "Vrta" (Eden). Uspešnejši in vreden večjega zaupanja je vsekakor model "Vrta". Od Dostojevskega do Platonova je književnost te modele ponujala in zavračala, v primerjavi z dejanskim stanje ruske družbe pa so se vsi izkazali kot neustrezni. Višek neustreznosti je model bodočnosti dosegel s sovjetsko socrealistično književnostjo, ko se je dokončno razblijnilo stoletno zaupanje v teleološko "poslanstvo" ruske pisane besede.

Morda je zdaj razumljiva tudi trditev Varlama Šalamova, ki "ne verjame več v književnost". Odklon od takega ali drugačnega modela književnosti pa še ne pomeni odklon od književnosti nasploh. Morda se rojeva le "drugačna" književnost in nikjer ne piše, da bo nujno "slabša" od prejšnje.

## SANKT PETERBURG IN OBLIKOVANJE SPOMINA

*San Pietroburgo: la città e la memoria*

La memoria è la "capacità" (Ricoeur) di raccontare il tempo passato. Agli eventi passati appartengono anche gli eventi testuali. La memoria di San Pietroburgo è da un lato la storia di come sono stati raccontati gli eventi storici e quotidiani, dall'altro di come da narrazioni diversificate si è formata una memoria condivisa. La cultura di San Pietroburgo è piena di "contraddizioni" e di "contrasti". C'è chi ne propone il superamento e chi invece vede in essi la manifestazione di un diverso modo di pensare la realtà, basata sulla differenza.

\*\*\*

Spomin obravnavamo kot "sposobnost" (Ricoeur) pripovedovanja o preteklih dogodkih. Med pretekle dogodke umeščamo tudi tekstovne pojave. Sanktpeterburški spomin je po eni strani zgodba o tem, kako so bili pripovedovani zgodovinski in vsakodnevni dogodki, po drugi pa o tem, kako se je iz različnih pripovedi izoblikoval ustaljeni spomin. Sanktpeterburška kultura je nasičena s "protislovji" in "nasprotji", ki jih je sicer mogoče preseči, obenem pa je prav v njih mogoče zaznati klice sodobnejšega mišljenja o stvarnosti, ki je osnovana na razliki.

\*\*\*

Memory is the "capacity" (Ricoeur) to recount past time. Past event include textual events. The memory of St Petersburg is the story of how historic and everyday events have been recounted and the history of how a shared memory has been formed from diverse narratives. The city's culture is full of "contradictions" and "contrasts". In one sense they may be observed in terms of how they are overcome, in another they may be viewed positively as the manifestation of another way of perceiving reality, based on difference.

\*\*\*

Память – это способность повествовать о прошедших событиях, в том числе о событиях текстовых. Память Санкт Петербурга – это одновременно история о том, как повествовались исторические и бытовые события, и история о том, как при различных повествованиях

зафиксировались значения для формирования устойчивой памяти.

В более современных исследованиях о культуре Петербурга (Топоров, Лотман и др.), так называемые "противоречия", "контрасты" и "оппозиции" петербургской литературной и нелитературной памяти приобретают смысл, глубоко насыщенный этическим содержанием: с одной стороны, они сводятся к необходимости "духовного возрождения" (Топоров), а с другой, к осознанию того, что петербургское пространство сумело преодолеть неизменную устойчивость замкнутого мира (Лотман). Строгий научный подход к миру прошлого в упомянутых исследованиях никак не уменьшает их прочного укоренения в мире настоящего времени.

Если согласиться с герменевтическим положением П. Рикера, по которому "память – это неизбежно память прошлого" и тому же прошлому она принадлежит, то необходимо учесть и самое понятие "прошлого времени": оно невозвратно прошло, но оно конкретно существует и продолжает существовать в устной речи или в письме, созданном повествующим субъектом. Право на название "повествующего субъекта" принадлежит лишь тому, кто сумел упорядоченно поместить устное или письменное языковое присутствие в данном пространстве и времени в творческий проект, цель которого – сознательное присвоение смысла. Это то, что удалось "петербургскому тексту" и это то, что позволило включить его в петербургскую "память", которую он в то же время основывает.

Ставя под вопрос предположение о неизбежности истины, якобы воплощенной в самом письме, "петербургская память" вписала в свои гены и представление о "развертывании" действительности и о "нарастании бытия" (Гадамер, Рикер), которому мы, изо дня в день, призваны ответственно отвечать.

Тут, однако, возникает вопрос: конституировалась ли память лишь благодаря тому, что художественная литература сыграла незаменимую для самой памяти роль "уполномоченного представительства" (Рикер) чего-то чужого, находящегося *вне себя*, или и благодаря тому, что она конституировалась как сознающее, в равной степени "уполномоченное представительство" *самого себя*?



Переводимость некоторых классических категорий петербургской памяти дает нам возможность выдвинуть следующее положение: художественная литература, прочитанная как источник для созидания прочной *идентичности* в единой, устойчивой памяти (в том числе памяти противоречий и контрастов), заговорила на самом деле о себе как об источнике *различия*. Так, к примеру, известное "основание" Петербурга "не на чем" или "из нуля" ("город, скованный на воздухе и не имеющий под собой фундамента") сравнимо с постижением нового самосознания о том, что действительность не является ранее существующей категорией, а, наоборот, находится в постоянном становлении, творится и основывается. Значит, петербургский текст является не "супплетивной" информацией о уже существующей действительности, которой только не могли или не сумели описать, а информацией "добавочной" и, следовательно, основывающей действительность. Таким же образом оппозиция между "театральным" и "эффективным" Петербургом "за кулисами" разрешается в художественной литературе опять же в новом самосознании о том, что "виртуальная" действительность, основанная на воле и на хотении "изображения" (что и лежит в недрах создания Петербурга), является реальностью не менее действенной "эффективной" действительности.

Оппозиции разрушаются в простом сознании того, что язык изображения есть предмет изображения. С конца XVIII-го – начала XIX-го веков новое самосознание о сути художественного письма открывает путь и к новому пониманию литературы как *письма о дифференцированном письме* и не обязательно как *письма о якобы единой действительности*, т.е. как действительности письма, которая говорит нам о множестве действительности другого письма. Русская литература XIX-го века реализуется таким образом как *литература внутреннего, собственного различия*, благодаря чему она и становится незаменимой частью европейской культуры вообще.

## CANTARE LA SPERANZA

Članek (*Pesem upanja*) obravnava pojem *barda* oz. poimenovanje skupine avtorjev (Okudžava, Galič, Visocki), ki so v ruskem literarnem življenju delovali na obrobju uradne kulture. Čeprav ruski jezik pozna več sinonimov (*menestrel'*, *poet-pesennik*, *avtorskaja pesnja*) za tovrstne umetnike, je *bard* opredelitev z najbogatejšo pomensko vsebino. V evropski kulturi je poznan že od srednjega veka dalje, njegov pomen pa ni enoznačen: po eni strani deluje kot "dvorni pevec", po drugi pa kot glasnik ljudskih zahtev in upanj. Prevrednotenje *barda* se je začelo z romantizmom in s prevrednotenjem narodne tradicije v protitež "univerzalnemu" klasicizmu. V ruski književnosti je besedo *bard* najprej uporabil Puškin, ko je posvetil nekaj verzov Žukovskemu, verjetno edinemu pravemu romantičnemu ruskemu pesniku. Na prehodu od klasicizma k romantizmu umeščanje *barda* med umetnike ni bilo samoumevno in *bard* je ostal na obrobju "visoke" umetnosti. Ob tem je pomenljivo, da je delitev na uradno in neuradno kulturo značilna za kanon, ki je tako ali drugače normativnega značaja. Moderna evropska književnost pozna le dve normativni poetiki: klasicizem in socialistični realizem. V obeh primerih se *bard* ne vpisuje v priznano umetnost. Uradna negativna oznaka je razvidna tudi iz slovarjev in enciklopedij. Že v carski *Enciklopediji Brockhaus-Efron* (1890-1904), ki je predhodnica *Velike sovjetske enciklopedije*, so *bardi* "nevarni", ker "hujskajo" ljudstvo. V sovjetski izdaji (1949-1958) je *bard* "reakcionar", v drugi izdaji je sicer "neprijatelj oblasti", vendar nima "podpore ljudstva", v akademskem *Slovarju ruskega jezika* pa je "prilizovalec".

Poleg normativnih opredelitev *bard* ne more biti "pravi" umetnik, ker v ruski tradiciji umetnik govori le "resnico". V carski ali sovjetski družbi priznati *barda* kot nosilca "resnice" bi obenem pomenilo, da oblast laže. V primerjavi z uradno kulturo je ruski človek sprejemal *barda* kot umetnika, prav zato, ker ni lagal.

*МОЯ РОССИЯ**Moja Rusija*

La breve riflessione (*La mia Russia*) si occupa del particolare rapporto che un appartenente alla minoranza slovena di Trieste ha instaurato con il mondo russo. Si tratta di un rapporto che non può prescindere dalla memoria storica: dal "mito" russo nel periodo del *panslavismo* diffuso alla fine dell'Ottocento fino alla contemporaneità *sovietica*. Nel XX secolo molti tragici eventi hanno messo in discussione il mito russo. Di norma, tali eventi potevano certamente incidere sulla ricezione "politica" della Russia, ma in nessun modo potevano intaccare il rapporto con la sua cultura.

Forse per questo motivo la memoria storica slovena agli estremi confini occidentali del mondo slavo racconta che, per esempio, a vincere a Stalingrado siano stati i russi (piuttosto che i sovietici). Era comunque difficile distinguere tra categorie culturali e politiche che, spesso, si sovrapponevano. Non a caso, le cattedre universitarie di slavistica, specialmente negli Stati Uniti, erano spesso cattedre di "sovietologia". Era curioso constatare che mille anni di storia russa di fatto si riducevano a una settantina d'anni. La grande cultura russa veniva, insomma, letta in funzione di una sua maggiore o minore aderenza ai "dogmi" interpretativi sovietici.

Eppure, è stata proprio quella parte della società russa che non riusciva a riconoscersi nei dogmi di regime, a risultare, alla fine, la più produttiva e scientificamente più valida. Qualcuno, per esempio, ha cercato di leggere il lavoro di Jurij Lotman o Michail Bachtin come risposta quasi criptica all'ufficialità sovietica. Come se il loro pensiero non riguardasse tutti noi, come se esso non andasse aldilà della contingenza storica (sovietica). Sarebbe, insomma, estremamente riduttivo e miope pensare che una cultura "altrui" non possa raccontare nulla che riguardi a pieno titolo anche il mondo "proprio".

## О НАЦИОНАЛЬНОМ ПОЭТЕ

*O nacionalnem pesniku  
A proposito di poeti nazionali*

Da una prospettiva culturologica nel sintagma "poeta nazionale" confluiscono due momenti antitetici: da un lato è presente la ricezione della propria cultura come compatto "testo di cultura", dall'altro come somma di testi differenziati che determinano la stessa cultura. Nella valutazione contemporanea del "poeta nazionale" sloveno France Prešeren si osserva una certa inclinazione verso il primo tipo di ricezione.

\*\*\*

Članek v strnjeni obliki opozarja na nekatera vprašanja, ki se nam odpirajo, ko na kategorijo "nacionalnega pesnika" gledamo iz zornega kota sodobne kulturološke vede. V tem ključu se sintagma o nacionalnem pesniku pojavlja kot svojevrstni oksimoron, ki združuje dve antitetični izhodiščni točki: po eni strani pojmovanje lastne kulture kot celovitega teksta kulture, po drugi pa kot seštevka raznorodnih in diferenciranih tekstov, ki kulturo samo določajo. Kljub sodobnim težnjam po uveljavljanju drugega tipa kulture, se v slovenski kulturni zavesti odnos do nacionalnega pesnika Franceta Prešerna nagiba k prvemu tipu kulturnega osmišljanja preteklosti.

"Nacionalni pesnik" je zgodovinska nehomogena kategorija in je zato odvisna od načina konstituiranja nacionalne skupnosti pri posameznih evropskih narodih. Pri tem je potrebno razlikovati med kulturami, ki so se kot politična enota udejanjili tudi mimo kategorije nacionalne identifikacije (na primer večnacionalna cesarstva), kulturami, ki so v prejšnjem stoletju uspeli ali zmogli strniti narodno in nacionalno idejo (na primer Italija, Nemčija ali Grčija) in kulturami, ki so se kot nacija pojavili pozneje (na primer Slovenija). Za prvi tip je značilna odsotnost samega pojma o nacionalnem pesniku, za drugi neenakost v kvaliteti literarnega in političnega znaka, za tretji pa težnja k vzpostavljanju enakovrednega razmerja med obema.

Za tretji tip se kategorija nacionalnega pesnika izrisuje kot oksimoron, ki

združuje dva antitetična pojma: pesnika kot paradigmo za nenormiranost ustvarjalnega subjekta in nacijo kot paradigmo za normo. Uspešna razrešitev protislovja je mogoča le ob zavesti o lastni kulturi kot celovitem tekstu kulture (Lotman), ki vsak pojav v svoji preteklosti opazuje kot izomorfno manifestacijo iste vrednostne lestvice. Zavest o lastni kulturi kot kulturi raznorodnih in tudi protislovnih tekstov, naravno prisotnih v vsaki skupnosti, je v tem primeru drugotnega ali ničnega pomena.

Kanonizacija Prešernove *Zdravljice* kot nacionalne himne jasno kaže na eno od sodobnih tendenc v slovenski kulturi, ki želi opomenjati svojo preteklost v ključu enovitega teksta kulture kot jamstva za genetsko kompaktnost samoidentifikacijskega kulturnega modela. Ta proces, ki ga sicer v različnih obdobjih poznajo vsi evropski narodi, zgovorno priča o dvojni podobi sodobnega slovenskega kulturnega modela samoidentifikacije, ki je svojo dve stoletji trajajočo težnjo po uveljavljanju "razlike" v odnosu do "drugega" (kulturi tekstov) maksimalno in morda tudi paradoksalno udejanjil s simboličnim uzakonjenjem Prešernovih verzov kot enovitega in "večnega" teksta kulture v odnosu do samega sebe.

LETTERATURA E CARNEVALE:  
IL CARNEVALE CARSICO TRA FO E BACHTIN

*Književnost in pust: Kraški pust med Fojem in Bahtinom*

Pojem "karnevalizacije" v je sodobno literarno vedo uvedel Mihail Bahtin, ko je leta 1929 objavil knjigo o Dostojevskem. V romanu kot žanru je odkrival značilnosti, ki segajo v antično preteklost: opozicijo med dialogom in monologom (v sokratskem *dialogu*) ter poseben "hibrid" med resnim in komičnim pristopom k stvarnosti (v satirični *menipeji*). V obeh žanrih je Bahtin uvidel značilnosti, ki jih je sam združil v pojem "karnevalizacije" in določil vrsto elementov, ki ga zaznamujejo.

V članku opazujemo nekatere trenutke dejanskega Pusta, ki se vsako leto odvija na Opčinah pri Trstu (*Kraški pust*). Iz časopisnih poročil o pustnem dogajanju je mogoče sklepati, da se elementi, ki jih je pri Pustu odkril Bahtin, pojavljajo v vsej svoji konkretnosti, čeprav njihove prisotnosti ni mogoče neposredno vezati na roman kot najznačilnejši literarni žanr karnevalizacije (kot na to opozarja Bahtin). Čeprav se je vez med "karnevalesknim" doživljanjem sveta in literaturo že zdavnaj izgubila, je tudi v "živem" Pustu mogoče odkrivati poseben odnos do časa in prostora (odprt prostor, ulica, trg in omejen čas pustnega dogajanja), narativno in filozofsko svobodo (povezovanje heterogenih tem), realizacijo metafore (če nam kdo "pije kri", potem je to dejansko prikazano) ter brisanje hierarhije med "visoko" in "nizko" kulturo. Posebnega pomena je prikaz opozicij (bogastvo/beda, kralj/suženj, visoko/nizko, veliko/malo, suho/debelo), ki s podvojenostjo pojavov (kronanje/razstoličenje Pustnega kralja) zrelativizira vsako dokončno opomenjaje stvarnosti in človeka v njem.

V primerjavi z ostalimi prikazi stvarnosti se *Kraški pust* na Opčinah razlikuje zaradi žive konkretizacije sodobnih problemov. Sporočilo, ki ga posreduje, ni ne abstraktno, ne simbolično, je otipljivo in sprejemljivo za vsakogar, ki se aktivno ali pasivno udeleži pustnega obreda. Je, skratka, živ in konkreten prikaz pristno ljudskega odnosa do sveta.

*NOTE SULLE CULTURE IN CONTATTO*  
*BELEŽKE O KULTURAH V STIKU*  
*ЗАМЕТКИ О КУЛЬТУРАХ В*  
*СОПРИКОСНОВЕНИИ*

LA SEMIOSFERA INERTE: TRADUZIONE E VISIONE DEL  
MONDO TRA EST E OVEST EUROPEO NELLA SECONDA METÀ  
DEL XX SECOLO

V članku *Inertna semiosfera: prevajanje in pogled na svet med vzhodno in zahodno Evropo v drugi polovici 20. stoletja* opazujemo prenos informacij med obema svetovoma. Vsak prenos naj bi vseboval elemente, ki dopuščajo prejemniku celovito ali vsaj delno razumevanje sporočila. Če teh minimalnih elementov ni, tvegamo, da informacija ne doseže svojega cilja. V tem primeru pravimo, da semiotična meja med pošiljateljem in sprejemnikom ni bila prekoračena.

V drugi polovici 20. stoletja je bilo neuspešno preseganje semiotične meje značilno za prenos informacije ne samo med zahodnim in vzhodnim "političnim" svetom, temveč tudi med Zahodom nasploh in t.i. "slovanskim" svetom. Za večji del Zahoda se slovanski svet začne na drugi strani vzhodne italijanske meje (recimo, pri Sežani) in konča na bregovih Tihiega oceana (recimo, pri Vladivostoku). Ta svet naj bi bil bolj ali manj kompakten, brez "notranje" semiotike. Od nekdanje odsotnosti notranjega razlikovanja znakov zaznamuje odnos, ki ga vzpostavljamo s prostorom, o katerem pravimo, da je "brez kulture" (Rimljani so ta prehod označili z napisom *hic sunt leones* - tu so levi). Komunikacijski akterji so svoje "razumevanje" osnovali na predpostavki, da je "lasten" svet edina veljavna paradigma, po kateri je mogoče ocenjevati "tuj" svet.

Tovrstni odnos je bil, na primer, značilen tako za "disidentsko" literaturo v Sovjetski zvezi, kot tudi za humanistično raziskovalno delo. Znaki, ki so prihajali iz Sovjetske zveze niso bili namreč sprejeti kot informacija sama po sebi, kot književnost ali vrhunski znanstveni dosežek, temveč

kot markirana informacija o "nesovjetskem" ali "antisovjetskem" odnosu do dominantne komunistične misli. Tudi takrat, ko je šlo za "slabo" literaturo, je bil uspeh na Zahodu zagotovljen, vrhunski humanistični dosežki pa niso bili posebno zanimivi, saj naj bi se ukvarjali s poskusom preseganja tega, kar je bilo na Zahodu že zdavnaj preseženo.

Vsaka informacija, ki je prihajala iz Vzhoda oz. iz "slovanskega sveta", je bila, kot pravi Eco, "supletivnega" značaja. Pojavljala se je kot potrjevanje vnaprej veljavne pomenske paradigme. Redkokdaj je bila sprejeta kot "aditivna" informacija, ki bi lahko zamajala našo trdno paradigmo. Kot rezultat tovrstnega prenosa informacij smo dobili dva statična prejemnika, ki vase nikoli ne podvomi.

Primer: ameriška tiskovna agencija je k fotografiji, v kateri stara ruska žena s transparentom v roki (na njem piše *Gospodi, spasi Rosiju ot Jel'cina!*) protestira pred rusko Dumo, dodala svoj komentar: "Ruski komunisti protestirajo proti Jelcinu". Napis je bil preveden kot: Gospodje, rešite Rusijo od Jelcina). Tu ne gre samo za spodrsrljaj zaradi slabega poznavanja ruščine (*Gospodi!* = Bog; *Gospoda* = gospodje/poslanci), gre za pravi semiotični kratki stik. Ker je Zahod (predvsem ZDA) podpiral Jelcina, naj bi bilo samo po sebi umevno, da ga napadajo sovjetski "komunisti".

V glavnih obrisih se je prenos informacije odvijal po treh tipologijah komunikacije:

1. brisanje informacije in njenega morebitnega prevoda: svet, ki ga opazujem, je brez notranji diferenciacij;
2. "inertni" prevod informacije: "drugi" je razumljiv le zato, ker ga lahko umeščamo v "lastne" pomenske koordinate;
3. diferencirano dekodiranje informacije, ki prihaja od "drugega": "tuja" informacija ni prevedljiva v že izdelani jezik "mojega" sveta, ima svoj jezik, ki ga je potrebno razumeti (odpiranje potencialnega dialoga).

Prvi dve tipologiji sta se pojavljali kot norma, tretja kot (redka) izjema. Zavestno odvrčanje tretje tipologije je rodilo novo paradigmo opomenjanja. Za časa Sovjetske zveze je bilo mogoče vse, kar od nje prihaja, prevajati v jezik lastne edino "pravilne" družbeno-kulturne ureditve. To pa pomeni, da je mogoče vse, kar prihaja "od drugega", prevajati v jezik lastne edino "pravilne" civilizacijske kulture. Mehanizmi se ponavljajo.



## TRIESTE 2000

*Trst 2000*

V primerjavi s časom, v katerem živimo, je razmišljanje o vstopu v tretje tisočletje zavajajoče. Smo v času edino odločujoče sedanjosti, poskus njenega umeščanja v "kvazi-milenaristične" kategorije je *contradictio in adjecto*. Pravzaprav je znak nemoči, ki ne vidi in tem manj načrtuje izhod iz kulturne revščine vsakdana.

Perspektiva zgodovinskega "dolgega trajanja" je za mesto Trst brezpredmetna, ker mesto ne pozna prvega tisočletja, v drugem pa je bilo "zgodovinsko" prisotno le zadnja tri stoletja (nekoliko drugačen pogled na zgodovino nam sicer pravi, da to ni res). Gre za zanimivo kulturološko značilnost Trsta. V njegovem (kratkem) zgodovinskem spominu je kategorija časa pravljica: o štiridesetih dneh govorimo kot o štiridesetih letih, o dvajsetih letih kot o dveh stoletjih, o treh stoletjih kot o tisočletjih. To niso zgodbe, so mit, ki dogodek enači s pripovedjo o njem. Povsem normalno, trezno trgovsko mesto se v kratkem času svojega bivanja navdušeno napaja v vrelcu kvazi-eshatoloških vizij.

Nima smisla razmišljati o perspektivah Trsta v tretjem tisočletju. Vsakič, ko smo v imenu "pravih" korenin, tradicij in "večno trajajoče" preteklosti načrtovali prihodnost, je tekla kri. Čas je, da se mesto zaveda, kaj dejansko je. Čas je, da opusti "idejo o sebi", ki si jo je od časa do časa izdelalo. Tudi zato, ker jo je v svoji kratki zgodovini v glavnem uvažalo od zunaj. Če nisi sposoben graditi iz sebe svojo identiteto, jo na koncu izgubiš.

V relativno kratkem času smo idejo o "kozmpolitizmu" najprej zamenjali z idejo o "poslednjem okopu latinske civilizacije", nato pa še z idejo o "naravnem mostu med Zahodom in Vzhodom". Tem "večnim" idejam se je Trst prilagajal, vendar jim ni nikoli povsem verjel. Preveč sprotne in prekratkega zamaha je bila bodočnost, ki so jo različne "perspektive" načrtovale za mesto. Ko bo Trst osvobojen vseh verig vnaprej določene bodočnosti, bo mogoče zaživel v plodni anarhoidnosti zdravega duha. Morda celo v lepši bodočnosti.

## CONFINE ORIENTALE: DI LINEE, AREE E VOLUMI

A border encompasses three different meanings: a line to be defended or crossed, an empty area to avoid contact and a space which produces new meanings. Since the unification of Italy its eastern border has mostly been perceived as a line of conflict. Only for a few decades has it been devoid of violence. Its conflictual character is to be sought in a general cultural process which from the 6th to the 8th century saw Slav populations settle on the periphery of what was then the "centre" of the civilised world (Rome and Byzantium). The Slavs demanded recognition on an equal footing with the dominant model of civilisation, which considered the "Slav presence" as inferior. To move beyond a deep-rooted conflict it will be necessary to reconsider the border as a space with positive potential.

Il confine racchiude tre significati diversi: è una linea da difendere o superare, un'area vuota per evitare il contatto e uno spazio che produce significati nuovi. Dall'unità d'Italia il confine orientale italiano è stato perlopiù inteso come linea di conflitto. Solo da pochi decenni è priva di violenza. La conflittualità va ricercata in un più generale percorso culturale che a partire dal VI-VIII secolo ha visto le popolazioni slave insediarsi alla "periferia" di ciò che allora era il "centro" della civiltà (Roma e Bisanzio). Le popolazioni slave chiedevano un riconoscimento paritetico rispetto al modello di civiltà dominante che invece attribuiva alla presenza "slava" una funzione subordinata. Per superare un conflitto dalle radici profonde sarà necessario rivalutare il confine come spazio propositivo.

## LA LIBERTA' DI ESSERE SLOVENI

Na zemljevidu se Trst ni nikoli premaknil, barva države, ki ji je pripadal, večkrat. Politično in kulturno ozračje, ki ga v Trstu dihamo, ni odvisno od tega, kar se je v preteklosti tu "zares" zgodilo, temveč od tega, kako smo si vsak svojo zgodbo pripovedovali. Za Slovence v Italiji se v to pripoved vpisuje tudi jezik. Slovenski jezik, ki ga govorimo v Italiji in v Republiki Sloveniji se sicer večidel ujema v oblikoslovju, besedišču in skladnji. V sporazumevalni praksi je kljub temu marsikomu jasno, da gre za dva različna jezika. Za to razliko je "kriva" dolga zgodba o meji. Do leta 1918 meje med Trstom in slovenskim zaledjem ni bilo, po prvi svetovni vojni je tretjina Slovencev ostala zunaj slovenskih (jugoslovanskih) meja, po letu 1945 pa je kmalu bilo jasno, da Slovenci v Italiji ne bodo del nove Jugoslavije. Leta 1954 je bilo že vse določeno in Osimski sporazum je leta 1975 samo potrdil dejansko stanje.

Morda je prav dolga zgodba o meji botrovala posebni organiziranosti "slovenstva" v Italiji. "Titovski" del je uvažal "jugoslovanske" družbene modele (čeprav prirejene na kapitalistično Italijo), "emigrantski" pa jih je odklanjal, kot je odklanjal vse, kar se je v nekoč skupni domovini (v kraljevi Jugoslaviji) pojavilo po letu 1940 (s partizanstvom vred). Na eni strani so torej prevladovali uvoženi, na drugi pa preživeli in od večjega dela slovenske stvarnosti odtrgani modeli. Po tej logiki se je izoblikovala organiziranost Slovencev v Italiji. Dobili smo prostor, ki se ni vprašal, ali je poleg ideološke in nacionalne pripadnosti še kaj, kar bi lahko določalo slovensko identiteto v Italiji.

Med Slovenci v Italiji leto 1968, ki je zaznamovalo "kulturni" preobrat v Evropi, ni kaj posebno prodrlo. Nekaj malega je sicer bilo, vendar je v kratkem času zamrlo in se prilagodilo pravilom igre organiziranega slovenstva. "Titovska" stran ni vedela kaj početi z novim pojavom, ki je bil na "uradni" ravni nevaren tako za lasten obstoj, kot za morebitni "izvoz" v Ljubljano (kljub temu, da sta tudi Ljubljana in Beograd imela "svoje" leto 1968), na desni pa je bil ideološko nesprejemljiv. Slovenci v Italiji so ostali vklenjeni v mentaliteto, po kateri je "biti Slovenec" pomenilo misliti in ukvarjati se izključno s takim ali drugačnim "slovenstvom", vse ostalo naj bi bilo brezpredmetno.

Slovenci v Italiji so se podrejali dvojnemu ali celo trojnemu psihološkemu pritisku: 1. živeli, mislili in delali naj bi, kot bi morali posnemati kulturne in strukturne modele, ki bodo narodno toliko bolj zanesljivi, kolikor bolj bodo podobni tistim iz matične domovine (politična in kulturna odvisnost od Ljubljane); 2. živeli, mislili in delali naj bi, kot bi bil glavni cilj Slovencev tostran meje ohranjati "pravo" slovensko tradicijo, ki naj bi jo po letu 1945 matična domovina izničila; 3. uradne slovenske organizacije naj živijo, mislijo in delajo, kot bi bil italijanski svet, v katerem Slovenec živi, sam po sebi negativen faktor.

Popolna odvisnost od zunanjih faktorjev zaznamuje samopodobo Slovencev v Italiji: del živi v preteklosti, del pa v umišljenem geo-političnem prostoru, ki naj bi se v prihodnosti udejanjil. V dominantnih kulturnih modelih se sedanost pojavlja kot moteči element. Kakorkoli nanje gledamo, "organizirano" slovenstvo deluje kot objekt tujega opazovanja in sebe kot subjekta ne zna, ne more ali noče uveljaviti.

Marsikaj je narobe tudi z razvpitim pojmom "mostu". Gre že spet za objekt, ki ga drugi uporabljajo (hodijo po njem). Pojem ne upošteva ne možnosti samostojnega preoblikovanja kulturnih informacij, ki se zbirajo na obeh koncih "mostu", ne možnosti, da bi se sam "most" konstituiral kot ustvarjalni subjekt. Namesto, da bi bil prostor, kjer se ideje porajajo in razvijajo, se most izrisuje kot pasivna statična struktura.

Marsikaj se vendarle spreminja. Mlajša generacija Slovencev v Italiji ne sprejema več tujih sugestij, ki naj bi se jim slepo podrejala. Vprašanje je, ali je tudi sposobna preoblikovanja v skladu s svojim dejanskim bivanjem. To bivanje je večplastno in zapleteno, zato ne more biti ideološko ali nacionalno enoznačno. Enoznačnost smo podedovali od mitov in dogem (političnih, kulturnih in narodnih). Morda je čas, da se jih osvobodimo (od tod naslov članka *O svobodi biti Slovenec*).

## PRISOTNOST IN PRIPADNOST

*Presenza e appartenenza*

Si può partire da una constatazione quasi banale: la distanza che separa i luoghi di provenienza dei partecipanti al convegno di Aquileia sull'età augustea e i 2000 anni dalla fondazione di Emona (Ljubljana), non supera, in media, i 100 km in linea d'aria, già in età romana distanza non particolarmente impegnativa.

Se una presenza del passato viene elevata a evento da celebrare, significa che è mutato il rapporto che abbiamo instaurato con quella presenza. In due millenni *il mutamento del rapporto nei confronti di una presenza sullo stesso territorio* è una delle poche categorie che accomuna sia gli avvenimenti che sul territorio si sono succeduti, sia chiunque in esso sia vissuto. *Il rapporto che l'uomo, nel tempo della sua esistenza, instaura con lo spazio dove vive e, di conseguenza, con se stesso, è un atto di cultura.* Con i segni che lascia a futura memoria, esso parla sia di una presenza, sia di un attestato di appartenenza. Se la presenza, il vivere ininterrotto in uno spazio, può essere considerata una costante, il senso di appartenenza alle culture che hanno tentato, di volta in volta, di impregnare di significati quello stesso spazio, è una variabile. Un atto di cultura è un continuo rapportarsi all'altro, anche per differenziarsi da esso. In ogni atto di cultura c'è, infatti, l'implicito riconoscimento che ciò che è *altro* è la condizione perché ciò che è *proprio* diventi manifesto. *Presenza e appartenenza* sono categorie che appartengono a tutti, anzi, sono forse le uniche condivisibili anche a fronte di memorie separate e consolidate nelle collettività.

Alcuni studiosi sostengono che la cultura sia la "somma" di tutte le informazioni non genetiche che l'uomo ha prodotto nel tentativo di dare un significato e perfino un senso al mondo circostante e a se stesso. Si tratta però di una somma mutevole. Essa è, infatti, il risultato di alcune costanti e di molte variabili. La "somma" finale (la "C/cultura") dipende dal significato valoriale che, di volta in volta, viene attribuito alle variabili. Da queste attribuzioni dipende il nostro sguardo sul passato. Ovviamente, tutto si deforma, se una o più variabili vengono lette come costanti, alle quali attribuire valori assoluti e immutabili.



*L'INSEGNAMENTO DELLA LETTERATURA  
O POUČEVANJU KNJIŽEVNOSTI  
O ПРЕПОДАВАНИИ ЛИТЕРАТУРЫ*

ALLA RICERCA DI UNO STATUTO SMARRITO

Literary studies develop not only due to the achievements of scholarly research, but also accordingly in line with the time and place that they appear. For the time being, during a period of crisis of the humanities at university and scientific level, is forcibly reemerging the question of keeping a new, vibrant equilibrium between students' formation and instruction, comprehension and explanation of texts, intelligibility in teaching and the attempt not to demean one's own specific knowledge. In a world that fully manifests itself in the game of representation, a new approach to literature, focused on the word as a device of representation and on the "historically" variable relationship between it and the subject of the writing process, seems to us to be in accordance with the spirit of the times. Insights from this relationship may serve as the starting-point for new research that can develop new possibilities in the study of a different literary (hi)story, as well as lead to the reevaluation of the ethical function of literature.

\*\*\*

Gli studi letterari si sviluppano non solo in virtù del progredire della ricerca scientifica, ma anche in relazione a tempo e luogo del loro manifestarsi. Oggi, in piena crisi universitaria e scientifica delle discipline umanistiche, sembra riemergere con forza il problema di un nuovo, fecondo equilibrio tra formazione e istruzione dello studente, comprensione e spiegazione dei testi, intelligibilità nell'insegnamento e non snaturamento delle proprie conoscenze specifiche. In un mondo che si manifesta pienamente nel gioco della rappresentazione, si propone pertanto un approccio alla letteratura, adeguato al tempo presente, che metta in

primo piano la parola come strumento della rappresentazione e il rapporto mutevole che il soggetto del processo verbale ha "storicamente" instaurato con esso. Dall'osservazione di tale rapporto come punto di partenza per nuove ricerche si delinea la possibilità di una diversa storia letteraria, come pure di una rivalutazione della funzione etica della letteratura.



## INSEGNARE LA LETTERATURA: FORMAZIONE, ISTRUZIONE E INTELLIGIBILITÀ DELL'INSEGNAMENTO LETTERARIO

Od Aristotelove poetike do sodobne literarne vede se je pristop k umetniškemu besedilu spremenil v skladu z bivanjem opazovalca v vsakokratni sedanjosti.

Pravimo, da je danes raziskovanje in poučevanje književnosti v krizi. Po eni strani naj bi bila za to stanje kriva "bolonjska" reforma, po drugi pa opuščanje "metode", ki naj bi omejevala interpretacijo bralca. Z "bralcem-soustvarjalcem" smo brisali avtorja-subjekta naracije, z novo vsakokratno naracijo pa ne vemo več, kaj je tisto, kar v besedilu ustvarja pomen (mar ga res ustvarjamo zgolj mi sami?).

Kot na slehernem področju humanistične misli, pripovedovati o književnosti pomeni pripovedovati tudi "o nečem drugem". Lahko se vprašamo, o čem še želimo spregovoriti, ko se pogovarjamo o književnosti. Če so "metode" skušale odgovoriti na vprašanje, kaj in kako nam književnost pripoveduje, je danes čas, da se vprašamo, kaj nam književnost ponuja za današnji čas in rabo in zakaj je dobro in koristno, da se z njo ukvarjamo.

Živimo v svetu, ki obstaja zato, ker o njem nekaj pravimo (besedno, vizualno). V središču pozornosti je prikaz, ki je nadomestil resničnost. Prikaz ima svojo zgodovino. Z védenjem o tem, kako so se v določenem času in prostoru proizvajali pomeni, učencu književnosti ponujamo možnost, da po eni strani sam ustvarja svetove, ki naj bi bili ali ne skladni s svetom, ki mu pravimo "realni", po drugi, da je sposoben kritičnega vpogleda v informacijo, ki ga obkroža.

V članku (*Poučevati književnost: formacija, izobraževanje in umevnost poučevanja književnosti*), predlagamo "Zgodovino pojava besednega prikaza". Pot gre od edinega možnega prikaza stvarnosti (srednjeveški, didaktični, moralistični), do spoznanja, da je iluzorno misliti o prikazu, ki naj bi sploh imel kaj opraviti z dejansko stvarnostjo.

Vsaka nacionalna književnost pozna svoje subjekte naracije. Za rusko književnost je značilno, da je stoletja izhajala iz načela, da ne more in ne

sme biti razlike med vnaprej dano stvarnostjo in besedo, ki jo opisuje (odsotnost samostojnega subjekta naracije). Nekje od 18. stoletja dalje je začela sprejemati že izdelane diskurzivne modele (subjekt naracije se naslanja na tuje vzorce). Kasneje, v 19. stoletju, je prevladala edinstvenost in nenadomestljivost lastnega jezika (že sam po sebi je subjekt naracije jamstvo za "pravi" prikaz), v drugi polovici 20. stoletja pa je že postalo jasno, da je želja po diskurzivni celoti, ki naj bi ustrezno vključevala stvarnost in jezik, brezpredmetna (odčarani subjekt naracije).

Prevlada reprezentacije nad stvarnostjo oziroma nezmožnost ali nesposobnost razlikovanja med njima sta danes dosegla svoj vrh in zašla v krizo. Mlajša generacija si želi prikaza (besedo, podobo, glas), ki naj namesto nenehnih "interpretacij", ki se med seboj izpodbijajo, vrne neposrednost odnosa med stvarnostjo in sredstvi njene reprezentacije.

Odnos med besedo in stvarnostjo ne more ne biti konflikten. Če "nekontaminiran" prikaz zahteva za sleherni pojav nedvoumno ubeseditev ali upodobitev, potem je pred nami tendenca, ki je že večkrat negativno zaznamovala evropsko kulturo.

## ПИСЬМО О ПОЛЬЗЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

*Levél az irodalomtudományak hasznos voltáról*

Nell'articolo *Lettera sull'utilità delle scienze della letteratura* si pone l'accento sull'ineluttabilità della modificazione dell'oggetto dell'osservazione da parte del soggetto che osserva (principio dell'indeterminazione). La parola che si presenta alla nostra lettura non è una semplice "parola" (pur con tutti i suoi aspetti formali e non), ma una "parola + il nostro vivere in essa". Tutte le diverse osservazioni di un testo letterario si sono dovute scontrare con questo principio, da Aristotele a Derrida. Il testo, da sempre, rimane "muto" fino al momento in cui gli si rivolgono delle domande.

Sembra alquanto sorprendente il fatto, che, posta la domanda, nel testo si trovi sempre una risposta. Non si è mai visto che, nell'analisi critica di un testo, il ricercatore, alla fine delle sue osservazioni, riconosca con piena consapevolezza e felice soddisfazione il fallimento della sua ricerca. Ciò infatti significherebbe, da un lato, negare la fondatezza dell'ipotesi, dalla quale ha preso le mosse la ricerca, dall'altro invece negare validità di metodo anche agli strumenti di verifica. È il principio "umanistico" di Dilthey che non "spiega" nulla, ma solo "com-prende". Ed è esattamente ciò che *non* succede nelle scienze esatte, dove anche il fallimento sperimentale di un metodo è da considerarsi un successo che, se non altro, impedisce ulteriori errori.

Affermare che "il re è nudo" oggi sembra impossibile. La parte maggiore di ciò che vediamo e ascoltiamo non è più empiricamente percepibile e verificabile (come gli occhi del bambino nella fiaba di Andersen), ma mediato attraverso la rappresentazione. Esiste solo ciò che si rappresenta ed esiste come fosse realtà (chi decide, se il re è nudo o vestito?). Già Lotman affermava che, a differenza di ciò che nel mondo reale si presenta solo come possibilità, nel mondo della letteratura (e in ogni processo di rappresentazione) è sempre il risultato di una scelta (di chi scrive, di chi *in-forma*, ovvero di chi mette in una determinata forma una manifestazione del reale).

Se è vero che le scienze della letteratura hanno spesso attinto da altri

campi del sapere per elaborare le proprie tesi, è altrettanto vero che hanno contribuito non poco alla comprensione dei meccanismi della "comunicazione" propriamente detta, specialmente nella sua parte prammatica (e, spesso, manipolatoria). Chi insegna letteratura si carica di una doppia responsabilità. Egli può offrire allo studente la conoscenza dei meccanismi di produzione di un testo e dei suoi significati e può quindi avviarlo, nel bene e nel male, alla loro produzione (non necessariamente letteraria). Ma proprio perché in grado di riconoscerne i meccanismi, può anche salvaguardarlo dall'inconsapevole e passiva loro accettazione.

Il mondo dei segni è diventato "debole", perché fin troppo equivalente si presenta il peso delle informazioni che lo rendono "reale". Del tutto comprensibile ci sembra perciò la tendenza, nelle generazioni più giovani, a rifuggire dalle troppe "interpretazioni" che caricano di presunti significati "veri" ogni manifestazione del reale, senza fissarla mai. Sembrerebbe ci sia bisogno di una una parola che non sia altro che ciò che essa effettivamente rappresenta nella sua referenzialità (puranche sbagliata, scorretta, manipolata, falsa). Si tratta di una tendenza che ci riporta al mito che, per sua natura, identifica l'oggetto con l'incontestabile verità del segno (della parola) che lo rappresenta.

La referenzialità assoluta è tipica della "cultura delle grammatiche". Essa non contempla fasi intermedie: dopo il primo significato non c'è un altro che lo corregga e lo definisca meglio. E dopo la parola (quasi nel suo primo significato da dizionario) c'è solo il "gesto" che taglia il nodo gordiano della sua naturale ambivalenza e quindi del dubbio. Sparisce la naturale "asimmetria" del segno linguistico e prevale la "simmetria" della norma e del rapporto obbligato tra parola e realtà. Non mi sembra un buon segno.

*SUL TEATRO  
O GLEDALIŠČU  
O TEATPE*

O BEDAKIH, IZOBRAŽENCIH IN RAZUMNIKIH  
(Griboedov, *Gore ot uma!*)

Forse Griboedov esagerava, quando scriveva che nella commedia *Che disgrazia l'ingegno!* (1824) ci sono 25 "stupidi" e una sola persona "intelligente". L'articolo (*Di stupidi, persone istruite e intellettuali*) avanza l'ipotesi che, forse, nemmeno Čackij è particolarmente intelligente. L'aveva capito già Puškin, quando, a commento della commedia, affermava che una persona intelligente "non getta perle ai porci" (del tipo Repetilov). La pretesa di Čackij di vedersi riconosciuto e apprezzato da chi vive e opera in un mare di stupida quotidianità, sembra piuttosto denotarlo come intellettuale non particolarmente acuto (o illuminato).

La stupidità è una categoria trasversale. Tutto dipende da cosa con essa si intende: è stupido chi pensa solo al denaro? è stupido il professore che dallo studente pretende solo nozioni? è stupido il ladro che si fa beccare per un errore da dilettante? è stupido il povero che non riesce a capire come si fanno i soldi?

Per riprendere Griboedov, la categoria trasversale della stupidità ci dice che nella commedia ci sono 24 persone "istruite" (a parte la serva "ignorante" Liza) e 1 persona "pensante". Sono, insomma, stupidi dotati di istruzione (Famusov, Molčanin, Zagoreckij, Sofja, Repetilov), lettori di libri, capaci di individuare i pericoli e abili nello scrivere. In cima alla gerarchia di valori degli stupidi "istruiti" incapaci di pensare c'è una cultura codificata e loro trasmessa a garanzia della conservazione e del perpetuarsi della stabilità del sistema. Non a caso, compito istituzionale delle persone istruite è la trasmissione, non la libera elaborazione delle informazioni. A loro si chiede di salvaguardare il paradigma culturale dominante e perfino di declinarlo, ma non di metterlo in discussione. Met-

tere in dubbio il paradigma significherebbe infatti scardinare, oltre che le proprie certezze, anche tutto un sistema.

Che cosa, poi, significa esattamente il lemma russo *obrazovanie* (istruzione), calco dal tedesco (*aus*)*Bildung*? La sua etimologia è illuminante: *obrazovanie* è ciò che rimane (*ob*) dopo che si è tagliato, scolpito, ferito, leso (*raz*) una materia considerata informe, ovvero la mente.

La pretesa di Čackij è assurda e poco ponderata rispetto ai tempi del suo manifestarsi. Egli, infatti, non si rende nemmeno conto che, prima o poi, anche ciò che agli altri, oggi, sembra inaccettabile, verrà in qualche modo recepito e inglobato in una nuova cultura dominante, diventando con ciò norma comune. Ciò che oggi sembra improponibile, domani si farà sistema di cultura con gli stessi meccanismi di conservazione e diffusione. Ma Čackij, forse, è un intellettuale per davvero, e allora, quando il suo pensiero diverrà norma, egli l'avrà da tempo superato. Con la mente sarà nuovamente altrove, alla perenne ricerca di un diverso sguardo sul mondo che, ancora una volta, si dimostrerà più ricco di ogni pensiero finito su di esso.

ŽENITEV, ALI KOMEDIJA O SVETU, KI GA NI  
(Gogol', *Ženit'ba*)

La storia nella commedia *Il matrimonio* di Gogol' (1833-1835) è quasi banale. Il funzionario Podkolesin viene convinto che è tempo di contrarre matrimonio. A questo proposito si procura il frac, si fa lucidare con cura gli stivali appena comprati e va a chiedere la mano della sposa. Quando arriva il momento di chiudere la questione, salta dalla finestra e scappa, allontanandosi in una carrozza presa al volo.

Come spesso accade in Gogol', anche *Il matrimonio* è corredato da un sottotitolo: "Avvenimento assolutamente impossibile in due atti". L'impossibilità dell'avvenimento è data dallo scarto che c'è tra realtà e apparenza. Del "matrimonio" parlano tutti, ma di "amore", platonico o erotico che sia, non c'è la minima traccia. A differenza di altre opere di Gogol', lo scarto non è a livello sociale (del tipo pietroburghese), ma personale. La scelta di "fare qualcosa" (sposarsi) è una scelta dettata dal nulla.

Se è vero che nel *Matrimonio* lo scarto tra norma sociale e personale risulta secondaria (se non assente), è altrettanto vero che la presenza di una norma si ritrova anche nella vita privata dei personaggi. A fronte di una scelta potenzialmente coinvolgente a livello affettivo, prevale la preoccupazione dell'apparenza (frac, stivali). Per Podkolesin non è nemmeno importante, chi sia la sposa e dove stia di casa. Egli vede solo se stesso, non il suo "essere" sposo, ma il suo "ruolo" in un evento da altri deciso e messo in moto. Gogol' è un maestro dei "cognomi parlanti": Podkolesin significa infatti "sotto le ruote". Per lui tutto è solo un gioco. Anche la sua uscita di scena è un abbandono in simbiosi con le regole del gioco, un "finale di partita" (Beckett), è una "capriola sul palcoscenico" (come Gloucester nel *Re Lear*). Non è la scelta consapevole di chi vive di vita propria. Podkolesin semplicemente non ne ha una.

Il quasi opposto di Podkolesin è Kočkarjov, attivissimo nella preparazione del matrimonio, ma indifferente rispetto all'avvenimento in sé. Per lui non c'è differenza tra l'organizzazione di un matrimonio e il procurarsi un elegante prodotto francese. È un fare senza motivazione, un fare nel vuoto. L'aveva capito già Belinskij, quando osservava che impersonare Kočkarjov come persona che possa avere nel suo fare un interesse per-

sonale o un qualche pur minimo coinvolgimento emotivo, sarebbe stato oltremodo dannoso per la riuscita dello spettacolo.

Podkolesin gira sotto le ruote della quotidianità, Kočkarjov le fa girare a vuoto. Egualmente priva di motivazioni e Agafja, la sposa, che non si preoccupa nemmeno di sapere chi sia lo sposo. Un altro girare nel nulla.

La commedia di Gogol' *Il matrimonio* è la rappresentazione delle nostre azioni quotidiane su uno sfondo vuoto. Non è una commedia sulla famiglia, non è nemmeno una farsa, è la rappresentazione di un mondo che si illude di esistere, ma che in realtà non c'è (*Il matrimonio, ovvero, la commedia di un mondo che non c'è*). È la maschera illusoria che ci protegge dai rapporti umani.

Bisognerebbe avere la capacità e il coraggio di guardare a se stessi. Nella commedia non c'è nulla di tutto questo e, almeno per il momento, la soluzione che Gogol' propone, soluzione "assolutamente impossibile" come la storia che racconta, è un "salto dalla finestra".



SKROMNA ŽELJA GOSPODA IVANOVA  
(Čechov, *Ivanov*)

La prima rappresentazione dell'*Ivanov* (1887) non ebbe grande successo. La critica rimproverò a Čechov di "non conoscere la vita", di essersi "inventato" una "natura umana" che nulla aveva a che fare con "l'uomo vivo". Il pubblico, incerto se rimanere o andarsene, diede sfogo alla propria insoddisfazione "battendo i piedi". Solo il pubblico più giovane dimostrò un certo apprezzamento per "l'originalità" del testo.

Čechov riprese in mano il testo un anno più tardi, tagliò alcuni passaggi e tentò di rendere più motivate le azioni dei personaggi. Anche il finale fu cambiato e il protagonista Ivanov, invece della morte silenziosa nella prima variante, si spara un colpo in testa. La seconda variante (1889) ebbe un successo maggiore rispetto alla prima, ma non accontentò del tutto critica e pubblico. A fronte dell'insistente domanda, su chi fosse "per davvero" Ivanov, Čechov continuò a rispondere che non aveva nulla da dire, né da aggiungere. Per ciò che lo riguardava, era tutto scritto nel testo. "Scrivo e tremo per ogni parola", scrisse a proposito dei molti rifacimenti che il testo subì. Osservazioni e critiche lo infastidivano e non sopportava le discussioni sul possibile "significato" che l'*Ivanov* potesse avere. Per lui, tutto era chiaro. Poi, alla fine, decise di non parlarne più. Ad un certo punto confessò perfino di "odiare" l'*Ivanov*. Il risultato fu che per qualche tempo il testo fu relegato tra "i meno felici" della sua produzione teatrale.

Fondamentale era per Čechov il rapporto con la parola. Nell'*Ivanov* ci sono due tipologie di linguaggio: quella di Ivanov, che è alla perenne ricerca di una parola che possa rispondere alla domanda su "chi egli stesso sia?", e quella di tutti gli altri personaggi che vivono e operano convinti di possedere la parola adeguata per ogni persona, azione o situazione. Se per il giocatore Kosich tutto il mondo è un tavolo verde, allora è palese che Ivanov "non vale niente", perché gioca a carte come un "calzolaio"; se per l'affarista Borkin tutto si risolve in un buon investimento finanziario, allora Ivanov è uno "psicopatico", perché non riesce a capire che "tra un anno" potrebbe ritrovarsi in mano "un milione di rubli"; se per Lebedev la semplicità del mondo è empiricamente percepibile, perché "il soffitto è bianco, gli stivali neri e lo zucchero dolce", allora Ivanov è malato

di inutile "psicologia"; se per L'vov il mondo "giusto" si regge sul rispetto dell'onore e del comportamento "etico" (*à la* Dobroljubov), allora non c'è dubbio che Ivanov sia un ripugnante e ipocrita "Tartuffe".

Anche i personaggi femminili vivono di modelli discorsivi comunemente diffusi e supinamente accettati. Saša non ama Ivanov, ma il proprio amore per lui (e si atteggia *à la* George Sand, in soccorso all'incompreso Ivanov), mentre la moglie malata Anna Petrovna, dopo un'iniziale linguaggio, dal quale traspare fiducia nei confronti di Ivanov, decide alla fine, preoccupata dell'insistente presenza di Saša, di adeguarsi ai luoghi comuni degli altri: da "idolo" il marito Ivanov si trasforma in un "bugiardo" che non l'ha "mai amata".

Ivanov si ritrova preso in una morsa di parole che continuamente lo definiscono. Su di lui tutti hanno qualcosa da dire e tutti sono convinti di aver trovato per lui un linguaggio appropriato alla "verità" di ciò che stanno osservando e descrivendo (sia esso legato al gioco delle carte, al denaro, a una pseudo-filosofia o ad atteggiamenti "pseudo-etici" dettati e quindi ereditati dalla letteratura). In tutta questa massa di parole Ivanov è l'unico che non riesce a dire nulla di definitivo su se stesso, a raccontare la propria storia. Se per gli altri il matrimonio con Anna Petrovna fu "calcolo", per lui fu "amore", se la giovane Saša è disposta a "sacrificarsi" in nome del proprio "amore" per una persona che "ha subito violenza", per Ivanov il sentimento di lei è solo un ennesimo "luogo comune, un romanzo" (in effetti l'atteggiamento di Saša ricorda molto da vicino Katerina Ivanovna che, in attesa che "quella là" - Grušen'ka - abbandoni Dmitrij Karamazov, si "sacrificherà" per lui). E ancora: se per Borkin Ivanov è "comico" e per L'vov è un "mascalzone", per Ivanov tutto ciò è "parlamento", luogo deputato della parola. Per capire le sue parole, dice, è sufficiente "conoscere la lingua russa".

Sia si riferisca al proprio tentativo di trovare un linguaggio per se stesso, sia quando siano gli altri a fissarlo in una parola, la frase che in maniera quasi ossessiva si ripete nei discorsi di Ivanov è: "non è questo, non è questo!" La pretesa di Ivanov è semplice: essere ascoltato e compreso, specialmente quando le sue parole non siano riconducibili ai discorsi vacui e ripetitivi di cui è circondato e dai quali tutti attingono per "parlare del mondo" senza aver elaborato in proposito nulla che possa risolversi in un linguaggio autonomo.

Il tentativo di Ivanov è modesto (*Il modesto desiderio del signor Ivanov*): raccontare a se stesso e agli altri la propria storia. Il suo tentativo fallisce e l'aspirazione a essere compreso non si realizza. Se l'incomprensione degli altri rientra in qualche modo nel classico conflitto drammaturgico, la non comprensione di sé apre una nuova strada sul valore della parola, incapace di dire qualcosa di "vero" su qualcuno o qualcosa. Forse per questo motivo il testo è pieno di lunghi monologhi (la critica, in effetti, gli rimproverò un'eccessiva "letterarietà") con i quali Čechov tentava, senza troppa convinzione, di togliere il personaggio Ivanov dalla strada senza uscita verso la quale l'aveva consapevolmente indirizzato.

Nei testi teatrali successivi all'*Ivanov*, i lunghi monologhi spariscono. Čechov non spiega più nulla e non tenta nemmeno di rendere esplicita la risposta alla domanda su cosa "voglia" dire questo o quel personaggio. Il personaggio è semplicemente "ciò che dice" in scena. E se non ha una parola pronta, definitiva, ecco le pause, i lunghi silenzi e, non ultimi, i dialoghi "transmentali" del tipo "tram-tam-tam, tram-tam, tra-ra-ra, tratta-ta". Più di un secolo fa Čechov aveva capito che non esiste alcuna data nel rapporto tra parola e mondo, ci sono solo possibilità. Era un tempo, quello di Čechov, che cercava di fissare alcune certezze sulla descrivibilità del mondo e degli uomini che vi abitano. Da lì a qualche decennio qualcuna di queste "certezze" avrebbe sconvolto l'Europa. Forse per questo gli unici ad apprezzare l'*Ivanov* furono i giovani più sensibili, capaci, forse, di sentire nell'aria i cambiamenti in atto.

ČEHOV IN "CIKCAKI BODOČNOSTI"  
(Čechov, *Djadja Vanja*)

La prima rappresentazione dello *Zio Vanja* (*Lo spirito del bosco* [Lešij], 1889) fu un fiasco. Il testo venne ripreso nel 1896, pubblicato con molte modifiche l'anno successivo e nel 1899 rappresentato a Mosca con la regia di Stanislavskij. La modifica più significativa riguarda il personaggio di Astrov. Nella variante del 1889 egli è ancor convinto di vedere "in lontananza una luce", per raggiungere la quale si lascerà crescere "ali d'aquila", nel rifacimento del 1896 ogni accenno a un "progetto", verso il quale indirizzare la propria vita, scompare. Se nello *Spirito del bosco* Chruščev (il futuro Astrov) implora Sonja a non cercare in lui un "programma" di vita, ma di "vedere in lui innanzitutto un uomo", nello *Zio Vanja* la "luce" si spegne e con essa ogni "programma". Rimane solo nelle vuote parole di chi, a ogni costo, tenta di "attaccarglielo sulla fronte".

Čechov si lamentava spesso di chi cercava nei suoi testi una "tendenza", fosse essa di stampo liberale, conservativo, progressista, religioso o dettata dall'indifferenza. Era però tutt'altro che indifferente a ciò che avveniva attorno a lui. L'unica "tendenza" che accettava e nella quale si riconosceva, era il perseguire la libertà dalla violenza e dalla menzogna. Era restio a proporre "spiegazioni" della vita, in particolar modo quelle ereditate da filosofi e letterati. Per Čechov la libertà per la quale valeva la pena battersi non riguardava la "libertà per" qualcosa, ma la "libertà da" qualcosa. Invece che sostenere passivamente questo o quel "programma" politico, sociale o dalle tinte moraleggianti, fondamentale risultava l'affrancarsi da tutto ciò che si manifestava come pretesa di una risposta definitiva sulla vita, sia si trattasse di un modello culturale dominante, sia di una ricetta tratta dalla letteratura.

La vita, semplicemente, succede e poco ha a che vedere con il senso che a essa (e alla morte) viene attribuito "dagli Schopenhauer" o dalla letteratura. Se qualcuno ti dice che "ha fame", diceva Čechov, non puoi rispondergli con "il Grande inquisitore" o con degli "zig-zag" sul futuro (*Čechov e gli "zig-zag del futuro"*). La vita non è un salvifico "programma di vita", da altri fissato, essa è nulla più di ciò che è.

Nello *Zio Vanja* c'è molto "filosofeggiare". Tale consuetudine di conver-

sazione voleva riflettere la presunzione intellettuale di chi preferiva evitare il confronto con la quotidianità della vita. Per Čechov la "filosofia" salottiera non è in grado di proporre una qualunque risposta sul "senso" della vita. Sono illusioni, miraggi, chimere, allucinazioni. Non a caso Astrov si convince di avere un "programma" da proporre e perseguire per l'umanità tutta, solo quando "è ubriaco".

I personaggi di Čechov sono la negazione dei "grandi" personaggi della letteratura russa dell'Ottocento. Se qualche critico tentava di fare dei paralleli tra lo *Zio Vanja* e l'*Oblomov* di Gončarov o *Padri e figli* di Turgenev, Čechov considerava "odioso" questo "mungersi il dito" per trovare per forza un modello letterario di riferimento. Chiarissima, a questo proposito, l'accusa di Vojnickij al professor Serebrjakov: "da venticinque anni scrive di realismo, di naturalismo e di simili scemenze" senza capirci nulla e rimuginando "pensieri altrui". Non c'è "spiegazione" che possa identificarsi con la vita stessa. L'ultimo addio tra Astrov e Elena non ha nulla di letterario, è un fatto ineluttabile e pragmaticamente condiviso. Ha lo stesso peso semantico della famosa battuta di Astrov sul "torrido caldo" in Africa, battuta che arriva subito dopo il commiato tra i due. Čechov chiese esplicitamente di usare "lo stesso tono" per entrambe le scene. Nelle parole sul caldo africano c'è più verità di qualunque filosofeggiare su un amore, vissuto più come imitazione di amori "narrati" che come realtà affettiva effettivamente vissuta.

Con Čechov le "grandi storie" del romanzo russo spariscono. Coloro che pensavano di seguirne gli insegnamenti e di proporli alla società, gli sembravano arroganti e prepotenti. Le "grandi storie" e le discussioni "filosofiche", impegnate a riflettere su temi dai fini astratti, si trasferirono gradualmente dai salotti di campagna e di città agli spazi decisionali dell'azione pratica. Le persone "normali", quelle che Čechov cercava di descrivere, erano già state tagliate fuori dal grande gioco della storia.

A tutt'oggi le "grandi storie" continuano a esistere, semplicemente perché c'è sempre qualcuno che le scrive. A parte i titoli accattivanti sulle prospettive a lungo termine, esse assomigliano terribilmente agli "zig-zag" del futuro. Considerare la possibilità di liberarsi "da qualcosa", senza peraltro la pretesa di proporre la soluzione definitiva "per qualcosa", è forse un buon modo per ripensare Čechov.

LADY MACBETH NA PREŽI  
(Čechov, *Tri sestry*)

Nel teatro di Čechov non succede quasi mai nulla e alle aspirazioni e ai sogni ideali non segue mai un "fare" effettivo, tanto meno un atto eroico. La messa in scena della *Tre sorelle* provocò non pochi dissapori tra Čechov e il regista Stanislavskij, ma entrambi si trovarono d'accordo nell'evitare eccessivi slanci patetici. Tutto sarebbe dovuto rimanere nel limbo delle intenzioni appena accennate e lo spettatore avrebbe dovuto avere l'impressione di aver assistito a uno spettacolo privo di una vera e propria trama, di una serie di eventi tra loro collegati.

Stanislavskij continuava a sostenere che l'inerzia dei personaggi non significava che essi si accontentassero di "vivacchiare", essi volevano comunque "vivere". Per Čechov, invece, i suoi personaggi erano la cartina di tornasole di chi, disilluso, non aveva più modelli di riferimento. I "grandi" eroi della letteratura russa (Raskol'nikov, Ivan Karamazov, Bazarov, Platon Karataev o Anna Karenina) avevano da tempo esaurito la propria spinta propulsiva. A Čechov sembrava addirittura "ridicolo" il fatto che Solen'j fosse convinto di essere un "Lermontov", come egli stesso si compiaceva di pensare. La critica notò subito come nell'assenza di un "fare" crollino "bellezza" e "senso" della vita. Si disse, che tutto ciò che rimaneva delle *Tre sorelle*, era la "tragedia dell'inerzia della vita".

Per Čechov le parole erano sempre troppe: "Tutto ciò che è superfluo, va tagliato", raccomandava a chi gli chiedeva "come" scrivere. Le parole di troppo, ripetizione e retaggio della "grande" letteratura russa, erano fuori dal tempo, esattamente come i grandi "eroi" che avevano fatto riflettere e sognare il lettore (nel 1894 Čechov scrive: "La morale di Tolstoj non mi commuove più"). Le *Tre sorelle* sono infarcite di citazioni, ma esse sono ridotte a un discorso da salotto. Nella loro banale equivalenza, possono essere di origine "alta" (Cicerone, Giovenale, Shakespeare, Puškin, Gogol'), oppure "bassa" ("Tha ma ra boum dié" di Čebutichin). Linguaggi inutili, incapaci di comunicare qualcosa in più di quanto possano comunicare i suoni misteriosi di un dialogo (*Veršinin*: Tram-tam-tam. *Maša*: Tram-tam. *Veršinin*: Tra-ra-ra. *Maša*: Tra-ta-ta) o di una replica all'uscita di scena (dopo il dialogo "transmentale", Čechov, a pochi giorni dalla prima, scrisse a Vladimir Nemirovič-Dančenko di aggiungere, obbli-

gatoriamente, dopo l'ultima battuta di Solenyj, le parole: "cyp, cyp, cyp..."). Il loro peso semantico, infatti, non è né minore, né maggiore di quanto possa essere racchiuso in una frase, sintatticamente corretta, ma vuota quanto il linguaggio stesso (*Solenyj*: "Se la stazione fosse vicina, allora non sarebbe lontana, se invece è lontana, allora vuol dire che non è vicina).

Da persona di scienze, Čechov era consapevole che in natura non esistono spazi vuoti. Se i suoi anti-eroi sembrano, da un lato, restii a riconoscersi in discorsi superati dal tempo, e, dall'altro, incapaci di proporre dei nuovi, ciò non significa, che non ci sia nessuno in grado di riempire lo spazio vuoto di un linguaggio superato o non ancora consolidato nelle sue certezze. Nella preparazione alle *Tre sorelle* Čechov insisteva sul fatto di avere bisogno di "quattro giovani donne intelligenti", di "quattro ruoli femminili responsabili". La "quarta donna" era, ovviamente, Natalja Ivanovna, destinata a prendere il controllo della casa. Sul ruolo di Natalja è significativo il diverbio tra Čechov e Stanislavskij. Il regista, attento ai dettagli, vedeva in Natalja l'attenta e responsabile "padrona di casa" che non solo racconta delle molte cose che nella casa non funzionano (si lamenta, perché la servitù lascia le candele accese anche di notte), ma spegne essa stessa le candele e passa in rassegna le stanze per controllare che non ci sia, per caso, qualche ladruncolo nascosto sotto l'armadio. Per Stanislavskij era il segno della differenza tra le tre sorelle che vivevano di sogni ("A Mosca! A Mosca!") e la prammatica quotidianità della vita che Natalja rappresenta. Čechov, non del tutto d'accordo, suggerì al regista un'altra variante: "Sarebbe meglio, se Natalja passasse sul palcoscenico in linea retta, senza soffermarsi a controllare nulla e a guardare nessuno, à la *Lady Macbeth*, con la candela in mano. Sarà più breve e di maggior effetto."

Quando viene a mancare il linguaggio che possa dare un senso al nostro "fare", nello spazio vuoto si insinua un altro linguaggio, foriero di un "fare" diverso. All'inizio si manifesta con piccole osservazioni, correzioni, richieste (come fa Natalja). Sembrano discorsi poco invadenti, quasi privi di peso, ma dei quali avvertiamo il fastidio. Se ascoltiamo Čechov, è il momento di prestare la massima attenzione: *Lady Macbeth* sta tendendo l'agguato (*Lady Macbeth in agguato*).

KO JE BILA BESEDA KONJ  
(Bulgakov - Javornik, *Master i Margarita*)

Il conflitto tra scrittore e potere è cosa nota. Quanto più insistente era l'attenzione che il potere dedicava allo scrittore, tanto maggiore risultava essere il suo prestigio morale, anche se moriva di fame (o peggio). Il rovescio della medaglia consisteva nella cooptazione dell'artista: essere membro di una struttura "ufficiale" assicurava una vita, non necessariamente ricca, ma perlomeno dignitosa. Per queste tipologie si è ricorso alle categorie di "libertà" e "non libertà", di "verità" e "menzogna". Da esse, di norma, poteva dipendere anche la valutazione della qualità dell'artista: "bravo", se moriva di fame, "cattivo", se riconosciuto dall'ufficialità culturale.

Oggi, nel trionfo del mercato, il prestigio morale è merce di poco valore. A essere messa in discussione non è tanto la "libertà" della parola, quanto piuttosto l'antica convinzione che una parola "di verità" abbia ancora a che fare con la "vera" arte. Tutto si misura con il successo. Con una promozione adeguata anche la "buona" qualità del prodotto artistico sembra assicurata. Sempre meno convincente sembra anche la convinzione che una parola "non libera" e "non vera" sia per sua natura di scarsa qualità. La pubblicità "mente" per definizione (è il suo mestiere), ma sarebbe ingiusto affermare che per questo motivo il "creativo" sia di scarsa o nulla qualità.

L'oggetto della valutazione è cambiato. Nel rapporto che si instaura con la realtà effettiva, insistere su verità e menzogna della rappresentazione sembra una fatica inutile. La "realtà" è in gran parte preclusa alla nostra percezione diretta e tutto ciò che ci permette di instaurare con essa un rapporto "di verità" è la virtualità della parola e dell'immagine, ovvero un'altra rappresentazione. Un tempo, le parole, erano "pietre" (*Quando le parole erano pietre*; slov. *Quando la parola era un cavallo*), oggi è quasi impossibile individuare in esse una qualche verità. Sassolini e macigni si equivalgono.

L'antico conflitto tra artista e potere si basava su premesse diverse. Se il potere tentava in tutti i modi, anche violenti, di impedire alla parola "libera" di manifestarsi e se l'artista, al contrario, anche a prezzo della pro-



pria vita, ne pretendeva la libera circolazione, significava che la parola veniva presa maledettamente sul serio. Da entrambi i lati del conflitto c'era la convinzione che tra parola e realtà non ci potesse o dovesse essere scarto, perché la realtà altro non sarebbe se non la sua messa in parola. La parola era per davvero "pietra" e poteva fare tremendamente male.

Nel *Maestro e Margherita* la parola diventa pietra più volte. I custodi della verità pubblica la percepiscono all'opera nel *Masolit* e nell'esistenza di Ješua che, con il suo emergere dalle pagine di un libro, mette in discussione l'imperante ateismo ufficiale. La parola del Maestro crea la realtà dei fatti, gli stessi fatti che un'altra parola (censoria) cancella dalla realtà. Affidandosi alla verità della parola, il conflitto è inevitabile. Nell'immediato vince la parola "di verità" del potere. Ma è, come sempre accade, una verità transitoria che di certo, prima o poi, verrà sostituita da un'altra "parola di verità".

ŠE POMNITE RASKOLNIKOVA?  
(Razumovskaja, *Dorogaja Elena Sergeevna*)

Negli anni che precedono la fine dell'Urss vengono messi in discussione, oltre ai problemi di natura strettamente politica, anche il retaggio di una forte tradizione culturale, specialmente per ciò che riguarda la grande letteratura russa dell'Ottocento. Nel testo di Ljudmila Razumovskaja *Cara professoressa* (1980) il nome di Dostoevskij e la sua eredità culturale fanno da sfondo agli avvenimenti sul palcoscenico.

Dai dialoghi tra gli studenti e la professoressa di matematica emerge l'eterno problema (*prokljatyj vopros*) del bene e del male. Per giustificare un "grande progetto" (anche se, nel caso in questione, del tutto personale) viene evocato perfino Pietro il Grande: se per lo studente Volodja la sua opera non si misura con la morale, per la professoressa non c'è nulla che possa giustificare un atto eticamente inaccettabile, perché un'infamia rimane "infamia" e una menzogna "menzogna".

Il dialogo "filosofico" è la dimostrazione di un comune percorso di letture, vissuto in tempi e modi diversi. La professoressa Elena Sergeevna è figlia del "disgelo", gli studenti sono il prodotto della grande disillusione che ne seguì (gli anni '70 del periodo di "stagnazione" di Brežnev). Specialmente tra le generazioni più giovani la convinzione che le "grandi" idee umanistiche del romanzo russo del XIX secolo, utilizzate e propagate anche dal sistema educativo sovietico, possano ancora influire sui comportamenti del singolo, appaiono superate. Alla caduta definitiva dell'Urss Dostoevskij viene addirittura accusato di aver proposto al popolo russo un modello etico troppo impegnativo per poterlo seguire. Invece della sua impossibile realizzazione, l'etica "alta", auspicata da Dostoevskij, si era trasformata nel suo contrario, anzi, peggio, nella sua totale assenza. La stessa Ljudmila Razumovskaja dichiarò in un'intervista che nessuno più ricordava i dubbi di Raskol'nikov (*Ricordate ancora Raskol'nikov?*). La violenza era diventata fine a se stessa.

Nella *pièce* teatrale *Cara professoressa* gli studenti giustificano le proprie azioni anche attraverso le pagine di Dostoevskij: Paša, che "si era occupato a suo tempo di Dostoevskij", afferma convinto che, se c'è la libertà che "Dio ci ha concesso", allora fare del bene non è un obbligo. Be-

ne e male sono scelte equivalenti. Se qualcuno non è d'accordo, significa che "è stato educato male" (come diceva Dostoevskij a proposito di Andrej Bolkonskij e della sua "catarsi" nell'ultimo incontro con Anatol' in *Guerra e pace* di Tolstoj). Secondo gli studenti, la professoressa ha avuto un'educazione sbagliata. Il mondo è dei forti e non dei "pidocchi". È ciò che pensa il protagonista di *Delitto e castigo*: Raskol'nikov considera l'usuraia un "pidocchio", lui non lo è. Si erge a giudice supremo e decide di ammazzarla, poiché indegna di esistere.

La professoressa non condivide né l'azione di Raskol'nikov, né la risposta alla domanda "etica" fondamentale, più volte trattata in letteratura: può un fine "superiore", personale o universale, giustificare il sacrificio di una vita, sia essa di un lontano mandarino in Cina (Balzac), di un onesto vecchietto (Dostoevskij) o di una ragazza innocente (Paraša nel *Cavaliere di bronzo* di Puškin). La professoressa, forse, trova la risposta nel *Maestro e Margherita* di Bulgakov, romanzo che negli anni '60 ha probabilmente letto. Nel dialogo con il "procuratore" (Ponzio Pilato) Gesù respinge l'idea che il male sia una categoria manichea, a sé stante, esso è solo la misura della nostra pigrizia (accidia), paura e conformismo.

Elena Sergeevna parla di "bellezza", lo studente Volodja di "estetica". Per la professoressa, l'idea, attribuita a Myškin, secondo la quale "la bellezza salverà il mondo", significa che nelle parole del principe non c'è solo ciò che è "bello", ma anche ciò che è "buono" e "vero" (secondo la tradizione greco-bizantina). Per Volodja la bellezza è solo "godimento estetico". Volodja è il "nuovo" mondo russo che, alla caduta dell'Urss, troverà di certo il modo di sopravvivere, gettandosi a capofitto nel nuovo modello culturale, percepito come "occidentale". La professoressa, pur educata nell'ipocrisia del modello "sovietico", non rinuncia ai propri valori. Sono punti fermi che trascendono la contingenza storica.

Nella scena finale si accende una luce di speranza. Due studenti della compagnia (Vitja e Ljalja), deboli e incerti, seguono il "capo" Volodja per paura, spirito di emulazione, fascino carismatico. Non sono padroni di se stessi, ma non per questo sono insensibili alle ingiustizie. Dalla grande letteratura russa emergono, per l'ennesima volta, gli "umiliati e offesi" di Dostoevskij. Se c'è una speranza di salvezza nella dilagante deriva morale della società russa, allora essa va cercata in un ubriacone (Vitja) e in una "puttana" (Ljalja). Come letteratura insegna.

LA BELLEZZA DEFORMATA DI NIKOLAJ KOLJADA  
(Koljada, *Murlin Murlo*)

*Iznakažena lepota*

Nikolaj Koljada scrive il dramma *Murlin Murlo* nello "storico" anno 1989. Secondo un modello culturale consolidato, in un periodo di crisi e incertezze, il riferimento a valori antichi si fa più forte, quasi fossero in grado di sostituire i valori che, nel presente caotico, sembrano incapaci di fungere da punto di riferimento.

In una remota provincia l'imminente crollo dell'Urss viene percepito come apocalittica fine del mondo, già evocata in altri momenti cruciali della storia russa (l'ascesa di Pietro il Grande – l'Anticristo, la rivoluzione d'Ottobre).

Per i personaggi del dramma di Koljada il caos contemporaneo viene letto sullo sfondo della tradizione passata. C'è la disillusione degli anni '60 (il "disgelo"), c'è il ritratto di Hemingway, gelosamente custodito da Aleksej, e c'è il ritorno alla "verità" del Libro (Aleksej come "pastore" nel suo significato greco originale). Ai segni di un passato recente e di un passato millenario si aggiungono temi e motivi della letteratura dostoevskiana. Tra di essi si segnala il tema della "salvezza" della donna derelitta (Ol'ga), donna dai "buoni" sentimenti che si chiude nel suo mondo personale a parlare con un vecchietto immaginario (Dio). Nel dramma *Murlin Murlo* Ol'ga e Aleksej rappresentano la cultura russa di "lunga durata", mentre Michail e Inna sono, almeno in parte, l'espressione della realtà sovietica di fine impero. Michail è violento, Inna un'alcolizzata. Il loro radicamento nella banalità del quotidiano sovietico non è però del tutto estraneo ad altri modelli culturali russi: Michail incarna il volto "asiatico" della Russia, Inna quello dei settari alla ricerca della felicità nelle terre lontane dell'utopia. Si tratta, però, di una stortura rispetto al significato tradizionale di questi modelli. Ciò risulta evidente già dal titolo del dramma: la "bellezza" di Ol'ga (che nella tradizione russa include anche "bontà" e "verità"), suggerito dall'appellativo "Murlin Murlo" (Marilyn Monroe), è in realtà una bellezza "deformata" (in russo *Murlo* significa "grugno").

Il Libro, la Bellezza, l'asiaticità e l'utopia non solo fanno a sfondo allo svolgersi del dramma, ma sono anche il filtro, attraverso il quale i personaggi si rapportano l'uno all'altro, stravolgendo il significato effettivo della loro esistenza. Aleksej vede in Ol'ga una profonda spiritualità, impossibilitata a esprimersi nella banalità del quotidiano, ma non vede la sua bellezza "deformata" (*Murlo*). Solo alla fine capirà che la "puttana", figura classica della letteratura russa, non ha nulla di tutto ciò che dovrebbe indurlo all'atto "salvifico". Anche il "pastore" Aleksej sarà l'ennesimo uomo del sottosuolo: dopo averla violentata, "pagherà" Ol'ga con una scatola di cioccolatini (l'eroe di Dostoevskij paga invece la prostituta Liza, che voleva salvare dal baratro, con cinque rubli).

A differenza di quanto ci viene tramandato nel racconto della storia russa dei momenti di crisi, il conflitto non sarà per nulla "salvifico" e nessuna nuova Russia, purificata dal male, ne uscirà vittoriosa. Secondo Koljada, niente sarà più come prima, perché Dio ha abbandonato la Russia e l'uomo russo ha perso la memoria storica. Non ci saranno più sognatori ingenui, puttane di alta spiritualità, ubriaconi disillusi, tutti alla ricerca di un senso da dare all'esistenza. Rimarrà solo la banalità del quotidiano.

Nella visione di Koljada, il 1989 è, forse, un nuovo "anno zero", ma esso sembra incapace sia di recuperare il passato, sia di costruire il futuro. Rimane solo il presente, intriso di povertà di spirito.



*ELENCO. SEZNAM. СПИСОК*  
(*VOLL./KNJ./TT. I-IV*)

- 1977 "Književnost in pust: Kraški pust med Fojem in Bahtinom. Letteratura e carnevale: il Carnevale carsico tra Fo e Bachtin." *Most* 49-50 (1977): 180-193. (Edizione bilingue). (IV)  
----- *Вопрос. L'improvviso in Dostoevskij*. Trieste: Est-Ztt, 1977. (I)
- 1978 "О неожиданном действии у Достоевского." *Canadian-American Slavic Studies* 12.3 (Fall 1978): 408-412. (I)
- 1980 "Cankar e Dostoevskij: struttura di un cronotopo." Verč, I., *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche*. Sassari: Dessì, 1980. 23-43. (I)  
----- "Funzione dell'avverbio *vdrug* nella narrativa di Dostoevskij." Verč, I., *Appunti sulla letteratura russa. Metodi e verifiche*. Sassari: Dessì, 1980: 11-18. (I)
- 1981 "К вопросу о так называемой традиции Достоевского в двух редакциях романа *Вор* Л.М. Леонова." *Dostoevsky Studies. Journal of The International Dostoevsky Society* 2 (1981): 119-128. (I)
- 1982 "*L'anno nudo*", romanzo di Boris Pil'njak (con un saggio sulla teoria del genere grottesco di Aleksander Skaza. Sassari: Dessì, 1982. 5-98. (I)  
----- "Nekaj izhodišč za analizo poetike rusko-sovjetskega romana dvajsetih let." *Jezik in slovstvo* 4 (1982-1983): 106-111. (II)  
----- "Sulla cosiddetta tradizione dostoevskiana nelle due varianti del romanzo *Il ladro* di L.M. Leonov." *Actualité de Dostevskij*. Genova: La Quercia ed. 1982. 181-195. (I)  
----- "Ženitev ali komedija o svetu, ki ga ni." *Gledališki list Slovenskega stalnega gledališča v Trstu* 3 (1982): 5-7. (Special issue: Nikolaj Vasiljevič Gogolj: *Ženitev*). Ponatis: "Ženitev" ali komedija o svetu, ki ga ni." *Gledališki list Primorskega dramskega gledališča*. XLVI. 4 (2001): 23-25 (Special issue: Nikolaj Vasiljevič Gogolj: *Ženitev*). (IV)

- 1983 *Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo (Gogol'. Dostoevskij. Belyj. Pil'njak. Bulgakov. Erofeev)*. Sassari: Università degli Studi. Facoltà di Magistero, 1983. Ristampa: "Limiti e possibilità della tradizione dantesca nello sviluppo del romanzo russo." *Dantismo e cornice europea*. Firenze: Olschki 1989. 23-45. (II)
- "Вечный муж Ф.М. Достоевского и некоторые вопросы о жанре произведения." *Dostoevsky Studies. Journal of The International Dostoevsky Society* 4 (1983): 69-79. (I)
- 1984 "Lirizacija ekspresionistične besede v Pregljevi noveli Thabiti Kumi." *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 463-475. (I)
- "Usoda Dantejevih *Nebes* v razvojni poti ruskega romana." *Primerjalna književnost* 2 (1984): 24-38. (II)
- "Пильняк и Достоевский." *Slavica* (Debrecen) XXI (1984): 171-186. (I)
- 1986 "La libertà di essere sloveni." *Il territorio* 16-17 (1986): 73-79.  
"Come essere sloveni oggi in Italia." *Trieste così com'è*. Trieste: Edizioni Dedolibri, 1988. 149-162. (IV)
- "Некоторые историческо-теоретические вопросы ритмической прозы. (Разрушение нормы или естественность литературной эволюции?)." *Andrej Belyj. Pro et contra*. Milano: Edizioni Unicopli, 1986. 265-273. (III)
- 1987 "Nekaj pripomb k razvoju slovenske literarnokritičke misli tridesetih let." *Socialni realizem v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 26. do 28. junija 1985. Eds. F. Zadravec, J. Koruza, A. Skaza, J. Toporišič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1987. 103-108. (II)
- "Spremna beseda." Puškin A.S., *Jevgenij Onjegin*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 319-331. (II)
- "Литературная этика как праксис художественного мышления. К теоретической постановке поэтического вопроса." *Studia Russica* XI (1987): 167-196. (III)
- 1988 "Как и на что переводима литературная этика у Пушкина."



- Studia Russica* XII (1988): 11-18. (III)
- 1989 "Kolchoznoe solnce: alcuni aspetti della metafora nel racconto *Vprok* di Andrej Platonov." *Dalla forma allo spirito*. Milano: Guerini e Associati, 1989. 189-207. (I)
- "Nekatere značilnosti ubeseditve bodočnosti v delih F.M. Dostojevskega in vprašanja literarne evolucije podob *mesta in vrta*. *Jezik in slovstvo* XXXV/6 (1989/1990): 125-133. (II)
- 1990 "Novi val in tradicija ruske literature." *Literatura* 9 (1990): 111-116. (II)
- 1991 "Заметки об утопических страницах В. Хлебникова." *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре*. Bern-Berlin-Frankfurt a.M.-New York-Paris-Wien: Peter Lang, 1991. 141- 152. (II)
- 1992 "Aspetti funzionali della letteratura nel processo storico-culturale russo." *Itinerari* 2 (1992): 113-120. (Special issue: *Nazione, storia e scienze sociali fra Otto e Novecento. Atti del Convegno Internazionale*. Pescara, 9-10 aprile 1991). (IV)
- "Osservazioni sulla *biografia* nello sviluppo storico letterario russo del Novecento (О жанре "биография" в русском историко-литературном развитии XX-го века)." *Studi slavistici offerti a Alessandro Ivanov nel suo 70. compleanno*. Udine: Università degli Studi. Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale, 1992. 361-369 (II)
- 1993 Il riscatto della memoria. L'autore e l'opera. Note al testo. Bibliografia." Platonov A.. *Lo sterro*. [Trad. di Ivan Verč]. Venezia: Marsilio, 1993. 9-49. (II)
- 1994 "Roman mit in roman o mitu." Platonov, A. *Čevengur*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994. 425-437. (II)
- "Некоторые аспекты изображения будущего в творчестве Ф.М. Достоевского и литературной традиции Города и Сада." *Slavica tergestina* 2 (1994): 197-214 (*Studia russica*). (II)

- 1995 "Пушкин и Платонов: к вопросу о формальных соотношениях." *Studia Russica Budapestiniensa* II-III (1995): 209-222. (special issue: Материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума). (I)
- 1996 "Izjava kot vprašanje kulturne evolucije." *Primerjalna književnost* 2 (1996): 29-36. (III)
- "Стих vs. проза: от Бахтина к Лотману и дальше..." *Slavica tergestina* 4 (1996): 153-162. (Special issue: Наследие Ю.М. Лотмана: настоящее и будущее. Proceedings of The International Symposium. Bergamo, 3-5.11.1994.) (III)
- 1997 "Appunti sulla ricezione dell'avanguardia russa in Italia." *Slavia* 2, aprile-giugno 1997: 25-33. (II)
- "Высказывание как проблема культурной эволюции." *Bahtin in humanistične vede. Zbornik prispevkov z mednarodnega simpozija v Ljubljani*, 19.-21. oktobra 1995. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 117-123. (III)
- 1998 "Iznakažena lepota." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* XLVI. 7 (1998). (Special issue: Nikolaj Koljada. *Murlin Murlo*. MGL, Ljubljana 1997/1998). (IV)
- "Solze za Hekubo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj)." *Slavistična revija* 1-2 (1998): 323-330. (Zdravčev zbornik). (II)
- "Моя Россия. Моя Русия." *Bilten društva Slovenija-Rusija* III.4 (1998): 78-80; 179-182. (Special issue: Slovenija-Rusija. Pregled v preteklost in sedanost). (IV)
- 1999 "Trieste 2000. Trst 2000" *Proiezione: la Trieste del terzo millennio. Pogledi na Trst v tretjem tisočletju*. Trieste: Hammerle, 1999. 84-89. (Gruppo85-Skupina85). (IV)
- 2000 "Cantare la speranza." *Tradurre la canzone d'autore*. Eds. G. Garzone and L. Schena. Bologna: CLEUB, 2000. 107-114. (IV)
- "La semiosfera inerte. Traduzione e visione del mondo tra est e ovest europeo nella seconda metà del XX secolo." *Tra segni*. Ed. Susan Petrilli. Roma: Meltemi, 2000. 199-208. (Collana

Athanas X/2). (IV)

- 2001 "La bellezza deformata di Nikolaj Koljada." *Europa Orientalis* XIX/2 (2001): 341-357. (IV)
- "O nacionalnem pesniku." *F. Prešeren - A.S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva). Ф. Прешиерен – А.С. Пушкин (к 200-летию их рождения)*. Ed. Miha Javornik. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001. 25-34. (IV)
- "Нарративность стихотворения А.С. Пушкина *Я вас любил*. (Еще раз об этике художественного произведения)." *Slavica tergestina* 9 (2001): 41-60. (Issue: Studia slavica II). (III)
- 2002 "Il morfema lessicale nell'Evgenij Onegin di A.S. Puškin (per una ricerca sul piano dell'espressione)." *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*. A cura di G. Pagani-Cesa, O. Obuchova. Padova, 2002. 443-456. (I)
- "Lady Macbeth na preži." *Gledališki list Primorskega dramskega gledališča* XLVII/4 (2002): 15-18. (Special issue: Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*. PDG, Nova Gorica). (IV)
- "O historičnem diskurzu." *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2002. 675-685. (Obdobja 18: Metode in zvrsti). (III)
- "Skromna želja gospoda Ivanova." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* XLIII/1 (2002): 6-15. (Special issue: Anton Pavlovič Čehov: *Ivanov*. MGL, Ljubljana). (IV)
- "В защиту субъекта. (Чтиая Поля Рикёра)." *Slavica tergestina* 10 (2002): 21-38. (Special issue: Литературоведение XXI века. Письмо – Текст – Культура. Материалы международной конференции молодых ученых-филологов). (III)
- "O национальном поэте." *Slavica tergestina* 11-12 (2004): 47-66. (Issue: Studia slavica 3). "O национальном поэте." *Славянский альманах 2001*. Москва, 2002. 373-382 (в сокр. виде). (IV)
- 2003 "A proposito di poeti nazionali." *Ricerche slavistiche*. Nuova serie XLVII/1 (2003): 81-94. (Special issue: Atti del convegno

- internazionale: *Prešerniana. Dalla lira di France Prešeren: armonie letterarie e culturali tra Slovenia, Italia ed Europa*. Eds. J. Jerkov and M. Košuta). (IV)
- "Subjekt izjave kot predmet raziskovanja književnosti." *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Eds. Darko Dolinar and Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 213-226. (III)
- 2004 "Etica e poetica in Puškin." *Aleksandr Sergeevič Puškin nel 2° centenario della nascita*. Atti del Convegno Internazionale. Milano 3-4 giugno 1999. Incontro di studio n. 21. Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 2004. 65-76. (III)
- "O bedakih, izobražencih in razumnikih." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LIII/8 (2004): 25-30. (Special issue: Aleksander Sergejevič Gribojedov. Gorje pametnemu. MGL, Ljubljana). (IV)
- "Osservazioni sul realismo." *Per Rossana Platone. Contributi sulla letteratura russa tra Ottocento e Novecento*. Eds. D. Rebecchini and L. Rossi. Milano: Massimo Valdina Editore, 2004. 3-27. (Atti della giornata di studio svoltasi il 14 novembre 2001 presso l'Università degli Studi di Milano). (II)
- "San Pietroburgo: la città e la memoria." *Pietroburgo capitale della cultura europea. Петербург. Столица русской культуры*. Ed. A. D'Amelia. Salerno: Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di studi linguistici e letterari, 2004: I: 13-26. (Collana di Europa Orientalis). (IV)
- "Об этике автора." *Slavica tergestina* 11-12 (2004): 353-358. (Issue: Studia slavica III). (III)
- "Субъект и история литературы (Вводные заметки)." *A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*. Eds. J. Faryno, Th. Beáta, I. Verč. Budapest: Argumentum, 2004. 446-454. (III)
- 2005 "Dialoške prvine Lotmanove strukturalne poetike." *Slavistična revija* 3 (2005): 317-329. (III)
- 2006 "Alla ricerca di uno statuto smarrito." *Nei territori della slavistica. Percorsi e intersezioni scritti per Danilo Cavaion*. Eds. C. De Lotto and A. Mingati. Padova: Unipress, 2006. 415-429. (IV)

- "Ko je bila beseda konj." *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* LVII/4 (2006): 23-25. (Special issue: Mihail A. Bulgakov, Miha Javornik. *Mojster in Margareta / Margareta in Mojster*. MGL, Ljubljana). (IV)
- "O etiki in o njenem prevajanju v jezik književnosti. On Ethics and Its Translation into the Language of Literature." *Primerjalna književnost* 2006: 169-178; 353-363. (Special issue: Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Hybridizing Theory and Literature: On the Dialogue between Theory and Literature. Eds. M. Juvan and J. Kernev Štrajn). (III)
- "The Subject of an Utterance as an Object of Study of Literary History." *Writing Literary History. Selected Perspectives from Central Europe*. Eds. D. Dolinar and M. Juvan. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2006. 89-102. (III)
- "Utopija prehojene poti. (Gradbena jama in Morje mladosti Andreja Platonova)." *Slavistična revija* 4 (2006): 793-808. (II)
- "Некоторые аспекты заглавий художественных произведений в русской литературе XIX века." *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*. I-II. Eds. G. Benelli and G. Tonini. Trieste: Università degli Studi di Trieste. Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori. Dipartimento di Scienze del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione, 2006. II: 543-555. (I)
- "Na prelomu absolutnosti. L'incrinarsi dell'assoluto." *Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja. Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo*. Trst-Trieste – Ljubljana: Glasbena matica – ZRC SAZU, 2006. 17-26. (II)
- 2008 "Bedni ljudje F.M. Dostojevskega in vprašanje realizma." *Literatura* 203-204 (2008): 140-154. (II)
- "Insegnare la letteratura: formazione, istruzione e intelligibilità dell'insegnamento letterario." *Imparare ad imparare. Imparare ad insegnare. Parole di insegnanti ad uso di studenti*. Eds. F. de Giovanni e B. Di Sabato. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2008. 203-219. (IV)
- 2010 "Čehov in 'cikcaki' bodočnosti". *Gledališki list SNG*, Nova

- Gorica, LIV (2010), 4, str. 5-12. (IV)
- "Об этике и поэтике в творчестве А.С. Пушкина." *Пушкин и время*. Томск (Russian Federation): Издательство Томского Университета, 2010. 111-122. (III)
- 2011 "Confine orientale: di linee, aree e volumi." *Between*, Italia, 1, mag. 2011. On-line: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/90/60>. Data di accesso: 17 mag. 2011. (IV)
- "Confine orientale: di linee, aree e volumi." Guglielmi M., Pala M. (eds.). *Frontiere. Confini. Limiti*. Roma: Armando Editore, 2011. 191-209. (IV)
- "Una nota su *fiction* e dintorni." *Il territorio della parola russa. Immagini*. Salerno: Vereja Edizioni (Collana di Europa Orientalis), 2011. 215-220. (III)
- "Реализм как литература различия." "Образ мира в слове явлений". *Сборник в честь 70-летия Профессора Ежи Фарыно*. Instytut Filologii Polskiej i Lingwistiki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Siedlce 2011. 201- 209. (II)
- 2012 "Sankt Peterburg in oblikovanje spomina." *Slavica tergestina* 13 (2012): 198-219. (IV)
- 2013 "I *Due Čechov* di Vladimir Majakovskij." *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*. A cura di P. Lazarević Di Giacomo e S. Roić. Firenze: Firenze University Press (Biblioteca di studi slavistici), 2013. 207-215. (II)
- *Корневые морфемы в Евгении Онегине А.С. Пушкина*, Trieste, EUT Edizioni Università Trieste, 2013. 9-35. Полный словарь корневых морфем доступен на сайте <http://hdl.handle.net/10077/8545> (24.9.2015). (I)
- 2014 "Dostoevskij e il teatro delle rappresentazioni." *Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa per Antonella D'Amelia*. International Printing Srl Editore, Salerno 2014. 135- 142. (II)
- "Iz gradiva o mentorskem delu prof. dr. Aleksandra Skaze. (Roman Tat Leonoda Leonova)." *Slavistična revija* 62.4 (2014): 483-493. (I)
- "Письмо о пользе литературоведения." *Esemeny és költészet*.

- Tanulmányok Kovács Árpád hetvenedik születésnapjára.* Eds. Szitár K., Molnár A. et al. Veszprem: Pannon Egyetem, 2014. 16-21. (IV)
- Level az irodalomtudománynak hasznos voltáról. *Filológiai közlöny* LX/3 (2014): 289-295. (IV)
- 2015 "Aspetti dell'oltretomba nella cultura russa precristiana." *Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne.* A cura di F. Crevatin. Trieste: EUT, 2015: 47-63. (IV)
- 2016 "Še pomnite Raskolnikova?" *Gledališki list Mini teatra Slovenskega narodnega gledališča* LXI/8 (2016): 13-19. (Special issue: Ljudmila Razumovska. *Draga Jelena Sergejevna.* SNG, Nova Gorica). (IV)
- "О чьём кенозисе идёт речь?" *Narratorium* 1 (9) 2016. <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635303> (III)