

BAND 61

2008

WIENER  
SLAWISTISCHER  
ALMANACH

54

## **HERAUSGEBER**

Aage A. Hansen-Löve  
Tilmann Reuther

## **REDAKTIONELLE MITARBEIT**

Nora Scholz  
Anke Niederbudde

## **ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE**

Tatjana Zaotschnaja

## **REDAKTIONSADRESSE**

Institut für Slavische Philologie, Universität München,  
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München  
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263  
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

## **EIGENTÜMER**

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)  
Liechtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien  
Tel. +43/1/310 70 08

## **VERLAG**

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner  
Heßstraße 39/41, D-80798 München  
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

## **DRUCK**

Difo-Druck GmbH  
Laubanger 15  
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien  
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6819



## I n h a l t

M.D. Shroyer (Boston), In Search of Jewish-Russian Literature: A Historical Overview	5
B. Obermayr (Berlin), Noch immer unentschieden. Überlesenes aus Aleksandr Puškins Novelle „Vystrel“	31
О.Б. Заславский (Харків), Герой, мир и структура текста: о „Тамани“ М.Ю. Лермонтова	69
A. Smith (Edinburgh), The Reach of Modern Life: Tynianov's Pushkin, Melancholy and the Critique of Modernity	85
B. Кошмаль (Regensburg), Экцентричный роман Достоевского <i>Идиом</i>	109
H. Григорьева (Tübingen / Konstanz), Историческая антропология 1920-40-х гг.: подходы Плесснера и Бахтина	141
M. Cehak-Behrmann (Frankfurt a.M.), Der widerspenstige Protagonist: Die Erzählung <i>Ty i ja</i> von Abram Terc	171
R. Hodel (Hamburg), Eliza Orzeszkowas <i>Nad Niemnem</i> : zwischen Positivismus, medialem Realismus und Moderne	189
H. Лейдерман (Екатеринбург), Так о чем же хотел спросить Андрей Старцов? (перечитывая роман Константина Федина <i>Города и годы</i> )	207
N. Drubek-Meyer (Prag), Danilo Kišs <i>Grobница za Borisa Davidoviča</i> als literarisches Kenotaph. Zum Paradokumentarischen in der Erzählung „Die mechanischen Löwen“	229
V. Babić (München), Wahrheitssuche im Roman <i>Kako upokojiti vampira – Sotija</i> von Borislav Pekić	249
B. Malenica (Wien), Dubravka Ugrešićs Installation des Exils: Reflexionen zum Literarischen Verfahren in <i>My American Fictionary</i> und <i>Das Museum der bedingungslosen Kapitulation</i>	307
K. Bojałkowska, Z. Saloni (Torun / Olsztyn), On the “Subject” of Polish Constructions with “Adverbial Participles”	339
S. del Gaudio (Wien / Neapel), Лексичні діалектизми в суржику	355



Maxim D. Shroyer

## IN SEARCH OF JEWISH-RUSSIAN LITERATURE: A HISTORICAL OVERVIEW

### Introduction

A Jewish-Russian writer has always been and remains both an in-looking outsider and an out-looking insider.<sup>1</sup> Evgeny Shklyar (1894-1942), a Jewish-Russian poet and a Lithuanian patriot who translated into Russian the text of the Lithuanian national anthem and was murdered in a Nazi concentration camp outside Kaunas, wrote in the poem "Gde dom?" ("Where's Home?" 1925):

Есть в Иудействе боль и тайная есть сила  
Цветы изгнания выращивать вдвойне,  
И в глубине души, на самом страшном дне,  
Их выбирать, и выбрать, как мерило, —  
Идти-ль туда, где чуждо все, но мило,  
Или туда, где все — в прекрасной старине?...

In Judaism fierce, hidden strengths appear  
To nurture twice exile's flowers  
And deep within the heart's most buried bowers  
To pick amongst them and to make it clear  
You're going either where all's alien but dear  
Or where the majestic past regales the hours ...

[trans. Maxim D. Shroyer and Andrew von Henty].<sup>2</sup>

<sup>1</sup> This essay is based on the editor's general introduction I contributed to the recently published anthology of Jewish-Russian literature; see "Toward a Canon of Jewish-Russian Literature," in: *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry, 1801-2001*, 2 vols., edited, selected, and cotranslated, with introductory essays by Maxim D. Shroyer (Armonk, NY: M.E. Sharpe, 2007), Vol. 1: xxiii-lxiv. In the context of Jewish-Russian history and culture, the juxtaposition between a "divided" and a "redoubled" identity goes back to the writings of the critic and polemicist Iosif Bikerman (1867-1941(42?)), who stated in 1910, on the pages of the St. Petersburg magazine *Jewish World* (*Evreiskii mir*): "Not dividedness [*razdvoennost*] but redoubledness [*udvoennost*]" ; quoted in Shimon Markish, *Babel' i drugie*, 2nd ed., (Moscow and Jerusalem: Personal'naia tvorcheskaia masterskaia "Mikhail Shchigol'," 1997), 186.

<sup>2</sup> Shklyar, Evgenii, *Posokh. V sbornik stikhov* (Riga: n.p., 1925), 48; Shroyer, *An Anthology*, vol. 1, 444. Hereinafter, unless indicated otherwise, all translations from the Russian are my own.

The poem was composed at a time when dreams of a Jewish state were becoming much more than a poet's parable. The land "where all's alien but dear" is, of course, Shklyar's native Pale of Settlement, while the place where "the majestic past regales the hours" is Shklyar's vision of Israel. The duality of a Diasporic Jew's dividedly redoubled loyalties is both political-ideological and cultural-linguistic. In the poem's final line, envisioning his own life as a Jewish-Russian poet and translator of Lithuanian poets into Russian come to Israel to hear children "greet [him] with words of welcome in *ivrit*," Shklyar employs the italicized (and transliterated) Hebrew word for the ancient Jewish tongue. The poet's word choice in the final, rhyming position also underscores the duality of his identity: linguistically and culturally at home in the east European abode where "all's alien but dear" and spiritually, if symbolically, traveling to the land of Israel, "where the majestic past regales the hours," and yet where Shklyar's Jewish-Russian poet is culturally a foreigner.

"Exile" in Shklyar's poem is the Diaspora, where Jews have added Hebrew-Farsi, Ladino, and Yiddish to their Hebrew, while also translating their identities, albeit never fully or completely, into Arabic, Spanish, Portuguese, Italian, French, German, English, Polish, Russian, and many other languages spoken in the places of their dispersion. But Shklyar's "exile" is also the Jewish poet's exile from his literary home, his Russian tongue, and this duality renders nearly meaningless debates about the legitimacy of "Jewish" literatures in "non-Jewish" languages.

In the two centuries that followed the spread of the Haskalah in the late eighteenth century, linguistic self-expression in non-Jewish languages was central to the Jewish experience and Jewish survival in Diaspora. For the Jews of Russia, starting with the 1860s Jewish literary culture created in the Russian language increasingly served as one of the main receptacles into which the traditions of Jewish spirituality were poured. Varieties of Jewish self-awareness have been channeled and transmitted through Jewish-Russian literature. Quite often, while an uninformed reading of a Jewish text created and published in the literary mainstream reveals only superficially Jewish references, a rereading shows how much of the Judaic heritage is captured and preserved in its pages. A classic example of such a dual, non-Jewish and Jewish, model of (re)reading is Isaac Babel's novel-length cycle of stories *Red Cavalry* (first book edition 1926).

Russia was the last European nation to gain – through western expansion – a large Jewish minority and also the last to free its Jews of oppressive legal restrictions. Since the 1860s the Jewish question has occupied a prominent place in Russian – and later Soviet – history. By the early twentieth century, the Russian Empire had the highest concentration of Jews in the world: in 1897, about 5.2 million (about 47 percent of the world's Jewish population), and in 1914, at the beginning of World War I, still about 5.5 million, including Poland's 2 mil-

lion (about 41 percent of the world's Jewish population). According to the same census of 1897, 24.6 percent of Jews in the Russian Empire could read and write in Russian, but only 1 percent considered Russian their mother tongue. In growing numbers, the nonemancipated Jews strove to enter the Russian social and cultural mainstream. Anton Chekhov (1860-1904), an astute student of the Jewish question, remarked as he sketched a southern provincial town in "Moia zhizn'" ("My Life," 1896) that "only Jewish adolescents frequented the local... libraries."

Why, despite all the misfortunes and pressures, have the Jews of the Russian Empire and the Soviet Union survived without losing their selfhood, even though so many have lost their religion and living ties to Yiddish and Hebrew? One of the most fascinating cultural paradoxes of Russian Jewry is that, against all the historical odds, even during the post-Shoah Soviet decades, it continued to nurture its dual sense of self, both Jewish and Russian, and Russian letters became its principal outlet for articulating this duality.

Russia offers the student of Jewish literature and culture a challenging case study of contrasting attitudes, ranging from philosemitic dreams of a harmonious fusion to antisemitic fabrications and genocidal scenarios. To measure the enormity of the religious, historical, and cultural baggage that the Jews brought to Russian letters would mean much more than merely to examine Jewish history through the prism of Russian literature created by Jews. And to state that the Jews have made a major contribution to Russian literature would be to commit a necessary truism. Of the four Russian writers to have been awarded the Nobel Prize in literature, two were born Jewish: Boris Pasternak, whom the Soviet authorities forced to turn down the prize in 1958; and Joseph Brodsky, a Russian poet and American essayist banished from the USSR, who received the prize in 1987. For a Jew in Russia or the Soviet Union, the act of becoming a Russian writer often amounted to an act of identity revamping. In some cases, a Jewish-Russian writer's gravitation to Christianity and abnegation of his or her Jewish self completed the process of becoming Russian (e.g., Boris Pasternak [1890-1960]). In other cases, deeply devotional Judaic thinking (Matvey Royzman [1896-1973]) or a militantly Zionist worldview (Vladimir [Ze'ev] Jabotinsky [1880-1940]) was combined with an acute aesthetic sense of one's Russianness. Jewry gave Russia its arguably most European poet of modernity, Osip Mandelstam (1891-1938); its most talented and controversial mythologists of the Revolution and the civil war, Isaac Babel (1894-1940) in prose and Eduard Bagritsky (1895-1934) in poetry; its mightiest voice of the people's resistance during the years of the Nazi invasion, Ilya Ehrenburg (1891-1967); its savviest herald of the Thaw, Boris Slutsky (1919-1986); the greatest underground keeper of avant-garde freedom in the late Soviet era, Genrikh Saggir (1928-1999); and even Russia's most admired literary comedian of the late Soviet decades, Mik-

hail Zhvanetsky (b. 1934). And Jewry also gave Russia many distinguished Jewish-Russian authors, such as Mark Aldanov (1886-1957), Dovid Knut (1900-1955), and Friedrich Gorenstein (1923-2002), who later became exiles and émigrés while remaining Russian writers. Others yet, like Elsa Triolet (1896-1970), had started in Russian but in exile switched to writing in western languages. By writing in Russian, a Jew becomes a Russian writer.<sup>3</sup> But to what degree does he or she also remain a Jewish writer?

Critics have been debating the nature and definition of Jewish-Russian literature since the 1880s-1900s, when it came into the larger public's eye. To this day, with some questions still unanswered, Alice Nakhimovsky's definition of a Jewish-Russian writer as formulated in her *Russian-Jewish Literature and Identity* (1992) still stands: "any Russian-language writer of Jewish origin for whom the question of Jewish identity is, on some level, compelling." My own term of choice to describe this fascinating body of literary texts is "Jewish-Russian literature," by close analogy with such terms (and the respective phenomena they describe) as African-American literature, French-Canadian literature, and Jewish-American literature. I prefer the term "Jewish-Russian literature" to others because it strikes me as the most direct and transparent one: the first adjective determines the literature's distinguishing aspect (Jewishness) and the second the country, language, or culture with which this literature is transparently identified by choice, default, or proxy.<sup>4</sup>

In this overview, I will present both a diversity of approaches to Jewish-Russian literature and a history of their formulation and publication (see below *Jewish-Russian Literature: A Selected Bibliography*). I seek to investigate the dilemma of Jewish-Russian cultural duality by attempting a brief survey of the debates surrounding the nature and definition of Jewish-Russian literature. In attempting a brief history of the study of Jewish-Russian literature from the 1880s to the present, I will highlight the dynamics of the principal discussions of the contents and criteria of its canon.

<sup>3</sup> I am indebted to Alice Nakhimovsky's observations about Jewish-Russian writers made in connection with the career of David Aizman. See Alice Stone-Nakhimovsky, "Encounters: Russians and Jews in the Short Stories of David Aizman," *Cahiers du monde russe et soviétique*, 26, no. 2 (April-June 1985), 175-84. I previously discussed the subject of a Jew becoming a Russian (and/or Soviet) writer in *Russian Poet/Soviet Jew: The Legacy of Eduard Bagritskii* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2000).

<sup>4</sup> Throughout the essay, the term "Jewish-Russian literature" will be used, except in those cases where I quote other critics and authors who have used a different term.

## The Tsarist-Era Debates

The first major statement on Jewish-Russian literature belonged to the journalist and prose writer Mikhail N. Lazarev (1851-1912, also known under the pen name Optimist). Titled "The Goals and Significance of Russian-Jewish Belles Lettres," Lazarev's two-part "sketch" appeared in 1885 in the St. Petersburg Jewish-Russian magazine *Sunrise* (*Voskhod*). Lazarev argued that "[Russia's Jews] simultaneously experienced the feeling of being both Russians and foreigners, were interested in all-Russian political and social concerns and, at the same time, in living their own uniquely Jewish life. This dividedness [*razdvoennost'*] in the life of Russia's Jews was inevitably going to be reflected in their literature." Writing of the "gap" – huge, "in their eyes" – that the early writers had to fill by writing about the Jew in the Russian language, Lazarev characterized this literature: "the literature of Russian Jews, like their life, is strange and abnormal," a literature of a "transitional time in the life of Russian Jewry."<sup>5</sup> Regarding Jewish-Russian belles lettres as a kind of barometer of the prevalent sentiments of the Jewish intelligentsia in Russia, Lazarev argued, that the early writers found themselves in the nearly impossible predicament of trying to be artists faithful to truth and reality and to be defenders of their fellow Jews. The polemical and tendentious thrust of early Jewish-Russian literature, Lazarev claimed, stifled the development of great prose while stimulating the growth of lyrical poetry.

The issues fleshed out by Lazarev continued to be debated in the Jewish-Russian press for the next two decades before bursting into the Russian mainstream in the 1900s. The so-called "debates of 1908" deserve special attention because their participants included both renowned Russian critics and prominent Jewish thinkers and activists. (Coincidentally or not, the 1908 debates about Jewish-Russian literature occurred during the same year as the Czernowitz Conference, whose participants produced an authoritative statement on Yiddish as a Jewish national language.) In January 1908, Korney Chukovsky (1882-1969), then a leading Russian book critic and subsequently a major Soviet children's author, published the essay "Jews and Russian Literature" in the St. Petersburg newspaper *Free Thoughts* (*Svobodnye mysli*). Chukovsky's essay was reprinted at least twice in 1908, an abridged version appearing in the Jewish-Russian review *Dawn* (*Rassvet*, known as *Dawn* "3"). "[The Jew] is so close to Russian literature," Chukovsky wrote, "and yet he has not created in it any eternal values. This is almost a mystery: Tolstoy, Turgenev, Dostoevsky, Pisemsky, Leskov, Andreev – among them there is not one Jew." Speaking admiringly of what he knew, in Russian translation, of Hayyim Nahman Bialik's (Hebrew) poetry and Sholem Aleichem's (Yiddish) fiction, Chukovsky asserted with deep

<sup>5</sup> Lazarev, 30.



regret that the “heirs of David’s Psalms” played “auxiliary roles” in Russian literature: not the “birth mother” but the “midwife.” Apparently failing to see that Jewish literature in Diaspora is both multilingual and multicultural, Chukovsky maintained that the “national spirit” cannot be expressed except in the “national language.” His essay stirred up a polemic, extending even to the pages of the right-wing Russian press. The status of Jewish-Russian literature was hotly debated by Jewish-Russian authors and critics, among them S. An-sky and N.A. Tan (Bogoraz). The person to publish the most important response to Chukovsky was none other than Vladimir Jabotinsky. Sharing Chukovsky’s skepticism about the Jewish contribution to Russian literature, Jabotinsky, in his feuilletonistic essay “On the Jews in Russian Literature,” took issue with Chukovsky’s view of what determines the “nationality” of literature. “In our complex times,” Jabotinsky wrote, “the ‘nationality’ of a literary work is determined not nearly by the language alone in which it is written. [...] A decisive factor is not the language, and [...] not even the author’s origins, nor even the story; the decisive factor is the *disposition* [*nastroenie*] of the author – *for whom* he writes, *to whom* he addresses his works, *whose* spiritual aspirations he has in mind when creating his works.” Thus, Jabotinsky insisted on figuring both the Jewish-Russian author’s intent and his or her intended audience into a critical judgment of his or her works. In 1985, perceptively reexamining the legacy of the debates of 1908, the émigré scholar Ilya Serman, husband of the late writer Ruth Zernova, commented that the original critics of Jewish-Russian literature would have been better served by “proceeding from the literature itself, and not from schemas, however thoughtful and persuasive.”<sup>6</sup>

The first encyclopedic assessment of Jewish-Russian literature was written, emblematically, by one of the founders of the New Hebrew poetry, Saul Tchernichovsky [Chernikhovskii] (1875-1943). Tchernichovsky’s article in the sixteen-volume Russian-language *Jewish Encyclopedia* (*Evreiskaia entsiklopediia*), published in St. Petersburg in 1908-13, in which a number of Jewish-Russian, Hebrew, and Yiddish authors took part, echoed Lazarev’s largely unenthusiastic view of Jewish-Russian prose: “in Russian-Jewish literature, there is not a single truly artistic work.” Like Lazarev, Tchernichovsky also asserted that “while devoting his works to his people, the Jew who was a writer [*evrei-pisatel*] never forgot that his reader lived not only in [a Jewish] environment but also in the surrounding society, and because of this he weighed his every word out of a fear that he would be misunderstood; not infrequently he was given to apologetic rage, owing to which he deprived himself of objectivity in creative writing and became tendentious.”<sup>7</sup> Only when Jewish-Russian literature repudiated tendentiousness, Tchernichovsky argued, when it “believed in the need for its existence

<sup>6</sup> Serman, 174.

<sup>7</sup> Chernikhovskii, 641.



as an expression of the spiritual life of an independent group, which has a right to its independent existence [...] [did it] reach its highest artistic importance."<sup>8</sup> It seems clear that the skepticism and low assessments stemmed mainly from the fact that many of the critics, both Jewish and non-Jewish, measured the emerging Jewish-Russian writers of the 1860s-1900s by the highest standards, looking for and not finding, as it were, the Jewish Tolstoys and Dostoevskys. At the same time, they refused to characterize as *Jewish* those several notable writers of Jewish origin who, like Nikolay Minsky (1855-1937), had entered the Russian cultural mainstream in the 1880s, 1890s, and early 1900s.

### The Early Soviet Years

By the time Vasily Lvov-Rogachevsky (1874-1930), a non-Jewish critic of Marxist convictions, embarked on the first book about Jewish-Russian writers, a number of them had made themselves known to the Russian public during the Silver Age of Russian culture. Lvov-Rogachevsky started his book during World War I and completed it after the 1917 revolutions. Published in 1922 in Moscow, *Russian-Jewish Literature* was a thematic and chronological survey, from the 1800s to the 1910s, from Leyba Nevakhovich to Andrey Sobol. Lvov-Rogachevsky treated the works by Jewish-Russian authors mainly in light of history and with a shallow knowledge of the Jewish background, but his book was a critical milestone. In some respects, Lvov-Rogachevsky's argument echoed Jabotinsky's: "The nationality of a literary work is determined not by the language in which it was brought to life but the author's dominant mood, his commitment to a particular nation, the affinity of the author's soul with the soul of his native people, with its culture, its capturing of the past, the present, and the future of this people; it is determined by [his] response to the question of whom he works for and whose national interests he defends."<sup>9</sup> Lvov-Rogachevsky's optimism heralded the arrival on the early Soviet literary scene of Jewish-Russian writers of the first magnitude: "The thrice-shackled people has created a literature in which its shackles manifest themselves too much. A free people in a free land will have new bards who will sing new songs. [...] And this will happen. And this cannot but happen."<sup>10</sup>

The next major critical statement appeared, not surprisingly, as a polemical response to Lvov-Rogachevsky's book. In 1923, critic and translator Arkady Gornfeld (1867-1941) contributed "Russian Letters and Jewish Creativity" to the Petrograd-based *Jewish Almanac* (*Evreiskii al'manakh*). Here Gornfeld criticized Lvov-Rogachevsky for focusing on the contribution of Jewish-Russian writers to the Jewish social consciousness, not to Russian literature. Gornfeld

<sup>8</sup> Chernikhovskii, 642.

<sup>9</sup> Lvov-Rogachevskii, *Russko-evreiskaia literatura*, 49.

<sup>10</sup> Lvov-Rogachevskii, 162.

argued that Jewish contributions to Russian culture ought to be measured by their cultural self-worth rather than by their love and enthusiasm, as the philosemitic Russian critics often did, some patronizingly. Gornfeld went on to make a crucial if debatable point that “a given literature is an *otherbeing* [*ino-bytie*] of a given language; that national literature is a carrier and a creation of a national tradition.”<sup>11</sup> Gornfeld consequently advanced a distinction between the “belonging” of Jewish authors to Jewry and their works in non-Jewish languages to the literatures in those languages: “Meïr Aron Goldschmidt, Catulle Mendes, and Bernhard Kellermann belong to Jewry, and Jewry has a right to speak of their creations in its cultural history, but the writings of Goldschmidt belong to Danish literature, the poems of the Parnassian Mendes, to French, Kellermann’s novels, to German.”<sup>12</sup> Gornfeld’s ideas colored his assessment of Jewish-Russian writers:

While they are not too significant [...] they have said in Russian literature what without them no one would have said. They came from the Russian (more from the semi-Russian) periphery, from an alien cultural world; in their families they still spoke Yiddish; they brought with them their memories, their skills, their linguistic irregularities and peculiarities, their world vision, and their images. In an alien tongue, which through school and peers, through literature and the press became for them their native tongue, they certainly could not have been independent; on the contrary, the alien literary tradition remained for them an unsurmounted law. [...] They were themselves, and thus, being Russian writers, they were Jews. They introduced novelty into the Russian literary language; this novelty may horrify the purists and infuriate nationalists, but it is more enduring than the horror and the fury.<sup>13</sup>

Notes of eulogizing may be heard in Gornfeld’s essay, as though he thought that the history of Jewish-Russian literature had already ended. In 1922 Iosif Kleinman and Boris Kaufman, the future coeditors of the landmark 1923 collective *Jewish Almanac* (*Evreiskii al'manakh*), tried to jump-start the Jewish-Russian press in Petrograd on the platform that “there is a practical need to restore the Russian-Jewish press [...] [since], besides the national and popular press [in Yiddish], we should continue the work for Jewry in the Russian language.” Kleinman’s and Kaufman’s other venture, the monthly magazine, *The Jewish Messenger* (*Evreiskii vestnik*), failed after having released seven issues in 1922. By the early 1930s, discussions of Jewish-Russian literature had disappeared from the pages of Soviet publications. Hebrew had been suppressed, while Yiddish was (temporarily) given the go-ahead as the “national” language

<sup>11</sup> Gornfel’d, 185-186.

<sup>12</sup> Gornfel’d, 186.

<sup>13</sup> Gornfel’d, 192-193.

of Soviet Jews. With astonishing speed Jewish-Russian literature was reduced to a nonentity in the Soviet critical and academic discourse of the late 1920s and early 1930s as literary production itself became a part of the government apparatus on the eve of the First Congress of Soviet Writers (1934). Only a writer working in Yiddish would be officially recognized as a "Jewish writer" (*evreiskii pisatel'*); Jews writing in Russian could only be "Russian writers." Some of the early Soviet students of Jewish-Russian literature did not anticipate that the official days of Jewish-Russian writing were numbered, as becomes apparent when one considers the essay by Iosif Kleinman "Jews in the Newest Russian Literature," published in Moscow in 1928 in the edited collection *The Jewish Messenger* (*Evreiskii vestnik*). After surveying the previous debates, from Lazarev all the way to Gornfeld, Kleinman turned to the Jewish-Russian writers who had gained acclaim in the 1920s. Kleinman echoed Lvov-Rogachevsky in his enthusiasm and faith in the future of Jewish artistic expression in the Russian language:

many pages of [Isaac] Babel, and even in places [Ilya] Ehrenburg, and even Iosif Utkin, must be perceived by us and are perceived as an enrichment of Russian-Jewish literature. But, in truth, this Russian-Jewish literature has had a happier destiny than the works of [Osip] Rabinovich, [Lev] Levanda, [Miron] Ryvkin, [S.] An-sky. It does not live under the sign of Russian doubting. It is not deprived of common acceptance, it does not live outside the sphere of Russian literature proper, and it does not exist solely for the Jewish ghetto. [...] But because it is artistic, it is true literature, and it is earning this right for itself both for Russian literature and for the Jews. The Revolution has destroyed many divisions and partitions, also removing the drastic boundary between Russian and Russian-Jewish literature. And it has called new active forces to the creation of art. Jewish creative forces also participate in this movement. They flow widely into the sea of Russian artistic life, as equal and equally valued creators of Russian letters. And if this is the case, and if Russian-Jewish literature is alive, then it needs its own literary receptacles, it needs its organs and tools of dissemination – and it needs the Russian-Jewish audience, its compassion and concord.<sup>14</sup>

Buoyant with Bolshevik rhetorical clichés, Kleinman's hopes that the Soviet state would support the new Jewish-Russian literature came to naught. The silence about Jewish-Russian writers of the prerevolutionary past and the Soviet present continued from the 1930s until the late 1970s. While Jewish-Russian literature was, one might say, one of the ill-kept secrets of Soviet literary scholarship and Russian culture of the Soviet period, critical discussions did not spring up until the rise of the samizdat underground press in the late 1960s-early

<sup>14</sup> Kleinman, 166.

1970s. And, ironically, the first officially condoned or official remarks about Jewish-Russian writers entered the public discourse in the late 1970s in the speeches and publications of representatives of the emerging ultranationalist Russian cultural movement, who were then embracing openly antisemitic positions. Arguing that Jewish-Russian writers were, in most cases, incompatible with the "humanistic" (and Christian) traditions of Russian culture, the poet and essayist Stanislav Kunyaev, the critics Pyotr Palievsky and Vadim Kozhinov, and other Russian authors on the cultural right inadvertently acknowledged the existence of a large (and to them threatening) body of Russian literary works by Jewish writers. A systematic study of Jewish-Russian literature did not resume in Russia and the former USSR until the post-Soviet years.

### Western and Émigré Scholarship

In the west, Jewish-Russian writing was brought to the larger critical attention in *Russian Literature and the Jew* (1929), a pioneering book by Joshua Kunitz (1896-1980). Although his main focus was on Russian writers' treatment of Jewish characters and topics, Kunitz also surveyed works by a representative group of Jewish-Russian writers from the beginnings and until the Soviet 1920s. It fell to émigré critics to introduce western students of Russian and Jewish literature to the rich body of Jewish-Russian literature. The émigrés served as conduits between the severed scholarship in Soviet Russia and western scholarship. For example, consider "Reflections on Russian Jewry and Its Literature" by Y. Kisin (1886-1950), a Yiddish poet, translator, and critic. Writing in 1944 in *Jewish World* (*Evreiskii mir*), the organ of the Union of Russian Jews in New York, Kisin, after Lazarev and other early students of Jewish-Russian literature, emphasized that from the beginning, from the "hapless [sic] versicles" of Leon Mandelstam, the works had expressed a "dividedness."<sup>15</sup> In his essay, Kisin paid tribute to the splendid book *Spanish and Portuguese Poets, Victims of Inquisitions* by the poet and translator Valentin Parnakh (1891-1951). Originally created for publication in France but published in Moscow in 1934, Parnakh's book was both a critical study and an anthology of translations. Adroitly drawing a parallel between Jewish-Russian writers and Spanish and Portuguese Marranos, Kisin quoted from Parnakh's introduction: "Some Marrano writers gave their lives simultaneously to the Jewish cause and the cause of Spanish [and Portuguese] literature. [...] *Odi et amo*: I hate and I love! In exile, some of the members of the Jewish-Spanish and Jewish-Portuguese intelligentsia did not wrest their gazes from Spain and Portugal."<sup>16</sup> Kisin's pathos is particularly well placed, considering that he was himself a Jewish exile writing these lines during

<sup>15</sup> Kisin, 165.

<sup>16</sup> Kisin, 171.

the Shoah on America's shores. Other émigré critics and scholars were less eager to consider Jewish-Russian literature as a "spiritual home" of the Jewish people. Writing in 1944 in the same issue of *Jewish World*, the émigré critic turned American professor Marc Slonim (1894-1976) was skeptical of the idea of a contemporary Jewish-Russian literature: "There is not and there cannot be any distinct 'Russian-Jewish' literature in the USSR. Only one question may concern the historian and student of art: What influence have the writers who are Jews [*pisateli-evrei*, in contrast to *evreiskie pisateli*, 'Jewish writers'] had on Russian literature? [...] One can only assess them within the framework of Russian literature, and segmenting them into a separate group is aesthetically incorrect."<sup>17</sup> Slonim's skepticism had its roots in the prewar émigré discussions of Jewish culture. Prevalent in the Jewish-Russian émigré milieu were versions of Korney Chukovsky's position (of 1908, see above) that language and language alone determines the literary identity of a writer. It is illuminating to consult the short essay "Do Writers Who Are Jews Exist?" by the notable Jewish-born émigré Yuly Aykhenvald (1872-1928), printed in 1927 in Riga's Russian daily *Today* (*Segodnia*), one of the leading émigré newspapers of its day. Aykhenvald declared:

In particular, the writer who is a Jew ceases to be a Jew when he becomes a writer. He remains a writer who is a Jew only when he writes in [a Jewish language]. Having accepted the power of another language over himself and entrusted his soul to this other language, he is thereby the other [*drugoi*], no longer a Jew [*uzhe ne evrei*], and his pages are no longer the pages of Jewish literature. [...] With his Jewish head [the Russian original also implies 'his Jewish mindset'] the Jew *does not* betray himself if he writes not in [a] Jewish [language] but in a European one. [...] In German literature there are no Jews, only Germans, just as there are no Jews in Russian literature, only Russians.

The study of Jewish-Russian literature nearly came to a standstill during the 1950s and 1960s. The New York-based émigrés Sofia Dubnova-Erlikh (1885-1986) and Vera Alexandrova (1895-1966) were almost the sole advocates for Jewish-Russian writers. Writing in 1952, Dubnova-Erlikh was not hopeful about the future of Jewish-Russian literature in the USSR after World War II. A decade and a half later, Alexandrova was considerably more positive about the growth potential of this literature in the Soviet Union. Her great insight was to suggest that the sources of Jewish-Russian writers' creativity, even among the most assimilated and acculturated authors of the second and third Soviet generations, continue to emanate from Jewish spirituality and culture:

<sup>17</sup> Slonim, 163.



It would be erroneous to suppose that the humanistic strand woven into Soviet literature by Jewish writers was merely a tribute to the ancient tradition of Russian classical literature, with its humanitarian thirst for justice. The sources of Jewish humanism must be looked for more deeply: they are embedded in the most ancient humanitarian culture of Judaism. Quite independently of the personal inclinations and the literary methods of the Jewish writers, these profound wellsprings impregnated their creative work, and thus enriched contemporary Russian literature of the Soviet period.<sup>18</sup>

After the Shoah and postwar Soviet antisemitic policies had threatened the very survival of Jewishness, Alexandrova's argument justly called for a broad and inclusive approach to Jewish-Russian literature of the Soviet period. A conviction that Jewish culture survives and endures even under the greatest historical threats and pressures also resounded through the scholarship of Maurice Friedberg, arguably the only American Slavist in the 1970s to write with care and attention about Jewish-Russian writers.

### Shimon Markish

Jewish-Russian literature enjoyed its most prominent student in Shimon Markish (1931-2003), the son of the martyred Yiddish classic Perets Markish (1895-1952) and the brother of the Russian-Israeli writer David Markish (b. 1938). In his latter years as a professor at the University of Geneva, Shimon Markish demonstrated a passionate commitment to the systematic incorporation of Jewish-Russian literature into the curricula of both Russian and Jewish studies. Despite the residual indifference if not resistance of many Western Slavists to the study of Jewish-Russian literature, by the 1990s Markish's ideas had won supporters. An exilic keeper of the flame of Jewish-Russian writing, Shimon Markish died without publishing a book-length history. However, his numerous articles, including an extensive survey (1995) and a monographic 1994 entry, "Russian-Jewish Literature," in *The Short Jewish Encyclopedia* published in Israel, amount to a cumulative history of Jewish-Russian literature. In 1995 Markish offered this definition of Jewish-Russian literature: "Jewish literary creativity (broadly conceived) in the Russian language [...] one of the branches of the New Jewish letters."<sup>19</sup> One of Markish's premises was the fundamental notion of a unity of Jewish culture across the languages in and of Diaspora. This premise was in many respects an application of the argument of the great Jewish historian Shimon Dubnow (1860-1941), specifically as Dubnow expressed it for

<sup>18</sup> Alexandrova, 327. Alexandrova's essay had originally appeared in Russian in 1968, but I quote its modified, English-language version of 1969.

<sup>19</sup> Markish 1995, 219.

the émigré audience in the essay "The Russian-Jewish Intelligentsia in Its Historical Aspect" (1939):

We must remember that inadvertent language assimilation in Diaspora does not yet mean inner assimilation and departure from the national unity. In all epochs of our history, many of the best representatives of our people spoke and wrote in alien tongues, which had become their own, and expressed in them ideas that became the foundation blocks of Judaism. From the cohort of the builders of Judaism one cannot exclude Philo, Maimonides, [Moses] Mendelssohn, [Heinrich] Graetz, Hermann Cohen, and many other thinkers. The future generation will not forget the contributions of the newest Russian-Jewish intelligentsia, which has created a national literature [in Russian] alongside the literature in both languages of our people [Yiddish and Hebrew].<sup>20</sup>

It is hardly surprising that Shimon Markish poured much of his energy into making the works by Jewish-Russian writers available to readers in the West and in the post-Soviet states. He edited *The Native Voice* (2001), the only reader of Jewish-Russian literature to have appeared to date in Russian. Featuring works by twenty-four writers of the nineteenth and the first three decades of the twentieth century, from Osip Rabinovich to Isaac Babel and Dovid Knut, *The Native Voice* was meant to serve as a text to introduce today's readers and students to the heritage of Jewish-Russian literary culture. Along with a collection of his essays gathered in *Babel and Others* (1997), *The Native Voice* stands as a monument to Shimon Markish's peerless contribution. Markish's widow, the Hungarian scholar Zsuzsa Hétenyi, has continued her husband's work.

Markish's views, as is usually the case with solitary thinkers of his fervor and caliber, are not free of internal contradictions. Perhaps his most emblematic shortcoming was his unwillingness to extend, save for a few exceptions, the history of Jewish-Russian literature beyond the boundary of the 1930s. Markish considered 1940, the year of Babel's execution in Moscow (and Jabotinsky's death in America), to be the end of Jewish-Russian literature. Whether or not one disagrees with some of Markish's precepts and aesthetic predilections, the legacy of Shimon Markish will continue to enlighten and inform us in the decades to come. His achievements are legion.

---

<sup>20</sup> See Semen Dubnov [Shimon Dubnow], "Russko-evreiskaia intelligentsia v istoricheskom aspekte", *Evreiskii mir. Ezhegodnik za 1939 god*, (Paris: Ob"edinenie russko-evreiskoi intelligentsii v Parizhe, 1939), 11-16.

## The Late 1980s to the Present

Three ground-breaking studies of Jewish-Russian literature appeared within three to four years of one another in the late 1980s and early 1990s. Danilo Cavaion's Italian-language *Memoria e poesia: Storia e letteratura degli ebrei russi nell'età moderna* (1988) has not received the attention it solidly deserves for its analysis of the early Soviet decades. Alice Stone Nakhimovsky's *Russian-Jewish Literature and Identity: Jabotinsky, Babel, Grossman, Galich, Roziner, Markish* (1992) was the first book in the English language devoted entirely to the subject, providing a systematic introduction to as well as in-depth investigations of the careers of six literary figures from the 1900s to the 1980s.<sup>21</sup> Efraim Sicher's *Jews in Russian Literature after the October Revolution: Writers and Artists between Hope and Apostasy* (1995) focused on the post-1917 period in the history of Jewish-Russian literature and explored the radical transformations of Jewish-Russian writers under the impact of revolutionary ideology. Sicher also delved into the cultural aspects of Jewish writers' religious conversion. Additionally, no survey of the modern debates about the Jewish contributions to Russian literary culture should ignore the extensive work of Viktoria Levitina on the Jewish-Russian theater.

In the late 1990s and early 2000s, capitalizing on the advances in the study of Jewish-Russian literature, a number of scholars based in the West, in Israel, and in the Soviet successor states have probed some of the more specialized or nuanced aspects of Jewish-Russian literature. Arien V. Blium's study of the Jewish question and Soviet censorship (1996) provided a wealth of information about the Jewish writers' mounting publishing difficulties in the USSR. Carole B. Balin's *To Reveal Our Hearts: Jewish Women Writers in Tsarist Russia* (2000) analyzed, for the first time within one study, the careers of five Jewish women writers from Russia, two working in Hebrew and three in Russian (Rakhel Khin, Sofia Dubnova-Erlikh, and Feiga Kogan). In *Russian Poet/Soviet Jew* (2000), I explored the architectonics of Jewish-Russian literary identity and the limits of cultural assimilation during the first two Soviet decades. Gabriella Safran, in *Rewriting the Jew* (2000), examined "assimilation narratives" of the last third of the nineteenth century, comparing the treatment of the Jewish question in works by three prominent Russian and Polish authors to the self-presentation of the Jew in the work of Grigory Bogrov (1825-1885), one of the first Jews to reach a Russian mainstream audience. The year 2000 also marked the publication, in Budapest, of Zsuzsa Hetényi's two-volume *Örvényben (In the Whirlpool)*, a concise Hungarian-language history of Jewish-Russian prose from 1860 to 1940

<sup>21</sup> Alice Nakhimovsky has recently revisited the history of Jewish-Russian literature in an encyclopedic overview forthcoming in 2008, which I had the privilege of reading in manuscript form.



and a companion anthology of prose by seventeen authors in Hungarian translation.<sup>22</sup>

Taking its title from a line in a well-known poem by the émigré Dovid Knut, Vladimir Khazan's *That Peculiarly Jewish-Russian Air* [...] (2001) investigated the cultural ties and thematic transpositions between Jewish-Russian and Russian writers in the nineteenth and twentieth centuries. Additionally, a small but growing number of monographs dealing with individual authors and the problematics of Jewish writing and identity have appeared in the 1990s and 2000s, giving hope that the study of Jewish-Russian literature has indeed entered the stage of systematic academic inquiry.<sup>23</sup> What we still need today is a detailed history of Jewish-Russian letters from its beginnings to the present. We are also in great need of more in-depth studies of individual authors. Finally, we need to make the heritage of Jewish-Russian literature available in translation to non-Russian readers.

### The Riddle of Literary Quality: A Brief Digression

Given the history of the bicultural canon of Jewish-Russian literature with its modest beginnings and subsequent aesthetic explosions, the expectation of quality is neither simple nor safe. Prior to the 1900s-1910s, when a number of writers firmly entered Russian culture, an assessment of their literary quality warrants a double reckoning. On the one hand, these works are to be regarded vis-à-vis writing that was mainly confined to the Jewish-Russian press, that served Jewish-Russian readers, and that was not known to a wider non-Jewish audience. On the other hand, they are to be construed in terms of the Russian na-

<sup>22</sup> I am grateful to Zsuzsa Hetényi for having furnished me with an English translation of her book's table of contents, and I only regret being unable to read the book. Hetényi's Hungarian anthology includes works by Osip Rabinovich, Lev Levanda, Grigory Bogrov, Yakov Rombro (pseud. Philip Krantz), Ben-Ami, N. Naumov (Kogan), Sergey Yaroshevsky, S. Ansky, Aleksandr Kipen, David Aizman, Semyon Yushkevich, Isaac Babel, Andrey Sobol, Lev Lunts, Semyon Gekht, Mikhail Kozakov, and Vladimir Jabotinsky.

<sup>23</sup> See, for instance, Ruth Solomon Rischin, *Semen Iushkevich (1868-1927): The Man and His Art*, Ph.D. Dissertation (Berkeley: University of California, Berkeley, May 1993); Laura Salmon, *Una voce dal deserto: Ben-Ami, uno scrittore dimenticato* (Bologna: Pàtron, 1995); Vladimir Khazan, *Dovid Knut: Sud'ba i tvorchestvo* (Lyon: Centre d'études slaves André Li-rondelle, Université Jean-Moulin, 2000); Matvei Geizer, *Russko-evreiskaia literatura XX veka. Avtoreferat na soiskanie uchenoi stepeni doktora filologicheskikh nauk* (Moscow: Moskovskii pedagogicheskii universitet, 2001); Diana Gantseva, *Andrei Sobol': Tvorcheskaia biografiia*, Candidate's [Kandidatskaia] Dissertation (Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi universitet im. A.M. Gor'kogo, 2002); Leonid Katsis, *Osip Mandel'shtam: Muskus iudeistva* (Moscow-Jerusalem: Mosty kul'tury-Gesharim, 2002); Harriet Murav, *Identity Theft: The Jew in Imperial Russia and the Case of Avraam Uri Kovner* (Stanford: Stanford University Press, 2004). Due to limited space, I am unable to acknowledge all the scholarship, especially some of the recent works published in the former USSR.

tional literary mainstream. The poetry of Simon Frug (1860-1916) serves as a telling example of such a teetering double judgment. Widely published in the Jewish-Russian press of his day, Frug, whom Shimon Markish has called the "national poet" of Russia's Jews on several occasions, was immensely popular among Russia's Jewish population. As a Russian-language poet (he also wrote Russian prose and Yiddish poetry and prose), Frug met a social need of the growing ranks of Russia's integrating Jews by bringing them accessible Russian-language lyrics at a time when the mainstream Russian poetry did not exactly converge with the Jews' dual sensibilities. If judged by the formal standards of Russian poetry of Frug's day, his unoriginal verse is of average quality, but it certainly accomplished enough to have gained recognition among readers in Russia's cultural mainstream – had this, and not writing in Russian for Russia's Jews, indeed been Frug's ambition. What distinguishes Frug's Russian-language verses is the way they exhibit an awareness of their Jewish-Russian reader. Judging by the accounts of Frug's Jewish contemporaries, including such great artists as Hayyim Nahman Bialik, Frug's Russian poems must have touched chords that would have left most non-Jewish readers indifferent. When the critic Arkady Gornfeld stated that Frug's contribution to "Jewish thought" was great and to Russian poetry "modest,"<sup>24</sup> he pinpointed the discrepancy between Frug's recognition by Jewish-Russian readers of his day and the place Frug, the Russian-language poet, has earned for posterity. At the same time, as a result of Frug's almost exclusive focus on the Jewish-Russian audience, to this day he remains practically unknown to historians of Russian poetry. Frug's poetry has not been featured even in the largest and most representative anthologies of Russian poetry, where it undoubtedly belongs, with the exception of a few specialized anthologies devoted to Jewish and Biblical themes or motifs. Even more modest was the aesthetic place of Frug's contemporary, the Russian-language poet Mikhail Abramovich (1859-1940), the son of the Yiddish classic S.Y. Abramovich (Mendele Mokher Sefarim, 1835-1917). Frug, Abramovich, and the other poets populating the pages of Jewish-Russian publications in the 1890s-1900s have not been recognized in the Russian literary canon.

I would maintain that for Jewish-Russian writers the issue of quality as we judge it today and as the Russian literary mainstream judged it at the time only became relevant around the turn of the nineteenth century, during the Russian Silver Age. The bicultural imbalance caused by almost a century of virtual isolation and both legal and cultural fencing was finally righted in the first two decades of the Soviet period. From that point, the judgment of literary quality becomes truly relevant in the assessment of the place of a Jewish-Russian writer in both canons. In the 1920s, Jewish-Russian literature finally had a prose genius of the first magnitude, Isaac Babel, as well as the peerless poetry of Osip Man-

---

<sup>24</sup> Gornfel'd, 189.

delstam, Boris Pasternak, and Eduard Bagritsky. Centered as they were in the Russian-language literary mainstream, these writers set the highest imaginable formal standards, which enabled Jewish-Russian writers to measure themselves not only against the non-Jewish Russian classics or contemporaries, but also against these and other resplendent authors of Jewish origin. Not having had its Tolstoy or Dostoevsky in the nineteenth century, Jewish-Russian literature gained its uneclipsable stars in the twentieth. When Korney Chukovsky, in his polemical essay of 1908 considered earlier, lamented the dearth of genius among the Jewish contributions to Russian letters, he probably had no idea that in his own lifetime a score of major writers would become a looming cultural reality during the early Soviet years and would enrich Jewish culture outside Russia.

### The Criteria of Jewish-Russian Literature

My recently published work, *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry, 1801-2001* (2007), outlines the canon of Russian-language writings by over 130 Jewish authors and introduces to the western reader a major branch of Jewish creativity. In researching the anthology, I have had to peruse hundreds of texts by almost three hundred authors. In selecting materials from a large pool of texts, I found useful the position of the St. Petersburg scholar Aleksandr Kobrinsky, who stated in 1994: "A writer's unequivocal self-identification as a Jewish writer appears to be necessary, although not sufficient, to qualify a Russian-language writer as a Jewish one."<sup>25</sup> The selection process, which was aimed at defining the nature and delineating the canon of Jewish-Russian literature, involved negotiating between two main criteria, a sufficient one and a necessary one. I thus arrived at a two-fold solution to constructing this bicultural literary canon. First, in regard to the author's origin or identity, it suffices that a given author be Jewish either in Halakhic terms (in terms of Judaic law) or in any other terms (ethnic, national, etc.) in which Jewishness was legally defined or commonly understood in the Russian Empire, the Soviet Union and its successor states, or any other country of the writer's residence either during the author's life or in subsequent periods. The fact of a Jewish-Russian author's conversion to another religion does not automatically disqualify him or her from being considered a Jewish-Russian writer. At the same time, the fact of having been born Jewish does not automatically qualify an author, however important his or her place may be in the Russian literary tradition, for inclusion in the canon of Jewish-Russian literature. Here the necessary criterion must be applied: engagement of Jewish subjects, themes, agendas, or questions in the writing.

---

<sup>25</sup> Kobrinskii, 101.

Let us pause and consider a scenario, in which, a writer of the Soviet period shunned Jewish subjects throughout his successful public career and yet could not help reflecting, in the secrecy and privacy of his diaries and notebooks, on his own shedding of Jewishness in the Stalinist 1930s and later, in the 1970s, during the rise of Judeophobia among the Russian cultural right? This was the case of the poet and translator David Samoylov (born Kaufman, 1920-1998), especially lionized by some circles of the post-Thaw Jewish-Russian intelligentsia. Following Samoylov's death, the publications of his previously unprinted verse have confirmed that, even in what Samoylov wrote for his "desk drawer," one finds only two or three faint and tired Jewish motifs, such as a Jewish fiddler playing in the fringes of one of the poems. Yet in Samoylov's reflections, which his widow published in the late 1990s-2000s, one finds seminal passages about the trauma of the poet's failed assimilation and Russianization. Samoylov's notebooks and diaries might have helped me understand the place of Jewish poems in his oeuvre – had Samoylov indeed written such poems. But he did not; he *chose* not to write them. I am certainly aware that a meaningful silence of a Jewish-born author about a particular topic or subject may be regarded as a "minus-device,"<sup>26</sup> as Aleksandr Kobrinsky has suggested, applying Yury Lotman's term to the study of Jewish-Russian literature. However, when set against the background of some discussions of Jewish questions in his diaries and notebooks, Samoylov's virtual silence about Jewishness in verse amounts not to a minus-device but rather to a "plus-device."

This example is hardly an exception, especially for the Jewish-born writers of the Soviet period. It challenges us either to broaden, perhaps beyond commonly measurable critical judgment, our criteria of Jewish-Russian literature, or to seek the Jewish figurations of literary texts at the deeper levels, beneath thematic and narrative expression.

### **In Place of a Conclusion: The Texture of Jewishness?**

From the earliest debates to the present, critics both Jewish and non-Jewish have mainly crossed swords over the definition of Jewish-Russian literature and the inclusiveness of the criteria one employs in constructing its canon. A terminological diversity reflects some of the fundamental problems a student of Jewish-Russian literature still faces today. As I mentioned earlier, my own term of choice has been "Jewish-Russian literature." In the critical literature, one commonly encounters the expression "Russian-Jewish literature." The English-language term "Russian-Jewish literature" is a literal, and at that imperfect, rendition of the Russian hyphenated term *russko-evreiskaia literatura*, which, in

---

<sup>26</sup> Kobrinskii, 103.

turn, corresponds to the expression *russkii evrei* (“a Russian Jew”), in which “Russian” is an adjective and “Jew” a noun. To the same family of terms belong such contortedly descriptive expressions as “Jewish Russian-language literature” (Mikhail Vainshtein), “Jewish literature in the Russian language” (Dmitri A. Elyashevich), or even “*la littérature juive d’expression russe*” (Shimon Markish 1985). In opposition to the terms that put stock in the complex cultural standing of Jewish-Russian literature, one also comes across variations on the term “Jews in Russian literature,” such as “writers who are Jews [*pisateli-evrei*] in Soviet Literature” (Marc Slonim), and so forth. It is both difficult and awkward to render in English such Russian expressions as *evrei-pisatel’* (literally “a Jew who is a writer”) or *pisatel’-evrei* (literally “a writer who is a Jew”), both of which stand for a writer who is Jewish or of Jewish origin and are sometimes used in contrast to *evreiskii pisatel’* (literally “Jewish writer”), commonly understood in Russian to mean a writer in a Jewish language and only to a lesser degree a writer with a manifest “Jewish” agenda. The two opposing sets of critical terms thus reflect either their user’s conviction that Jewish-Russian writers constitute a bicultural canon or their user’s dismissive view of Jewish-Russian literature as a cultural and critical category.

In my research, I have been guided by Shimon Markish’s understanding of Jewish-Russian literature as bicultural and binational: “A dual, in this case Russian and Jewish, and equally necessary in both its halves, belonging to a civilization [...] A double belonging of a writer means that, among all else, his creativity belongs to two nations equally.”<sup>27</sup> Biculturalism is one of the key aspects of the artistic vision of Jewish-Russian writers (and, for that matter, of any Jewish writer in Diaspora who is conscious of his or her origins). In 1994 Aleksandr Kobrinsky illustrated this point splendidly with examples from Isaac Babel’s *Red Cavalry* stories.<sup>28</sup> For instance, in Babel’s story “The Rabbi’s Son,” much of the Judaic religious background is lost on non-Jewish readers, but the story still works well with both audiences:

Здесь все было свалено вместе – мандаты агитатора и памятники еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов. Печальным и ску-

<sup>27</sup> Markish 1995, 220.

<sup>28</sup> Several Western scholars, including Maurice Friedberg and Ephraim Sicher, have made similar points about the place of the Judaic texts and traditions in Babel’s bicultural fiction. Remarkably, the author of a postrehabilitation Soviet book about Babel’s life and works, Fyodor Levin, had been able to signal this point; see F. Levin, *I Babel’. Ocherk tvorchestva*, (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1972), 7-9.



пым дождем падали они на меня – страницы “Песни песней” и револьверные патроны.

Here everything was dumped together – the warrants of the agitator and the commemorative booklets of the Jewish poet. Portraits of Lenin and Maimonides lay side by side. [The nodulous iron of Lenin’s] skull and the tarnished silk of the portraits of Maimonides. A strand of female hair had been placed in a book of the resolutions of the Sixth Party Congress, and in the margins of communist leaflets swarmed crooked lines of Ancient Hebrew verse. In a sad and meager rain they fell on me – pages of the Song of Songs and revolver cartridges. [Trans. David McDuff]<sup>29</sup>

One of the central implications of the inherent biculturalism of Jewish-Russian writers is that their works should not be defined oppositionally, whether to Yiddish and Hebrew or to Russian letters. Furthermore, through the experience of perusing thousands of pages written by Jewish-Russian writers in search of both balance and representativeness, I have come to believe that only the most inclusive definitions of Jewish Diasporic literature are fundamentally indisputable.

In the preceding pages, I have aimed to show how, in the cannonade of the critical debates of the 1880s through the 1920s, critics have deemed an author’s language (Russian) and identity (Jewish) and the works’ thematic orientation (related to Jewish spirituality, history, culture, or mores) as cornerstone criteria determining an author’s assignation to Jewish-Russian literature. Two more criteria have been proposed and have met both acceptance and opposition. Some critics, going back to Jabotinsky, insist on the criterion of the text’s Jewish addressee, either implied or real. Other critics have argued that a work of Jewish-Russian literature constructs a unique insider’s perspective on both Jews and non-Jews: “No matter what the attitude of the writer toward his material,” Shimon Markish remarked in 1995, “his outlook is always an outlook from within, which represents the principal difference between a Jewish writer and a non-Jewish one who has turned to a Jewish subject (regardless of how they treat the subject).”<sup>30</sup>

Those who believe in Jewish-Russian literature ask that, in addition to the author’s identity, Jewish or Judaic aspects and attributes, such as themes, topics, points of view, reflections on spirituality and history, references to culture and daily living, and the like, be present in the writer’s texts. And yet, one is frequently left with the impression that not everything has been accounted for, that a Jewish something is slipping through one’s fingers. Which brings me to the

<sup>29</sup> Isaak Babel’, “Syn rabbi,” *Krasnaia nov’*, 1 (1924): 71; in Isaak Babel’ *Sochineniia*, ed. A.N. Pirozhkova, 2 vols. (Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1991-1992), vol. 2, 129; Isaac Babel, *Collected Stories*, tr. David McDuff (Harmondsworth: Penguin, 1994), 227.

<sup>30</sup> Markish 1995, 220.

possibility of parsing a Jewish poetics and developing more precise criteria for measuring the Jewishness of a literary text. Aleksandr Kobrinsky has advanced the notion of a Jewish text's "mentality," although he readily admits that "calculating" it would be a grueling task. Consider Kobrinsky's argument:

When we place side by side and compare two works in the Russian language, written on a Jewish theme by a Jew and a Russian, respectively, then the main criterion would be the system of values calculated on the basis of the author's angle of vision: fluctuations of style and stylistic play, the level of the narrative subject or a poem's lyrical hero, varieties of narration, background of the action and its shifts, lyrical and philosophical digressions, and so forth. In Jewish literature, a Jewish system of values either is accepted as a given [...], or one (traditional) Jewish system is juxtaposed with another Jewish system [of values].<sup>31</sup>

The principal implication is a need for "calculable," measurable formal criteria of judging the Jewishness of a text in Russian or another language that Jews have adopted as their own. If there is a Jewish poetics, it certainly encompasses much more than theme, subject matter, or system of textual references. Born at the intersection of the author's identity and aesthetics, a Jewish poetics is often buried in plain view. Its real actualization is "not text, but texture," to borrow Vladimir Nabokov's enigmatic phrase from *Pale Fire*. By this I mean not only that the Jewishness of the text may not be reduced to its author's Jewish self-awareness and the awareness of his readers or to the text's thematic and topical parameters. For example, in a text such as the poetic cycle "Kol Nidre" (1923) by Matvey Rozman (1896-1973), the Judaic topos (and its Hebraic substratum) overwhelms the reader, facilitating the recognition of the texture of Jewishness:

Это ланями дрожат  
Колокольчики на Торе,  
Как под лезвием ножа  
Прихожане хору вторят.

Это щит Давида встал  
Новою луной сегодня,  
И поет в конце поста  
Рог о радости свободней.

On the Torah these bells  
Tremble like a fallow deer.  
Held as by a knife-point spell,  
Congregants chant pure and clear.  
This is David's rising shield

<sup>31</sup> Kobrinskii, 107-108.

Like the true new moon tonight,  
 And of all the fast has healed,  
 Freed, the shofar sings delight  
 [trans. Maxim D. Shrayer and J. B. Sisson].<sup>32</sup>

Another common device of signaling to the reader the texture of Jewishness is the emulation of Yiddish speech or the introduction of Yiddish lexical items, as in the colorful short story "Sarah and Rooster" (1988) by the Philadelphia-based third wave émigré writer Philip Isaac Berman (b. 1936):

А я уже думаю: Господи, что суждено мне, то пусть так и будет, но помоги мне, Господи! Помоги мне, господи, помоги мне, Господи, помоги мне. Пугай меня, Господи, но только не наказывай! Шрек мир, готыню, но только не наказывай! За всю свою жизнь я никого пальцем не тронула, Господи.

Что же нужно сделать мне, чтобы я схватила чугунок и ударила эту бандитку? Что нужно было сделать мне, чтобы я могла ее убить, я уже не знаю, что нужно было, чтобы меня довести до этого. Какой нужно быть бандиткой, чтобы я схватила чугунок. Какой должна быть жизнь, чтобы еврей мог убить человека?

I thought: God whatever there's in store for me, let it be, but don't abandon me. Help me, God. Help me. Scare me, God; only don't punish me. *Shrek mir, Gotenu*, but don't punish me. In my whole life, I never hurt anyone.

Can you imagine what state I was in, to pick up a heavy pot and bang this tramp over the head? I don't know what had to happen to make me want to kill her! What a *banditka* she must be to make me pick up a pot and bang her over the head! What kind of a life it has to be for a Jew to be able to kill another human being! [Trans. Yelena Libedinsky and the author; the text was slightly modified by the author in the translation]<sup>33</sup>

At the same time, readers frequently respond to a work by a Jewish author in a non-Jewish language, lacking apparent Jewish clues, with comments such as "I hear a Jewish intonation in this text" or "There is something Jewish between the lines." Many works of Jewish-Russian literature, especially in the years following World War 2 and the Shoah, elicit such responses, not only in their Russian originals but also in translation. Those comments are but a reader's way of trying to put his or her finger onto something quite real. The main challenge that students of Jewish-Russian literature face, both theoretically and practically, is

<sup>32</sup> In E.M. Shneiderman, ed., *Poety-imaginisty* (St. Petersburg: Peterburgskii pisatel', 1997; Moscow: Agraf, 1997), 379; Shrayer, *An Anthology*, 305.

<sup>33</sup> Filip Berman, "Sarra i Petushok", *Poberezh'e*, 4 (1995), 27; Shrayer, *An Anthology*, vol. 2, 1032.



to develop an approach that investigates and measures, in precise and transparent terms, the texture of a Russian-language work's Jewishness.

### Jewish-Russian Literature: A Selected Bibliography

Far from an exhaustive bibliography, this list mainly includes works referred to in the general introduction. If a work is available in the original language and in English, preference has been generally given to English versions.

- Aikhental'd, Iu. 1927. "Sushchestvuiut li pisateli-evrei?", *Segodnia*, 202 (9 September), Riga.
- Alexandrova, V. 1969. "Jews in Soviet Literature", Gregor Aronson et al. (ed.), *Russian Jewry 1917-1967*, trans. J. Carmichael, New York: Thomas Yoseloff, 300-327.
- Aronson, G. 1960. "Evrei v russkoi literature, kritike i obshchestvennoi zhizni", Ia.G. Frumkin et al. (ed.), *Kniga o russkom evreistve ot 1860-kh godov do revoliutsii 1917 g. Sbornik statei*, New York: Soiuz russkikh evreev, 361-99.
- "Russko-evreiskaia pechat'", Frumkin et al. (ed.), *Kniga o russkom evreistve*, 548-73.
- Babel', I. 1990. "Syn rabbi", *Sochineniia v 2 tt*, A.N. Pirozhkova (ed.), Moscow, t. 2, 129.
- 1994. *Collected Stories*, tr. David McDuff (Harmondsworth: Penguin), 227.
- Balin, C.B. 2000. *To Reveal Our Hearts: Jewish Women Writers in Tsarist Russia*. Cincinnati: Hebrew Union College Press.
- Blium, A.V. 1996. *Evreiskii vopros pod sovetskoi tsenzuroi, 1917-1991*, St. Petersburg: Peterburgskii evreiskii universitet.
- Cavaion, D. 1988. *Memoria e poesia: Storia e letteratura degli ebrei russi nell'età moderna*, Rome: Carucci editore.
- Chernikhovskii, S. [1906-13]. "Russko-evreiskaia khudozhestvennaia literatura", *Evreiskaia entsiklopediia*, Vol. 13, St. Petersburg: Obshchestvo dlia Nauchnykh Evreiskikh Izdani; Izdatel'stvo Brokgauz-Efron, 640-42.
- Chukovskii, K. 1908. "Evrei i russkaia literatura", *Svobodnye mysli*, (14 January).
- Dubnow-Ehrlich, S. [S. Dubnova-Erlikh]. 1952. "Jewish Literature in Russian", Rafael Abramovich (ed.), *The Jewish People: Past and Present*, Vol. 3, New York: Central Yiddish Cultural Organization, 257-67.
- El'iashevich, D. 1995. A. "Russko-evreiskaia kul'tura i russko-evreiskaia pechat'. 1860-1947", V.E. Kel'ner and D.A. El'iashevich (eds.), *Literatura o evreiakh na russkom iazyke, 1890-1947. Knigi, broshiury, ottiski statei, organy periodicheskoi pechat. Bibliograficheskii ukazatel'*, St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 37-78.
- 1995. "Russko-evreiskaia pechat' i russko-evreiskaia kul'tura: k probleme genezisa", *Trudy po iudaike*, 3, St. Petersburg: Peterburgskii evreiskii universitet. [www.jewish-heritage.org/tp3a7r.htm](http://www.jewish-heritage.org/tp3a7r.htm), 10 February 2005.

- Friedberg, M. 1978. "Jewish Contributions to Soviet Literature", Lionel Kochan (ed.), *The Jews in Soviet Russia since 1917*, 3rd ed., Oxford: Oxford University Press, 217-25.
- 1984. "The Jewish Search in Russian Literature", *Prooftexts* 4, no. 1, 93-105.
- Gantseva, D. 2002. *Andrei Sobol': Tvorcheskaia biografiia*, Candidate's [Kandidatskaia] Dissertation, Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi universitet im. A.M. Gor'kogo.
- Gornfel'd, A. 1923. "Russkoe slovo i evreiskoe tvorchestvo", B.I. Kaufman and I.A. Kleinman (ed.), *Evreiskii al'manakh*, 178-99. Petrograd and Moscow: Knigoizdatel'stvo Petrograd.
- Hetényi, Z. 2000. *Örvényben*, 2 vols. (1. *Az orosz-zsidó próza története, 1860-1940*, 2. *Az orosz-zsidó próza antológiája, 1860-1940*), Budapest: Dolce Filológia II.
- Kel'ner, V.E. 1998. *Dopolneniia k ukazateliiu "Literatura o evreiaikh na ruskom iazyke, 1890-1947"*, Moscow: Evreiskoe nasledie.
- Kel'ner, V.E. and D.A. 1995. Kel'ner and El'iashevich, (eds.), *Literatura o evreiaikh na rusском iazyke, 1890-1947*, St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
- Khazan, V. 2001. *Osobnyyi evreisko-russkii vozdukh: K problematike i poetike rusko-evreiskogo literaturnogo dialoga v XX veke*, Moscow: Mosty kul'tury; Jerusalem: Gesharim.
- 1996. "Sovetskaia literature", *Kratkaia evreiskaia entsiklopediia*, Vol. 8, Jerusalem: Obshchestvo po issledovaniiu evreiskikh obshchin; Evreiskii universitet v Ierusalime [the entry is unsigned], 97-142.
- [Kheifets, M.]. 1995. "Russkaia literatura v Izraile", *Kratkaia evreiskaia entsiklopediia*, Supplement 2, Jerusalem: Obshchestvo po issledovaniiu evreiskikh obshchin; Evreiskii universitet v Ierusalime, [the entry is unsigned], 324-34.
- Kisin, I. 1944. "Razmyshleniia o rusском evreistve i ego literature", *Evreiskii mir*, 2, 164-72.
- Kleinman, I.A. 1928. "Evrei v noveishei rusской literature", S.M. Ginzburg (ed.), *Evreiskii vestnik*, Leningrad: Obshchestvo rasprostraneniia prosveshcheniia mezhdu evreiami, 155-66.
- Kobrinskii, A. 1994. "K voprosu o kriteriiakh poniatiiia 'rusko-evreiskaia literatura'", *Vestnik evreiskogo universiteta v Moskve*, 5, 100-114.
- Kunitz, J. 1929. *Russian Literature and the Jew: A Sociological Inquiry into the Nature and Origin of Literary Pattern*, New York: Columbia University Press.
- Lazarev, M.N. 1885. "Zadachi i znachenie rusско-evreiskoi belletristiki (Kriticheskii ocherk)", *Voskhod*, 5: 28-12; 6: 24-42.
- Levitina, V. 1988. *Russkii teatr i evrei*, Jerusalem: Biblioteka "Aliia".
- 1991. *Evrei – moia krov' (Evreiskaia drama – rusckaia stsena)*, Moscow: [Izdatel'stvo Vozdushnyi transport].
- L'vov-Rogachevskii, V. 1979. *Rusско-evreiskaia literatura*, Intro. B[oris] Gorev, Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo; Moskovskoe otdelenie, 1922. Reprint, Tel Aviv, 1972; English edition, *A History of Russian-Jewish Literature*, ed. and trans. Arthur Levin. Ann Arbor: Ardis, 1979.

- Markish, D. 1985. "Russko-evreiskaia literatura v Izraile", *Cahiers du monde russe et soviétique*, 26, no. 2 (April-June), 255-56.
- Markish, Sh. 1997. *Babel' i drugie*, Moscow and Jerusalem: Personal'naia tvorcheskaia masterskaia "Mikhail Shchigol'", 2nd ed.
- 1985. "À propos de l'histoire et de la méthodologie de l'étude de la littérature juive d'expression russe", *Cahiers du monde russe et soviétique*, 26, no. 2 (April-June), 139-52.
- 1980. "Eshche raz o nenavisti k samomu sebe", *Dvadtsat' dva*, 16 (December), 177-91.
- 1993. "O nadezhdakh i razocharovanii (usykhaiushchaia vetv')", *Babel' i drugie*, 188-93.
- "O rossiiskom evreistve i ego literature", *Babel' i drugie*, 194-211.
- 1990. "O russkoiazychii i russkoiazychnykh", *Babel' i drugie*, 182-88.
- 1991. "The Role of Officially Published Russian Literature in the Reawakening of Jewish National Consciousness (1953-1970)", Yaacov Ro'i and Avi Beker (ed.), *Jewish Culture and Identity in the Soviet Union*, New York: New York University Press, 208-31.
- "Russkaia podtsenzurnaia literatura i natsional'noe vozrozhdenie (1953-1970)", *Babel' i drugie*, 213-34.
- 1994. "Russko-evreiskaia literatura", *Kratkaia evreiskaia entsiklopediia*, Vol. 7, Jerusalem: Obshchestvo po issledovaniiu evreiskikh obshchin; Evreiskii universitet v Ierusalime, [the entry is unsigned], 525-51.
- 1995. "Russko-evreiskaia literatura: predmet, podkhody, otsenki", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 15, 217-50.
- 2001. Markish, Sh. (ed.) *Rodnoi golos: stranitsy russko-evreiskoi literatury kontsa XIX-nachala XX vv.: kniga dlia chteniia*, Kyiv: Dukh i litera.
- Nakhimovsky, A.S. 1992. *Russian-Jewish Literature and Identity: Jabotinsky, Babel, Grossman, Galich, Roziner, Markish*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Nakhimovsky, A. 2008. "Russian-Jewish Literature", G.D. Hundert (ed.), *The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, New Haven: Yale University Press, forthcoming.
- Safran, G. 2000. *Rewriting the Jew: Assimilation Narratives in the Russian Empire*, Princeton: Princeton University Press.
- Sedykh, A. (Iak. Tsvibak). 1968. "Russkie evrei v emigrantskoi literature", Ia.G. Frumkin et al. (ed.), *Kniga o russkom evreistve, 1917-1967*, New York: Soiuz russkikh evreev, [Vol. 2 of the 1960 edition.] 426-47.
- Serman, I. 1985. "Spory 1908 goda o russko-evreiskoi literature i posleoktiabr'skoe desiatiletie", *Cahiers du monde russe et soviétique*, 26, no. 2 (April-June), 167-74.
- Shrayer, M.D. 2000. *Russian Poet/Soviet Jew: The Legacy of Eduard Bagritskii*, Lanham, MA: Rowman and Littlefield.
- 2007. "Toward a Canon of Jewish-Russian Literature", *An Anthology of Jewish-Russian Literature: Two Centuries of Dual Identity in Prose and Poetry, 1801-2001*, 2 vols. Ed., sei., cotransl., and with introductory essays by M.D. Shrayer. Vol. 1: xxiii-lxiv. Armonk, NY: M.E. Sharpe.

- Sicher, E. 1995. *Jews in Russian Literature after the October Revolution: Writers and Artists between Hope and Apostasy*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Slonim, M. 1944. "Pisateli-evrei v sovetskoi literature", *Evreiskii mir*, 2, 146-64.
- [Timenchik, R.]. 1994. "Russkaia literatura", *Kratkaia evreiskaia entsiklopediia*, Vol. 7, Jerusalem: Obshchestvo po issledovaniuu evreiskikh obshchin; Evreiskii universitet v Ierusalime, [the entry is unsigned], 489-525.
- Vainshtein, M. 1988. *A list'ia snova zeleneiut ... Stranitsy evreiskoi russko-iazychnoi literatury*, Jerusalem: Kakhol-Lavan.
- Zhabotinskii [Jabotinsky], V. [(Zeev)]. 1978. "Pis'mo. (O 'evreiakh i russkoi literature')", *Svobodnye mysli*, 24 (March 1908). Reprinted in *Izbrannoe*, Jerusalem: Biblioteka "Aliia", 61-68.
- Zinberg, I. 1978. *A History of Jewish Literature. Part Twelve: The Haskalah Movement in Russia*, Cincinnati: Hebrew Union College Press; New York: Ktav.
- 1978. *A History of Jewish Literature. Part Thirteen: Haskalah at Its Zenith*, Cincinnati: Hebrew Union College Press; New York: Ktav.

Copyright © 2007 by Maxim D. Shrayer. All rights reserved.

Brigitte Obermayr

## NOCH IMMER UNENTSCHEIDEN. ÜBERLESENES AUS ALEKSANDR PUŠKINS NOVELLE „VYSTREL“

### 0. Unentschieden

Aleksandr S. Puškins Novelle „Vystrel“ („Der Schuss“, 1831), der erste des fünf Texte umfassenden Zyklus *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* („Die Erzählungen des verstorbenen Ivan Petrovič Belkin“, Puškin 1995), gehört ohne Zweifel zu den meist gelesenen Texten der russischen Literatur. „Vystrel“ erzählt von einem nicht zu Ende geführten, nicht eigentlich ausgetragenen Duell, das eigentlich doch und eigentlich recht nachdrücklich entschieden ist. Die Novelle erzählt eigentlich nicht von diesem Duell und doch nur vom Schießen. Sie lebt von der Erwartung des Gegenschusses, auch noch, wenn dieser schon gefallen ist. Sie macht ihr Verständnis von Heldentum an der Schießkunst fest, lässt ihren Helden sein Ziel aber verfehlen, wobei er doch einen Volltreffer nach dem anderen landet. Die gezielte und rechtmäßige Rache am Duellgegner bleibt aus – der Meisterschütze Sil'vio erschießt den Grafen nicht. Das Titelversprechen der Novelle wird dennoch eingelöst – es fällt ein bemerkenswerter ‚Schuss‘: der Meisterschütze und Held der Novelle setzt seinen letzten Schuss passgenau in das vom Grafen produzierte Einschussloch in einem Bild mit einer Ansicht der Schweiz.

Das analytische Leitmotiv folgender Lektüre ist die Unmöglichkeit, zwischen Treffer und Fehlschuss, zwischen Sieg und Niederlage zu unterscheiden. Die Unentschiedenheit und Unentscheidbarkeit ist der eigentliche ‚Gegenstand‘ dieses Textes, dieser Erzählung von einem ‚unentschiedenen‘ Duell. Diese Unentschiedenheit und Unentscheidbarkeit, so die These, vermittelt zwischen bereits gegebenen Antworten auf die Paradoxa und Rätsel des Textes, seinen ultimativen Lektüren und Lösungen, und solchen, die der Text, auf einer Ebene der Wortkunst, gleichzeitig bereithält, die bislang aber übersehen, überlesen wurden. Diese Untersuchung will dem „konstitutiv Rätselhaften“ der Novelle nachgehen (Adorno 1990, 184).<sup>1</sup> Dies, indem es dem Rätsel seinen romantischen

<sup>1</sup> „Je mehr man ein Kunstwerk versteht, desto mehr mag es nach seiner Dimension sich enträtseln, desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv Rätselhaftes auf.“ Vgl. auch 182:

Zauber nimmt, den Reiz der Lösbarkeit. Ein ‚konstitutiv Rätselhaftes‘ soll also nicht etwa als Kunstgeheimnis hypostasiert werden.

Insofern ist auch vom ‚Überlesenen‘ als einem Phänomen der Oberfläche die Rede. Es bildet eine zweite, simultane Reihe zu den vorliegenden Lösungen, nicht also richtigere oder sinnvollere Lösungen. Diese zweite Reihe ist die des Sinnüberschusses, eine Feststellung, die für einen Text, in dem zu oft, zu offensichtlich und zu gut geschossen und doch ‚das Ziel‘ verfehlt wird, von besonderer Relevanz ist.

Zur Lösung des Text-Rätsels mit der These von der diegetischen Entfaltung einer Redensart (Schmid 1981, 96) kommt als zweite Reihe die wortkünstlerische Verdinglichung ebendieser Redensart (Abschnitt 1). Das Bild mit der Ansicht der Schweiz indiziert nicht nur einen sinnstiftenden intertextuellen Bezug, sondern partizipiert an der Reihe der Verdinglichung ebenso, wie es die Frage zulässt, warum darauf gerade das zu sehen ist, was alle zu sehen meinen. Damit kommt zu intertextuellen Leseweisen eine inter- und metadiskursive (Abschnitt 2). Und schließlich reiht sich zur punktierenden Erzählweise Puškins sein Gebrauch der Auslassungspunkte. Darin geraten das auf den Punkt Gebrachte und das Defiziente (Ausgelassene) sowie das die Auslassung Markierende und sie somit aber Suspendierende in eine konstitutive Spannung (Abschnitt 3, 4).<sup>2</sup>

## 1. Sinnrätsel oder: „Warum schießt Sil’vio nicht auf den Grafen?“<sup>3</sup>

### 1.1 Aufzählung der Gegenstände

Um zum ‚neuen Sehen‘ der alten, bekannten Dinge<sup>4</sup> zu gelangen, sind diese alten bekannten Dinge vielleicht und vor allem einfach zu nennen, aufzuzählen. So könnte man für die Novelle versuchen, eine *Nacherzählung* durch eine *Aufzählung* des Inventars des Textes zu ersetzen. Eine solche Aufzählung tritt, insofern sie schon sehr viel sagt, erzählt, in Konkurrenz zu einer Nacherzählung, tritt

---

„Dass Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“

<sup>2</sup> Zu den Paradoxien dieses Textes vgl. auch: Hansen-Löve 2004, 16: „Die ‚schreckliche Kunst‘ des Schießens [...] ist auch eine ‚schreckliche Kunst‘ des Schließens.“

<sup>3</sup> Vgl. Schmid 1981, 93.

<sup>4</sup> Šklovskij 1969, 14-15: „И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание, приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формой [...]“. („Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form [...]“)



und kommt ihr also sehr nahe, kann diese jedoch nicht ersetzen. Die Aufzählung kann als die zweite Reihe der Nacherzählung gesehen werden:

Der „abgetragene schwarze Leibrock“ („...в изношенном черном сертуке“, Puškin 1995, 65), das karg eingerichtete Zimmer, die Wände, „mit Kugeln geradezu bespickt und voller Löcher [...], so dass sie Honigwaben ähnlich sahen“<sup>5</sup> („Стены его комнаты были все источены пулями, все в скажинах, как соты пчелиные“ Puškin 1995, 65), Bücher, „zum größten Teil militärischen Inhalts, auch Romane“ („...книги, большею частию военные, да романы“, Puškin 1995, 65). Eine „reiche Pistolensammlung“ („Богатое собрание пистолетов“, Puškin 1995, 65) Spielkarten, Bürste, Kreide und ein kupferner Kerzenleuchter. Eine durchschossene Asskarte, ein Brief und eine rote Mütze „mit goldener Troddel und einer Tresse, einen Zoll über der Stirn von einer Kugel durchlöchert.“<sup>6</sup> Eine Dame, Säbel, Pistolen, Kirschen, ein Häufchen Kirschkerne, ein Wagen, darauf zwei Kästen, „einer mit den Pistolen, der andere mit seinen Habseligkeiten“ („...два чемодана, один с пистолетами, другой с его пожитками“, Puškin 1995, 70) – soweit das Inventar des ersten Teils der Novelle.

Längst ausgelesene Bücher, die „Lieder der Weiber“ („песни баб“, Puškin 1995, 71), Fruchtschnäpse, das Landgut eines Grafen, ein Empfangsraum mit „aller [...] nur möglichen [...] Pracht“ („Обширный кабинет был убран со всевозможною роскошью“, Puškin 1995, 71) Schränke mit Büchern, auf jedem der Schränke eine Bronzebüste, über dem marmornen Kamin ein breiter Spiegel, der Boden mit grünem Tuch bespannt und mit Teppichen belegt.<sup>7</sup> Bilder an den Wänden, eines mit einer „Ansicht aus der Schweiz“ („...какой-то вид из Швейцарии“, Puškin 1995, 72) „von zwei Kugeln durchschossen [...], von denen eine auf der anderen saß“ („картина была прострелена двумя пулями, всажеными одна на другую“, Puškin 1995, 72). Außerdem zählen die Gräfin (die ‚Dame‘ aus dem ersten Teil), ein Pferd, Pistolen, Kerzen, ein Los, die durchlöcherete rote Mütze und ein Wagen<sup>8</sup> zum Inventarbestand des zweiten Teils der Novelle.

<sup>5</sup> So weit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen aus dem Russischen von der Verfasserin.

<sup>6</sup> Vgl. Puškin 1995, 68: „...вынул из картона красную шапку с золотою кистью, с галуном ... она была прострелена на вершок от лоба.“

<sup>7</sup> Puškin 1995, 71: „...около стен стояли шкафы с книгами, и над каждым бронзовый бюст; над мраморным камином было широкое зеркало; пол обит был зеленым сукном и устлан коврами.“

<sup>8</sup> Vgl. dazu L. Lieber 1976, 120. Lieber beobachtet das wiederholte Verschwinden und Erscheinen „eines und desselben bewegungslosen Gegenstandes“. Es entstehe dabei ein „...vom Tempo des wiederholten Vorkommens abhängiger, immer stärker werdender Kontakt [...]“ zwischen Gegenstand und der diesem Gegenstand zugeordneten Person. „Der Gegenstand wird für den zu ihm gehörenden Charakter und für bestimmte Erscheinungen überhaupt so weit charakteristisch, daß er sie unter Umständen vertreten kann.“

Diesen Gegenständen sind drei Aktanten zuzuordnen: „Sil'vio“ bewohnt die Räume mit den durchschossenen Wänden und auch alle anderen Gegenstände des ersten Teils, mit Ausnahme der Kirschkerne, gehören ihm oder sind zumindest, wie im Falle der Dame, auch auf ihn bezogen. „Der Graf“, er taucht im ersten Teil in Verbindung mit dem Brief, der roten Mütze und den Kirschkernen auf, ist Eigentümer des prunkvoll ausgestatteten Landguts. Und schließlich der beinahe besitzlose Erzähler, dem einzig die Romane, Lieder und Fruchtschnäpse aus dem zweiten Teil zuzuordnen sind.

Es sind zwei Merkmale, die die aufgezählten Gegenstände verbinden: Einerseits jenes der Wiederholung, des wiederholten Auftauchens von Inventarbestand (Dame, Pistole, durchschossene Mütze, Wagen), andererseits das wiederholt auftretende Merkmal des Einschusslochs bzw. der Einschusslöcher. Vielfach haben wir es mit durchschossenen, gelöcherten Gegenständen zu tun, deren Einschusslöcher auf Geschehen(es) verweisen, stellen Schusslöcher doch die Tatsache aus, dass geschossen wurde, lassen Schüsse doch immer die Fragen nach dem Warum, Woher und Wohin stellen. Nun sind Wände, Asskarten, Mütze und ein Bild mit einer Ansicht der Schweiz, bzw. ein Loch in diesem Bild gleichermaßen befremdliche ‚Zielscheiben‘. Könnten die mit Kugeln bespickte Wand, die durchlöchernde Mütze und das durchschossene Bild davon sprechen, dass sie Spuren *fehlgegangener* Schüsse tragen, muss sich dies für Asskarten und das zweite Einschussloch (im Loch im Bild) anders verhalten, sprechen diese Löcher doch von expliziter Treffsicherheit.

Die Wiederholung des Motivs ‚Einschussloch‘ tritt also, so scheint es, in zwei Varianten auf: zum einen als Spur von Fehlschüssen, zum anderen als Dokumentation höchster Schießkunst, ein Sachverhalt, der im doppelt durchschossenen Bild mit der Ansicht der Schweiz kulminiert. Der Ausruf des Erzählers beim Anblick des Bildes – „Das ist ein guter Schuss!“ („Вот хороший выстрел!“; Puškin 1995a, 72) – bezieht sich explizit auf den *zweiten* Schuss im Bild, genauer: auf den Schuss in das bereits vorhandene Loch im Bild.<sup>9</sup> Dieser Ausruf impliziert also die Erkenntnis, dass es sich um zwei Schüsse im Bild handelt, dessen erster, ganz im Gegenteil zum zweiten, niemals Bewunderung hätte auslösen können, er wäre immer, falls überhaupt, als das Gesehene worden, was er vermutlich ist: Ein Fehlschuss, ein Missgeschick. Gleichermäßen wird deutlich, wie sehr der zweite Schuss auf den ersten angewiesen ist – auch der zweite wäre eben ohne diesen ersten Schuss nie ein ‚guter‘ geworden. Außerdem gilt zu bedenken, dass dieser zweite, ‚gute‘ Schuss aus einer anderen Perspektive, nämlich einer, die es erlaubt, von einem nicht zu Ende ausgehenden

<sup>9</sup> Solcherart Einschüsse sind nur dem professionellen Schützenauge ersichtlich, sprechen nur den ‚Kenner‘ und Sachverständigen an. Der Streit darum, ob das Einschussloch auf einer Zielscheibe lediglich auf einen oder aber auf zwei Schüsse zurückzuführen ist, steht in Schützenvereinen auf der Tagesordnung.



Duell zu sprechen und nach Sinn und Grund für diesen Sachverhalt fragt, danach, warum Sil'vio den Grafen nicht erschießt, der eigentliche Fehlschuss ist: Er ist der finale Schuss, der insofern daneben geht, als er der endgültige Schuss ‚nicht auf den Grafen‘ ist.

Die Einschusslöcher in den Gegenständen geben ein ‚Rätsel‘<sup>10</sup> zu lösen auf.<sup>11</sup> Ein sehr wörtliches ‚Bilderrätsel‘ vielleicht, wenn wir nicht vergessen, dass der ‚gute Schuss‘ in einem ‚Bild mit der Ansicht der Schweiz‘ entdeckt wurde. Wenn man demnach davon ausgehen kann, dass, formalistisch gesprochen, ein „Rätselsujet“ („sjužet zagadka“)<sup>12</sup> vorliegt, so wäre dies ein Grund mehr, von Unentschiedenheit zu sprechen, ist doch das Charakteristikum dieses Sujettyps, zwei Lösungen gleichzeitig anzubieten – nämlich eine ‚falsche‘ zu entfalten und gleichzeitig zu einer zweiten, dieser widersprechenden Lösung zu kommen. Das andere Charakteristikum, dem Ganzen heterogene Einzelteile gegenüberzustellen, dürfen wir in der erfolgten Aufzählung der Gegenstände als mittlerweile nachgewiesen betrachten.

## 1.2 Zweikampf

Die Konstellation des Zweikampfes bildet die Grundstruktur der Novelle – von ihrer Zweiteilung, über die zahlreichen, ausführlich nachgewiesenen Symmetrien und Äquivalenzen (vgl. Schmid 1991). Die Episoden des Zweikampfes zwischen Sil'vio und dem Grafen werden durch Binnenerzählungen in direkter Rede, vermittelt durch den Erzähler als Zuhörer oder Gesprächspartner, nacherzählt. Es bedarf eines Ansichtigwerdens der Einschusslöcher, der Spuren dieses Zweikampfes, um die Nacherzählungen auszulösen. Die Einschusslöcher sind

<sup>10</sup> Der Text unterstreicht das „Rätselhafte“ an Sil'vio: vgl. Puškin 1995, 65: „Какая-та таинственность окружала его судьбу.“ („Etwas Rätselhaftes umgab sein Schicksal“). Auch Puškin 1995, 67: „Имея от природы романтическое воображение, я всех сильнее прежде всего был привязан к человеку, коего жизнь была загадкою, и который казался мне героем таинственной какой-то повести.“ („Da ich von Natur aus eine romantische Vorstellungskraft hatte, war ich stärker als alle anderen vor allem zu einem Menschen hingezogen, dessen Leben ein Rätsel war, und der mir wie ein geheimnisvoller Held einer Novelle vorkam.“)

<sup>11</sup> Šklovskij, 1969, 26-27: Šklovskij bezeichnet das Verfahren der Verfremdung als Grundlage und einzigen Grundgedanken des Rätsels überhaupt: „Но остранение не только прием эротической загадки – эфемизма, оно – основа и единственный смысл всех загадок.“ („Aber die Verfremdung ist nur ein Verfahren des erotischen Rätsels, des erotischen Euphemismus, sie ist Grundlage und ausschließlicher Sinn aller Rätsel.“)

<sup>12</sup> Vgl. Hennig 2002, 273: „Die Besonderheit der Rätselsujets, das bei der Frage nach der Geschlossenheit des literarischen Textes ansetzte, besteht nicht nur in der Entlarvung der Einheit des literarischen Textes als eines Mythos, dem eine Lektüre der heterogenen Einzelteile gegenüberzustellen sei. Dieser Sujettyp fasst die Einheit des literarischen Textes als eine paradoxe auf. [...] Der Text entfaltet eine ‚falsche‘ Lösung des Rätsels und erlangt seine Geschlossenheit dadurch, dass ihm eine zweite Lösung am Ende des Textes widerspricht.“

somit beiderlei: als Folge eines Schusswechsels sind sie Verlaufspur und Schlusspunkt des Ereignisses; gleichzeitig jedoch, als Auslöser der (Nach-)erzählungen, Anfangspunkt und Anlass der Erzählung.<sup>13</sup>

In dem Maße, wie die Einschusslöcher in keinerlei Schuss-Gegenschuss-Symmetrie stehen, der Schuss immer von einem Überschuss an Gegenschüssen gefolgt ist, suspendiert die Schuss-Reihe jedoch eine symmetrische Ordnung: Sil'vios Spielgegner wirft einen Kerzenleuchter auf ihn, Sil'vio erwidert diesen Schuss lediglich mit Schießübungen auf eine Asskarte; der Graf schießt ein Loch in Sil'vios Mütze, Sil'vios Gegenschuss verhindert der Graf, indem er Kirschkerne in seine Richtung spuckt; als der Erzähler das doppelte Einschussloch entdeckt, wird Sil'vios Gewohnheit, zu Übungszwecken auf Fliegen an der Wand zu schießen, evoziert; nachdem der zweite Schuss des Grafen auf Sil'vio ins Bild gegangen war, schießt Sil'vio in dieses Einschussloch. Mit Blick auf diesen Sachverhalt wäre wohl besser von einer zu einer Reihe führenden Asymmetrie bzw. eben von einer Serie von Schüssen, als von einer Schuss-Gegenschuss-Symmetrie zu sprechen.

Im Duell mit dem Grafen (es hatte sich aus der klassischen Konfliktsituation – Vorrangstellung und Brautwerbung, Beleidigung – ergeben), war Sil'vio durch Losentscheid der erste Schuss zugefallen. Dieser hatte jedoch sein vermeintliches Ziel verfehlt und lediglich Sil'vios Mütze getroffen. Dieser erste Schuss, der ‚Fehlschuss‘ des Grafen, erhält keine Erwiderung, obwohl eine solche aufgrund der eindrücklich attestierten Treffsicherheit Sil'vios mit großer Sicherheit tödlich ausgegangen wäre. Den Gegenschuss Sil'vios verhinderte, so seine Erklärung, eine völlig inadäquate Handlung seines Gegners nach dem ‚Fehlschuss‘. Sil'vio zielt bereits rachgierig und erregt, muss aber beobachten, wie der Graf nun aus seiner Mütze „gleichmütig die reifsten Kirschen suchte“ und „ruhig die Kerne ausspuckte“ („[...] выбирая из фуражки спелые черешни и выплевывая косточки“ Puškin 1995a, 70), und zwar in Sil'vios Richtung: sie „rollten fast“ zu ihm („долетали до меня“, Puškin 1995a, 70). Dies ist also das Statement, der Nachsatz des Grafen zu seinem fehlgegangenen (?) Schuss. Die Kirschkerne zu Sil'vios Füßen wären als eine Häufung von Auslassungspunkten zu lesen, eine Markierung eines ‚Weiter‘ an Stelle eines abschließenden Schusses, eines Schlusspunktes. Den Gegenschuss Sil'vios, der aus der Perspek-

<sup>13</sup> Der Erzähler wird lediglich zwei Mal Augenzeuge eines Schießens / Schusswechsels auf der Geschehensebene: Puškin 1995a, 66: Anstatt sich für den Wurf mit dem Kerzenleuchter (= Schuss 1) nach einem Spielstreit zu rächen, schießt Sil'vio auf eine Asskarte (= Schuss 2): „...и в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио, который едва успел отклониться от удара.“ („...und erregt griff er sich einen kupfernen Kerzenleuchter vom Tisch und warf ihn auf Sil'vio, der Mühe hatte, dem Wurf auszuweichen.“) „Мы пошли к Сильвио и нашли его на дворе, сажающего пулю на пулю в туза, приклеенного в ворота.“ („Wir gingen zu Sil'vio und fanden ihn im Hof, wo er dabei war, eine Kugel nach der anderen in eine Asskarte zu setzen, die an das Tor geklebt war.“)

tive der Kirschkerne-Auslassungspunkte ein unmöglicher Schlusspunkt wäre, in diese Reihe ein- und in ihr aufgehen würde, suspendiert also eine befremdliche Performanz des Grafen, der, so könnte die Botschaft lauten, auf das Duell „spuckt“ („plevat’ na [...]“),<sup>14</sup> wie die russische Idiomatik Gleichgültigkeit und Geringschätzung ausdrückt.<sup>15</sup> Die durch die Kirschkerne ausgedrückte Suspendierung des Duells, sein Aufschub und die angekündigte Fortsetzung, wird durch die verbale Versicherung aus dem Mund des Grafen, Sil’vio habe seinen Schuss noch offen, bekräftigt.<sup>16</sup>

Auffällig ist, wie diese Schüsse im ersten Teil des Duells die Verlaufslinien eines denkbaren Rahmens markieren. Sie treffen einmal genau über das ‚Ziel‘ und also in die Mütze auf Sil’vios Kopf (eine sehr wohl markierte Stelle, wie wir im Zusammenhang mit den Bezügen auf *Wilhelm Tell* feststellen werden) und einmal an dessen unteres Ende – in Form der Kirschkerne zu seinen Füßen. Insofern sind auch diese beiden Schüsse Treffer, da sie ja keineswegs in die weite Leere gehen, spurlos verschwinden, sondern deutliche Spuren hinterlassen und auf eine Fortsetzung hinweisen.

Für den zweiten Teil der Novelle ist nun also, zumal wir von deren symmetrischem Aufbau wissen, zumal wir eine Duell-Logik, eine Schuss-Gegenschuss-Folge annehmen, der Gegenschuss zu erwarten. War im ersten Teil das Loch in der roten Mütze Auslöser für die Analepse der ersten Duellhälfte, so ist es im zweiten Teil das doppelte Einschussloch im Bild mit der Ansicht der Schweiz. Die ‚Fortsetzung‘ des Duells ist darin eingeschlossen: Sil’vio hatte den Grafen auf seinem Landgut mit der Absicht aufgesucht, sich zu rächen. Anstatt von seinem Recht Gebrauch zu machen, seinen noch offenen Schuss abzugeben, zögert er und überredet den Grafen dazu, das Duell neu aufzurollen.<sup>17</sup> Wieder-

<sup>14</sup> Puškin 1995a, 70: „...выплывывая косточки [...]“ („...und spuckte die Kerne aus“).

<sup>15</sup> Im Deutschen vergleichbar etwa mit „pfeifen auf“.

<sup>16</sup> Puškin, „Vystrel“, wie Anm. 1, 70: „...выстрел ваш остается за вами; я всегда готов к вашим услугам.“ („...Ihr Schuss soll Ihnen verbleiben, ich stehe Ihnen jederzeit zu Diensten.“)

<sup>17</sup> Puškin 1995a, 73-74: „Так точно“, продолжал он, „выстрел за мною; я приехал разрядить мой пистолет; готов ли ты?“ Пистолет у него торчал из бокового кармана. Я отмерил двенадцать шагов, и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил – он просил огня. Подали свечи. – Я запер дверь, не велел никому входить, и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и прицелился... Я считал секунды... я думал о ней... Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку. – Жалею, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела. Мне всё кажется, что у нас не дуэль, а убийство: я не привык целить в безоружного. Начнем сызнова; кинем жребий, кому стрелять первому.“ („Genau so ist es“, fuhr er fort, „ich hab noch einen Schuss offen; ich kam, um meine Pistole zu entladen. Bist du bereit?“ Die Pistole ragte aus seiner Seitentasche heraus. Ich maß zwölf Schritte aus, stellte mich dort in die Ecke und bat ihn, schnell zu schießen, bevor meine Frau zurückkommen würde. Er zögerte, bat um Feuer. Man reichte Kerzen. Ich verschloss die Tür, befahl, niemandem Zutritt zu gewähren und bat ihn wieder, zu schießen. Er zog die Pistole und zielte... Ich zählte die Sekunden... Ich dachte an sie... Eine schreckliche Minute verging! Sil’vio

um per Losentscheid kommt dem Grafen der erste Schuss zu, dieser trifft in das Bild.<sup>18</sup> Als Sil'vio sich anschickt, nun den Schuss zu erwidern, stürzt die Gräfin ins Zimmer und unterbricht den Kampf. Sil'vio verkündet darauf, er wolle auch an dieser Stelle von seinem Recht auf den Schuss nicht Gebrauch machen. Kurz vor seinem Abgang dreht er sich noch einmal nach dem Bild und dem Einschussloch des Grafen um, und schießt, „fast ohne zu zielen“ („почти не целясь“, Puškin 1995a, 74), genau in dieses Loch im Bild. Somit ist rätselhaft, dass und wie ein Duell beim Stand 2:1 (zwei ‚Fehlschüsse‘ – ein ‚Treffer‘) unentschieden bleiben kann.

### 1.3 Lösungen und der Un-Sinn der Fliege, Verdinglichung

*Warum?* – lautet die Frage nach dem Sinn, nach einer sinnvollen Begründung. Warum entscheidet Sil'vio das Duell nicht für sich, „[w]arum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen?“ Wolf Schmid stellt diese Frage, die, wie es bei Schmid heißt, „den Sinn der Novelle aufzuschließen verspricht“ (Schmid 1981, 93), und beantwortet sie mit der These einer negativ diegetischen Realisierung der Redensart „keiner Fliege etwas zu leide tun“, im Russischen wörtlich: „Er beleidigt nicht einmal eine Fliege“ („On i muchu ne obidit“). Sil'vio schießt demnach nicht auf den Grafen, verzichtet auch an anderen Stellen auf die Abgabe des Schusses,<sup>19</sup> weil er seine Schießkunst der Redewendung gemäß nicht auf Lebendiges richtet. „Vystrel“ wäre demnach die Erzählung davon, wie es um die Austragung von Duellen bestellt ist, wenn jemand das Prinzip dieses Sprichwortes lebt. Dabei mag es als romantische Ironie gelten, dass das Sprichwort *negativ* realisiert ist, da Sil'vio, um in Übung zu bleiben, *nur* Fliegen ‚beleidigt‘, etwas zu leide tut, nur auf Fliegen schießt, sie erschießt. In der Tatsache, dass der Held Sil'vio ‚von‘ einer Redensart lebt und gewissermaßen kein anderes Lebensziel verfolgt, als deren negative Realisierung, zeigt sich, dass er eine ‚literarische‘ Figur ist. Und zwar eine, die die Folgen der Existentialisierung eines Stereotyps, eines „literarischen Schemas“ (Schmid 1981, 97), des romantischen, vorlebt. Exemplarisch wird also an Sil'vio das Scheitern eines romantischen Lebenskunstwerks anschaulich. Die entrheterisierende *Realisierung* einer Redensart wird zum Hindernis für ein romantisches Heldentum, welches zum Scheitern

---

senkte den Arm. ‚Ich bedauere‘, sagte er, ‚dass meine Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist... es ist eine schwere Kugel. Mir scheint, als wäre das hier kein Duell, sondern ein Mord. Ich bin es nicht gewohnt, auf einen Unbewaffneten zu zielen. Beginnen wir von vorne. Lassen wir das Los entscheiden, wer als erster schießt.‘“)

<sup>18</sup> Puškin 1995a, 74: „...я выстрелил и попал вот в эту картину.“ („Ich schoss und traf hier in dieses Bild.“)

<sup>19</sup> Schmid geht von einem sechsfachen Verzicht Sil'vios auf einen Schuss aus (zwei Mal im ersten Duell mit dem Grafen; im Verzicht darauf, den Offizier nach dem Streit beim Kartenspiel herauszufordern, und drei Mal im finalen Versuch, das Duell mit dem Grafen zu Ende zu führen). Vgl. Schmid, 1981 94-95.

verurteilt und zum Scheitern verurteilt ist.<sup>20</sup> Sil'vio ‚verzichtet‘ also paradoxer Weise auf den Schuss auf den Grafen, um seinem Status als Held einer literarisch realisierten Fiktion und als Opfer ihrer Konsequenzen gleichermaßen gerecht zu werden. ‚Belohnt‘ wird Sil'vio dafür, und dies ist wohl auch Teil der widersprechenden zweiten Lösung des Sujeträtsels, indem er am ‚eigentlichen‘ Ende der Novelle als romantischer Held par excellence sterben darf: Sil'vio erleidet das Schicksal Lord Byrons und fällt im griechischen Freiheitskampf.<sup>21</sup>

„Warum schießt Sil'vio nicht auf den Grafen?“ Weil er, Faktor eines ‚neuen‘ Heldentums, nur auf Fliegen und in ein Loch im Bild schießen darf, lautet die eine Antwort auf die vielleicht entscheidende Frage, die Lösung des Rätsels.

Gleichzeitig sind aber auch folgende Antworten denkbar und richtig: Sil'vio schießt nicht auf den Grafen, weil auch der Graf nicht auf Sil'vio schießt, sondern in seine Mütze und (Kirschkerne) auf das Duell spuckt. Und weil er, von der Gräfin an der Rache gehindert, in das Einschussloch (Fehlschussloch?) des Grafen im Bild mit der Ansicht der Schweiz schießt. Und im Übrigen müsste man der Feststellung, Sil'vio habe ‚endgültig‘ auf seinen Schuss verzichtet (Schmid 1991 213), widersprechen. Er hat zwar nicht auf den Grafen geschossen, aber doch als letzter, ‚am Ende‘ sehr wohl geschossen (und wurde, auch am Ende, selbst erschossen).

Daraus erklärt sich aber nicht nur die Suspendierung des Duells, es erklärt sich auch seine Suspendierung als eigentlicher Erzählgegenstand. Die Novelle löst also nicht nur die Rätsel- und Sinnfrage, sie produziert gerade in der Lösung des Rätsels ‚rätselhaften‘ Sinnüberschuss, indem sie erzählt, *warum* und *wie* das Duell *nicht* erwartungsgemäß ausgetragen wurde. Indem sie womöglich die Frage nach dem Warum gar nicht, bzw. diese, als eigentlichen Rätselgegenstand, in Frage stellt.

Mit anderen Worten: Sil'vio schießt nicht auf den Grafen, weil er in das von diesem geschossene Loch schießt. Der ‚Sinn‘, die Lösung, steckt in diesem doppelten Einschussloch, allerdings könnte er/sie uns dort als „paradoxe Instanz“ erwarten, die „niemals ist, wo man sie sucht“, und „die man nicht dort findet, wo sie ist“, die „an ihrem Platz fehlt“ (Deleuze 1993, 62). Die Symmetrien des Textes sind nicht nur Sinn erschließend, sie funktionieren auch wie „simultane Serien“, die die übermäßige Produktivität des binären Bezeichnungs- und Sinnbildungsspiels lesbar machen. Das Gesetz dieser Serien lautet, „[...] daß sie niemals gleich sind“ (Deleuze 1993, 58). Dies ist auch von den beiden Einschüssen

<sup>20</sup> Vgl. auch Schmid 1991, 214: „Zielscheibe des Autors ist nicht der Held, der eine authentische Romantik, die jenseits aller Verzerrungen unangetastet bleibt, verfehlt, also der romantisch unzulängliche Sil'vio, sondern die Romantik selbst, als grundsätzlich nicht lebbares fiktives Schema. [...] Im Jahre 1830 konnte es für Puškin keine authentische romantische Existenz mehr geben. [...] Die Helden konnten ihre Romantizität nur noch inszenieren. Und dann lebten sie in jenem ‚romantischen Wahn‘, [...]“

<sup>21</sup> Puškin 1995a, 74, Schmid 1991, 202-204.



im Bild mit der Ansicht der Schweiz zu sagen: Sie sind zwar ihrer Form nach vollkommen gleich, d.h. passgenau; sie sind aber ihrer Qualität, ihrer Bedeutung nach völlig konträr. Ein Fehlschuss der eine, ein Volltreffer der andere. Entscheidend ist dabei, dass nicht zu entscheiden ist, welcher der beiden Schüsse als Fehlschuss gedeutet werden kann. Der eine bezeichnet den anderen, der eine markiert den anderen, der eine rechtfertigt den anderen. Der eine macht ohne den anderen keinen Sinn, gleichzeitig heben sie jeweils den Sinn des anderen auf, anstatt sich zu einem sinnvollen Paar zu schließen.<sup>22</sup>

Analoges ist für die These von der negativen diegetischen Realisierung des Sprichworts „keine Fliege beleidigen“ zu sagen. Zur diegetischen *Realisierung*, ein Aspekt der Sujetlogik, des ‚Syntagmas‘, der Erzählkunst tritt die simultane Reihe einer wortkünstlerischen *Verdinglichung*.<sup>23</sup> Erklärt die diegetische Realisierung, dass Sil'vio nur auf Fliegen schießt und deshalb nicht auf den Grafen, und somit auch, warum die Novelle eben gerade davon erzählt, so zeigt die Verdinglichung der Redewendung jenen Sinnüberschuss, den diese Lebenspraxis als Sprachpraxis, als wörtliches ‚Tun‘, als Worttun realisiert. Um dies auszuführen, müssen wir uns wiederum der Gegenüberstellung von Löchern, den ‚durchlöcherten Wänden‘ in Sil'vios Wohnung und dem ‚Bild mit der Ansicht der Schweiz und zwei Einschusslöchern‘ auf dem Landgut des Grafen widmen. Noch bevor die Entstehung der beiden Einschusslöcher im Bild mit der Ansicht der Schweiz geklärt wird, erfahren wir, wie es zu den durchlöcherten Wänden in Sil'vios Wohnung gekommen war. Dem Erzähler war beim Besuch auf dem Landgut des Grafen das „Bild mit irgendeiner Ansicht der Schweiz“ aufgefallen, wobei er aber nicht das Bild lobte, sondern den Schuss darin, den zweiten Schuss: „Das ist ein guter Schuss!“ („Вот хороший выстрел!“; Puškin 1995a, 72) lautete der Ausruf, der die verlegene Situation zwischen dem Erzähler und seinem Gastgeber, den Grafen, lockert, die Rede über die Schießkunst eröffnet, die das exklusive Thema der Novelle ist: Nur die Rede vom Schießen bringt sie zum Sprechen. Das Kennerschaft dokumentierende Urteil des Erzählers erhält nicht nur die vorbehaltlose Zustimmung des Grafen, dieser beginnt sich für seinen Gast zu interessieren – genauer: für dessen Schießkünste:

<sup>22</sup> Vgl. Adorno 1990, 184: „Schließt ein Werk ganz sich auf, so wird seine Fragegestalt erreicht und erzwingt Reflexion; dann rückt es fern, um am Ende den, der der Sache versichert sich fühlt, ein zweites Mal mit dem Was ist das zu überfallen.“

<sup>23</sup> Deleuze 1993, 58-59: „Was bedeutet wird, ist demnach niemals der Sinn selbst. Bedeutet, und zwar im eingeschränkten Sinne, wird der Begriff; und im weiteren Sinne jedes Ding, das durch den Unterschied, den dieser oder jener Aspekt des Sinns zu ihm aufweist, definiert werden kann. [...] So ist, sobald man die serielle Methode erweitert, indem man zwei Ereignisseries oder aber zwei Dingseries oder zwei Satzseries oder aber zwei Ausdrucksserien betrachtet, die Homogenität ganz offensichtlich: Stets übernimmt die eine die Rolle des Signifikanten, die andere die des Signifikats, selbst wenn diese Rollen miteinander vertauscht werden, sobald wir die Perspektive ändern.“



„Вот хороший выстрел“, сказал я, обращаясь к графу. – „Да, отвечал он, выстрел очень замечательный. А хорошо вы стреляете?“ продолжал он. – „Изрядно“, отвечал я, обрадовавшись, что разговор коснулся наконец предмета, мне близкого. „В тринадцати шагах промаху в карту не дам, разумеется, из знакомых пистолетов.“ (Puškin 1995a, 72)

„Das ist ein guter Schuss“, sagte ich zum Grafen. „Ja“, sagte er, „der Schuss ist sehr gut. Und, schießen Sie gut?“ fuhr er fort. „Ganz ordentlich“, sagte ich, erfreut darüber, dass das Gespräch endlich auf ein mir nahe stehendes Thema gekommen war. „Ich verfehle auf dreißig Schritt keine Karte – wenn ich die Pistole kenne, versteht sich.“

Die Gegenfrage nach den Schießkünsten des Grafen lässt nicht lange auf sich warten. Dieser gesteht, leider seit vier Jahren aus der Übung gekommen zu sein, worauf die Gesprächspartner wiederum zur völligen Übereinstimmung darüber gelangen, dass „die Pistole nach täglicher Übung verlangt“ („[...] пистолет требует ежедневного упражнения“, Puškin 1995a, 72), eine Tatsache, die unseren Erzähler ermutigt, seiner Rolle gerecht zu werden und nun sehr bereitwillig von seinen Bekanntschaften mit bemerkenswerten Schützen zu berichten, bis die Rede auf den „besten“ kommt:

Лучший стрелок, которого удалось мне встречать, стрелял каждый день, по крайней мере три раза перед обедом. Это у него было заведено, как рюмка водки. (Puškin 1995a, 72)

Der beste Schütze, den ich je zu treffen das Glück hatte, schoss jeden Tag wenigstens drei Mal vor dem Essen. Das gehörte bei ihm dazu wie ein Gläschen Vodka.<sup>24</sup>

Beflügelt von der Freude der Gastgeber über seine zunehmende Gesprächigkeit gibt der Erzähler immer bereitwilliger Auskunft.<sup>25</sup> Dabei ist zu beobachten, dass seine Rede verstärkt die Merkmale vertrauensvoller Mündlichkeit annimmt, eine zunehmende Digression erfährt. Ist der erste Satz noch auf die sachlich korrekte Wiedergabe eines Inhalts ausgerichtet (auf dreißig Schritt keine Karte verfehlen, soweit die Pistole bekannt ist), gönnt sich die Darstellung der Übungspraxis des besten Schützen bereits ein Simile (noch dazu ein keineswegs ‚nüchternes‘: ‚wie ein Gläschen Vodka‘), so ist die Erzählung von der Entstehung der

<sup>24</sup> Vgl. auch: Schmid 1991, 211: Schmid sieht die Anspielung auf das Gläschen Vodka im Kontext entfalteter Parömien und Kalauer, verweist auf die „eifrigen Übungen in beiden Künsten.“ (Das heißt: Schießen und Trinken, B.O.).

<sup>25</sup> Vgl. Puškin 1995a, 72: „Граф и графиня рады были, что я разговорился.“ („Der Graf und die Gräfin waren froh, dass ich ins Reden gekommen war.“)

Einschusslöcher in Sil'vios Behausung<sup>26</sup> stark von mündlicher Rede geprägt. Es handelt sich hierbei um eine ausgeprägte „skaz“<sup>27</sup>-Passage:

„А какво стрелял он?“ – спросил меня граф. – „Да вот как, ваше сиятельство: бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня? Ей-богу, правда. Бывало, увидит муху и кричит: „Кузька, пистолет!“ Кузька и несет ему заряженный пистолет. Он хлоп, и вдавливает муху в стену!“ – „Это удивительно!“ – сказал граф, – „а как его звали?“ (Puškin 1995a, 72-73)

„Und wie schoss er denn?“ fragte mich der Graf. „Ja also so, seine Erlaucht: es kam vor, er sieht, es saß eine Fliege an der Wand: Sie lachen, Gräfin? Bei Gott, es ist die Wahrheit. Es kam vor, er sieht eine Fliege und schreit: ‚Kuz'ka, Pistole!‘ Und Kuz'ka bringt ihm die geladene Pistole. Er paff, und drückt die Fliege in die Wand.“ – „Das ist erstaunlich!“ sagte der Graf, „und wie hieß er?“

Vom *Vergleich* des Aussehens der durchlöcherten Wände im ersten Teil der Novelle, in dem es heißt, die Wände hätten „wie Honigwaben von Bienen“ („kak soty pčelinyje“<sup>28</sup>) ausgesehen, bis zur Erzählung ihrer Genese erst im zweiten Teil („er sieht eine Fliege [...]“ [„uvidit muchu“]) in der eben zitierten Skaz-Rede des Erzählers passiert ein Sinnwandel bzw. ein Sinnwandeln, der bzw. das sich im Nebeneinander von *Bienen* und *Fliegen* vollzieht. Hier treffen wir auf ein weiteres Nebeneinander zweier simultaner, aber völlig ungleicher Reihen: Die ‚Honigwaben-von-Bienen‘-gleichen Wände entstanden nämlich, so erfahren wir nun, indem auf *Fliegen* geschossen wurde. Die Forschung hat mehrfach auf das kulturtypologische Spannungsverhältnis zwischen Bie-

<sup>26</sup> Das kann aus diesen beiden, aufeinander folgenden Sätzen geschlossen werden: Puškin, 1995, 65: „Главное упражнение его состояло в стрельбе из пистолета. Стены его комнаты были все источены пулями, все в скважинах, как соты пчелиные.“ („Seine Hauptbeschäftigung bestand im Pistolenschießen. Die Wände seines Zimmers waren von Kugeln durchbohrt, voller Löcher wie Honigwaben von Bienen.“)

<sup>27</sup> Vgl. Eichenbaum 1969, 164-165: „Не потому что ли Пушкин и сочинил Белкина, что ему нужен был, хотя бы только в представлении, определенный тон рассказчика? [...]“ Charakteristisch bei diesem, dass Puškin auch auf den Ton des Erzählers hinweist, indem er, und sei es nur in der Vorstellung, einen bestimmten Ton des Erzählers braucht: [...] Charakteristisch dabei ist, daß Puškin noch angab, von wem Belkin diese Erzählungen gehört hatte, als ob er wünschte, die Illusion des unmittelbaren skaz zu erhöhen und ihre Herkunft vom Schriftsteller auf den mündlichen Erzähler zurückzuführen.“)

<sup>28</sup> Im Russischen bedeutet das Pluralwort „soty“ „Wabe“ bzw. „Honigwabe“, es wird aber auch mit „Bienenwaben“ wiedergegeben. Puškin verwendet hier also, auch aus syntaktisch-rhythmischen Gründen, die sehr korrekte und genaue Bezeichnung, die suggeriert, dass es in der Natur eben nicht nur die Honigwaben von Bienen, sondern auch solche von Wespen etc. gibt. Dies führt somit zu einer nicht unbedingt notwendigen Nennung des Bienen-Morphems.

nen(staat) und Fliegen(schwarm) hingewiesen. Während die Biene Teil der hierarchisch geordneten Ganzheit (russisch: „stroj“) des Bienenstaates ist, ist die Fliege Teil einer „Zufalls-Menge, eine[r] Masse, eine[r] Anhäufung von Fragmenten, zwischen denen sich die Fliegen im ‚Schwarm‘ (russisch: „roj“) bewegen“ (Hansen-Löve 1997, 437-438).<sup>29</sup> Parasitismus, Krankheitsübertragung, Anarchie, Nutzlosigkeit und Kurzlebigkeit werden mit Fliegen assoziiert. Der Vergleichsgrund der Fliegenschusslöcher („wie Bienenwaben“) macht das Simile nahezu oxymoral.

Und die „Fliegen“ sind es auch, die für die *Verdinglichung* der Redensart zuständig sind, die zweite Reihe zu ihrer diegetischen Realisierung bilden: Überfliegt man die oben zitierte Passage des Dialogs zwischen dem Erzähler und dem Grafen, jenen Redefluss, den das Schussurteil vor dem Bild der Ansicht der Schweiz ausgelöst hatte, fällt die Häufigkeit auf, mit der die vokalischen Bestandteile des russischen Wortes für Fliege – „mucha“ („myxa“) auftreten: „obraščajas’ k grafu“, „promachu v kartu“, „upražnenie“, „kak rjumka vodki“.<sup>30</sup> Auch in der Umgebung dieser ausgewählten Stichwörter treten ‚a‘ und ‚u‘<sup>31</sup> sehr häufig auf, wobei außerdem die Vokalreduktion in der Aussprache des Russischen zu berücksichtigen wäre, wonach die ‚o‘-Laute in unbetonter Position wie ‚a‘-ähnliche Schwalaute klingen. Die sprachkünstlerische *Verdinglichung* des ‚sinnmachenden‘ Sprichwortes „on i mchu ne obidit“ („er beleidigt nicht einmal eine Fliege“) kulminiert dann in der Skaz-Rede des Erzählers, in der Sil’vios Schießkunst und die dafür nötige Übungspraxis anhand der Darstellung der Genese der Einschusslöcher in den Wänden vorgeführt wird.<sup>32</sup> Hierin wird der Lautgehalt des Wortes „mucha“ zum Bedeutungs- und Sinngenerator – „unter Umgehung der transitiven (lexikalischen) Referenz, wenn auch vor ihrem Hintergrund“ (Hansen-Löve 1989, 188):

„A kakovo streljal on?“ – sprosil menja graf. – „Da vot kak, vaše sija-tel’stvo: byvalo, uvidit on, selä nā stenu mucha: vy smeetes’ grafinja? Ej-bogu, pravda. Byvalo, uvidit muchu i kričit: Kuz’ka, pistolet! Kuz’ka i neset emu zarjažennyj pistolet. On chlop, i vđavit mchu v stenu!“ – Èto udivitel’no! – skazal graf, – a kak ego zvali?“ [Hervorhebungen B.O.]

Über eine Serie von ‚a‘-Lauten, prominent im aus dem hochsprachlichen „kakovo“ in das umgangssprachliche „kak“ transformierten Fragewort „wie“,

<sup>29</sup> Ausführlicher zum mucha-Paradigma in der russischen Literatur vgl. Hansen-Löve 1999.

<sup>30</sup> Von hier aus könnte man auch zur Replik des Grafen nach dem ersten Duellversuch zurückkommen. Puškin 1995a, 70 „[...] ja vsegda gotov k vašim uslugam.“ („[...] ich stehe jederzeit zu Ihren Diensten.“)

<sup>31</sup> Parallel dazu entwickeln sich auch das ‚i‘ und das ‚o‘, jene Vokale, die den Namen ‚Sil’vio‘ ankündigen.

<sup>32</sup> Schon die erste Zielscheibe Sylvios stammt aus der ‚mucha‘-Reihe: Die „Asskarte“ (russ. „tuza“), vgl. Puškin 1995a, 66.

kommt es zur Nennung der „*mucha*“, eine Tatsache, die die Gräfin belustigt, sie in einer dunklen Vorahnung erleichtert, ein lächerliches Element einführt, welches mit der Evokation von „Gott“ im Ausruf „*ej-bogu, pravda*“ („bei Gott, es ist die Wahrheit“) an Groteske zunimmt, zumal auch hierin u und a insistieren. Völlig evident wird dann der Nachdruck des Lexems „*mucha*“ im Namen des Dieners – „*Kuz'ka*“. Das Idiom realisiert sich also im sehr wörtlichen Sinn: nicht nur, indem es einen Gegenstandsbezug, einen Sinnbezug herstellt, die oben beschriebene Existenz und Existentialisierung des Heldentums *Sil'vios* begründet, sondern indem es dem (Namen des) Helden noch einen zweiten zur Seite stellt – einen ‚*Kuz'ka*‘ aus u und a, aus der ‚*mucha*‘-Reihe.

Nicht übersehen werden darf, dass parallel zur u-a-Reihe („*mucha*“, „*Kuz'ka*“) in denselben Passagen auch die i-o-Reihe („*Sil'vio*“), beides im Idiom enthalten („*On i muchu ne obidit*“), auftritt. Von „*vot chorošij vystrel!*“ zu „*Sil'vio*“ verläuft die andere Reihe der Verdinglichung des Sprichworts, hier im Namen des Helden,<sup>33</sup> eines ausgezeichneten Schützen, mit seinem Handlanger „*Kuz'ka*“, den *Sil'vio* braucht, um seinen Heldenstatus, seine Treffsicherheit zu gewährleisten, seiner ‚Beschäftigung‘ und ‚Übung‘ (russisch: „*upražnenie*“) nachzukommen, der zahlreiche Vertreter aus dem Geschlechte der „*mucha*“ zum Opfer fallen müssen.

Die diegetische Realisierung des Sprichworts, die Schmid als Antwort auf die Frage nach dem Sinn der Weigerung *Sil'vios*, auf sein Ziel zu schießen, liest, produziert also gleichzeitig eine wortkünstlerische Verdinglichung, in der das zentrale Lexem „*mucha*“ seine Umgebung mit seinen vokalischen Bestandteilen infiziert, ja geradezu poetisiert. In dieser zweiten Reihe der wortkünstlerischen Verdinglichung steht weniger die vernünftige Antwort auf eine Sinnfrage („Warum nicht?“) im Zentrum, als vielmehr die Infragestellung des Sinns dieser Frage („Warum ‚warum nicht‘?“).

Der dargestellte Sachverhalt wird durch einen Kontext ‚kultureller Zweisprachigkeit‘ (Lotman 1994, 21) unterstrichen, wie sie zur Zeit der Entstehung der Novelle gerade noch bzw. aufgrund kulturhistorischer Entwicklungen: wieder aktuell ist. Die Rede ist von der Bedeutung der französischen Sprache in der russischen Kultur und Literatur zwischen 1730 und 1840. Vor diesem Hintergrund kann auf das französische Lexem „*mouche*“ verwiesen werden, welches

<sup>33</sup> Schmid 1982, 198: „Die Auffassung einer Dingbezeichnung als Ding-Name verleiht dem sonst als unbelebter ‚Gegenstand‘ behandelten Objekt einen ‚beseelten‘, ja personalen Status, wogegen durch die Verdinglichung der Personennamen (ihre imaginative Konkretisierung) die Bezeichnung beseelter Subjekte gleichsam zu ‚Personifizierungen‘ verbaler Figuren umgedeutet wurde. Im Extremfall entpuppt sich der literarische ‚Held‘ als eine bloße Realisierung bzw. Personifizierung des Namens, der ihm zum Schicksal wird, der sein Geschick ‚in nuce‘ vorprogrammiert.“

unschwer im russischen „mucha“ wieder zu erkennen ist.<sup>34</sup> Der Bedeutungsumfang des französischen Wortes ist jedoch größer; „Fliege“ scheint nur eine Konkretisierung im semantischen Feld ‚schwarzer Fleck‘ zu sein. Hier bedeutet „mouche“ dann eben auch „Fliegendreck“, „kleiner dunkler Schmutzfleck“; aber auch die vor allem im 17. und 18. Jahrhundert modischen Schönheitspflaster – und: die schwarze Mitte von Zielscheiben.

Puškins literarische Reflexionen der strukturellen Produktivität des Französischen im Russischen betreffen einerseits ihren Status als (Schrift-)Sprache der Liebe,<sup>35</sup> andererseits bediente er sich, wie Jurij Lotman bemerkt, des Französischen vornehmlich in heiklen Situationen,<sup>36</sup> was auch im berühmten Antwortschreiben Puškins auf den „Lettre Première“ der zwischen 1829 und 1830 verfassten „Lettres Philosophiques adressées à une dame“ des Philosophen Petr Ja. Čaadaev der Fall ist (Čaadaev 1991). Lotman relativiert den oftmals zitierten Satz Puškins, er antworte auf Französisch, der Sprache Europas, mit der er vertrauter als mit der russischen sei. Damit teile Puškin vor allem mit, dass er Čaadaevs Vorgabe als diskursives ‚Spiel‘ auffasse (Lotman 1994, 49), an dem er sich als solches dann auch beteilige. Čaadaev hatte Puškin im Mai 1831 das Manuskript anvertraut, die darin vertretenen russlandskeptischen Thesen hatten in intellektuellen Kreisen großes Aufsehen erregt, der „Erste Brief“ konnte erst 1836 erscheinen.<sup>37</sup>

Es ist weder zu klären, noch wäre es für unsere Überlegungen von Relevanz, wie bewusst in der Novelle mit der potentiellen Doppelbödigkeit des ‚mucha‘/ ‚mouche‘-Lexems operiert wird. Im Gegenteil geht es in der ‚zweiten Reihe‘ gerade auch um die unbewussten Operationen der Sprache. Die angedeutete Rekonstruktion des historisch-diskursiven Kontextes zeigt eine zumindest latente Aktivität der französischen Sprachschicht an. Im Gegensatz zur Sinnfrage, dies lässt sich auf jeden Fall festhalten, würde „auf Fliegen (‚mucha‘) schießen“ auch „ins Schwarze (‚mouche‘) schießen/treffen“ bedeuten – ein Sachverhalt, der im Sinne der Produktion von Sinnüberschuss durchaus seinen Platz in unse-

<sup>34</sup> Ich danke Felix-Philipp Ingold herzlich für diesen Hinweis, auch darauf, dass „mouche“ im Französischen eben nicht nur Fliege, sondern, u.a. auch „das Schwarze (der Zielscheibe)“ bedeute (vgl. „faire mouche“: „ins Schwarze treffen“). *Le Grand Robert*, 1685-1686: „Petit insecte volant“ [...] „Petite tache“ [...] „Point noir au centre d'une cible.“ „Faire mouche: toucher ce point“. Vgl. auch das deutsche „Mücke“.

<sup>35</sup> So etwa die berühmte Passage aus dem Verspoem *Evgenij Onegin* (*Eugen Onegin*), da der Erzähler angibt, er habe den auf Französisch verfassten Liebesbrief Tat'janas an Onegin ins Russische übersetzt. Vgl. dazu auch Lotman 1994, 35.

<sup>36</sup> Vgl. Lotman 1994, 49: „[...] в скользких и двусмысленных ситуациях“ („in heiklen und zweideutigen Situationen“).

<sup>37</sup> Ein Aufsehen, das sich in der berühmten Aussage des Publizisten Aleksandr Gercen zuspitzt, der von den Briefen Čaadaevs als „ein Schuss [sic!] in der dunklen Nacht“ sprach („Это был выстрел в темную ночь [...]“). Vgl. Gercen 1956, 139. Auch Jurij Lotman ist der Überzeugung, dass die Briefe Čaadaevs das ganze denkende Russland erschüttert hätten. Vgl. Lotman 1994, 53.



rer zweiten Reihe findet. ‚Weil‘ er nur auf Fliegen schießt, stellt sich die Frage danach, warum Sil'vio den Grafen nicht erschießt, so gesehen dann nur sehr bedingt.

Von einer „Verdinglichung“ der lexikalischen Semantik zu sprechen, impliziert somit zweierlei: Einerseits kann damit auf eine zweite Sinnreihe des Textes aufmerksam gemacht werden, auf das konstitutive Nebeneinander und Unentschieden zwischen ‚Wortkunst‘ und ‚Erzählkunst‘, ‚buchstäblicher‘ und ‚figurativer‘ Bedeutung,<sup>38</sup> zwischen ‚Determination von oben‘ bzw. ‚Determination von unten‘ (Hansen-Löve 1978, 227). Neben dieser vielleicht universellen Qualität der Literarizität ist jedoch relevant, dass ‚Verdinglichung‘, die hier als „Restitution primärer Zeichenprozesse“ neben Realisierung bzw. Entfaltung tritt, als „Unmittelbarkeitspostulat“ verstanden wird, das an der Wurzel der klassischen Moderne ebenso wie an der jeder Avantgarde steht (Hansen-Löve 1982, 205-206).<sup>39</sup> Auf der Ebene seiner Lautsemantik produziert der Text eine eigene, konkrete, wörtliche Lautwelt, in der diese Laute als Dinge eine Unmittelbarkeit darstellen, die eine gegenständliche Sinnhaftigkeit unterlaufen, und zwar in einem Regress auf die gezeigten Lautserien.<sup>40</sup> Dabei ist diese Restitution des Primären auf die Sekundärakte angewiesen, da es gerade die ‚Sekundärakte‘ sind, die Sinn als Sinnüberschuss produzieren. Es sind jene Sekundärakte, in denen sinnvolles Sprechen in seiner Wörtlichkeit und seinem Lautrealismus entstellt wird, ab- und hinübergeleitet in einen Bereich, wo der Sinn eine unheimliche

<sup>38</sup> Im Sinne de Mans, vgl. de Man 1988, 40.

<sup>39</sup> Hansen-Löve entwickelt diese Einschätzung anhand der Prämissen der Ungegenständlichkeit in der bildenden Kunst: „In Analogie zur Ding-Gegenstand-Dialektik der modernen bildenden Kunst könnte man von einer ‚Entgegenständlichung‘ der lexikalischen Semantik sprechen, wenn ‚Gegenstand‘ (russ. ‚predmet‘) eine ‚Realie‘ bezeichnet, die im System einer bestimmten Kultur kommunikativ-pragmatischen Zwecken dient, wogegen ‚Dinge‘ jene Objekte darstellen, die noch nicht (oder nicht mehr) im kulturellen Kode figurieren, also Phänomene einer außer- bzw. vorkulturellen Ordnung sind; die vielfach [...] als ‚Natur‘ verstanden wird. Gerade der Akt der Bezeichnung gliedert das außerkulturelle Ding (sei es physischer oder unbewußter-imaginativer Natur) in Kodes und Subkodes einer Kultur ein, verwandelt es also in einen ‚Gegenstand‘ des (kommunikativen oder praktischen) Gebrauchs bzw. der Referenz. Insofern ist also ein ‚Gegenstand‘ so verstanden ein ‚übertragenes‘ Ding oder die ‚Gegenstandsbedeutung‘ eine Figur oder Metapher für die ‚Dingbedeutung‘. Wenn aber in einer Kultur diese ‚Übertragungen‘ von Dingen zu Gegenständen und von Gegenständen zu ‚Begriffen‘ (bzw. rein konventionellen Zeichen oder gar Indizes für komplexe Phänomene) überhand nimmt, entstehen gleichsam automatisch gegenläufige Tendenzen der ‚Entgegenständlichung‘, der Desemiotisierung (*Deidiomatization*, *Demetaphorization*, *Dephraseologization* etc.). ‚Ungegenständlichkeit‘ (etwa in der abstrakten Kunst, russ. ‚bespredmetnost‘) und Verdinglichung (in der konkreten Kunst der ‚Großen Realistik‘ Kandinskij's etwa, russ. ‚oveščestvenie‘) sind fundamentale Akte der Restitution der primären Zeichenprozesse durch Reduktion der sekundären (und tertiären).“ [Kursiv B.O.] (Hansen-Löve 1982, 205-206).

<sup>40</sup> Vgl. Hansen-Löve 1982, 205-207.



Sinnlichkeit, ein Präsentisches ist.<sup>41</sup> Dieser Sachverhalt ist für die ästhetisch innovatorische Spezifik der Novelle zentral.

Im nächsten Abschnitt wird anhand der Überlegungen zur Bedeutung des ‚Landschaftsgemäldes‘ (die ‚Ansicht der Schweiz‘ als Zielscheibe) ein weiterer Aspekt dieses Nebeneinanders von ‚primären‘ und ‚sekundären‘ Reihen eine Rolle spielen, und zwar dort, wo Puškins ‚Zerstörung der schönen Rede‘ (Lachmann 1994), seine Demontage der sentimentalistischen Rhetorik, zu betrachten sein wird.

## 2. Bilderrätsel, oder: Warum schießt Sil’vio in ein „Bild mit irgendeiner Ansicht der Schweiz“?

### 2.1 Schusswechsel 1: Die besten Schützen

Warum schießt der Graf in ein Bild mit der Ansicht der *Schweiz*, warum schießt Sil’vio in dieses Loch im Bild mit der Ansicht der *Schweiz*? Wir wollen versuchen, uns dem ‚topographischen‘ Rätsel „Schweiz“ zu nähern, dem ‚Bilderrätsel‘.

Auch im Bezug auf dieses Toponym, es wird im zweiten Teil der Novelle genannt, ist das Gesetz der Symmetrie bzw. der Reihe konsequent. Die ‚Schweiz‘ ist bereits im ersten Teil der Novelle impliziert, in jener überzeugten Einschätzung von Sil’vios Schießkunst, wonach keiner gezögert hätte, seinen Kopf für Sil’vios Versuch hinzuhalten, eine „Birne“ (russ. „gruša“) von der „Mütze“ (russ. „furažka“)<sup>42</sup> zu schießen. Sil’vio ist also, und wieder einmal sind es seine Schießkünste und Zielscheiben, die diese Definition bedingen, ein *Schweizer* Held, ein Freiheitsheld, Sil’vio ist Wilhelm Tell.<sup>43</sup> Mit dem Unter-

<sup>41</sup> Deleuze, 1993, 48: „Ich sage nie den Sinn dessen, was ich sage. Dagegen kann ich immer den Sinn dessen, was ich sage, zum Gegenstand eines anderen Satzes machen, dessen Sinn ich dann wiederum nicht sage. Ich trete folglich in eine endlose Regression des Vorausgesetzten ein. Diese Regression zeugt gleichzeitig von der völligen Machtlosigkeit des Sprechenden und der vollkommenen Macht der Sprache.“

<sup>42</sup> Puškin 1995a, 65: „Искусство, до коего достиг он, было неимоверно, и если б он выстрелил пулей сбить *грушу* с *фуражки* кого б то ни было, никто б в нашем полку не усумнился подставить ему своей головы.“ [Hervorhebung B.O.]

(„Die Fertigkeit, die er erreicht hatte, war unglaublich, und wenn er sich angeschickt hätte, eine Birne von irgendjemandes Mütze zu schießen, hätte keiner in unserem Regiment gezögert, ihm den Kopf hinzuhalten.“)

<sup>43</sup> Dabei ist der Name dieses Helden nachdrücklich ‚verfremdet‘: Er sei, wie es heißt, zwar Russe, trage jedoch einen fremd klingenden Namen: Puškin 1995a, 65: „[...] он казался русским, а носил иностранное имя. [...] Сильвио (так назову его) [...]“ („[...] er war Russe, trug aber einen ausländischen Namen [...] Sil’vio (so will ich ihn nennen) [...]“). Sehr auffällig hier auch die Betonung, dass Sil’vio ‚nur‘ ein Name sei, durch den Nachsatz in Klammern („so will ich ihn nennen“). Die Spuren dieses Namens führen in zumindest zwei Richtungen. Wolf Schmid vermutet, er stamme aus Victor Hugos Drama *Hernani*. Der

schied jedoch, dass von Sil'vio eben behauptet wird, er würde eine lebensbedrohend positionierte Birne nicht verfehlen. Eine Birne nämlich auf jener Stelle am Kopf, auf die der Tell-Apfel gelegt wurde, der übrigens etwa an der gleichen Stelle getroffen worden sein müsste, wo die Kugel des Grafens in Sil'vios Mütze ging – „einen Zoll über der Stirn“ („[...] прострелена вершок от лоба“, Puškin 1995a, 68). Insofern hat auch der Graf Tell-Anteile, zufälligen Anteil am Schweizer Heldentum, was zusätzliche Unschärfe in die Frage bringt, inwieweit es sich bei den Schüssen des Grafen um Fehlschüsse handelt.

Puškins Novelle ersetzt den Apfel (russisch: „jabloko“), durch eine Birne („gruša“), die von der Mütze (russisch „furažka“), nicht vom Kopf (russisch: „golova“) geschossen wird, wie dies im Original, in Schillers 1829 ins Russische übersetzten Drama bekanntlich der Fall ist. Die Birne („gruša“) auf der Mütze („furažka“) als ‚Antwort‘ auf den Apfel stammt im Sinne der obigen Ausführungen aus dem ‚Reich der Fliege‘, gehört ihrem Lautgehalt nach eindeutig der „mucha“-Reihe an. Ihrer Gestalt nach weist sie groteske Züge – Unförmigkeit, Asymmetrie – auf. Im Vergleich zu Äpfeln kann Birnen folglich eine überaus schlechtere Standhaftigkeit attestiert werden. Eine Birne auf die Mütze anstelle eines Apfels auf den Kopf zu setzen, heißt, ein Bild zu deformieren und das Risiko zu verändern. Die „Birne“ dürfte somit mehr sein, als eine ‚glatte‘ intertextuelle Anspielung. Im Hinblick auf die „mucha“-Reihe ist sie intratextuell, führt also geradewegs ins durchgeschossene, frakturierte Bild einer Ansicht der Schweiz, und somit nicht so sehr zu sinnformenden Intertextualismen, sondern zu intertextuellen Deformationen, um nicht von einem intertextuellen Ikonoklasmus zu sprechen. Der Bezug auf die Schweiz ist also keineswegs eindeutig, einwertig, etwa als durchaus politischer Subtext eines Freiheitskampfes.

Dies ist auch für den zweiten Schuss Sil'vios in das durch den Schuss des Grafen entstandene Loch im Bild der Schweiz zu sagen. Dieser Schuss scheint

---

gleichnamige Held ist Rivale des Herzogs Don Ruy Gomez de *Silva* im Werben um Dona Sol. Schmid belegt diese These anhand einiger auffälliger lexikalisch-motivischer Übereinstimmungen (Schmid 1991, 201-202). Für diese These spräche sicher, auch im Sinne revolutionär-innovativer Relevanz, der Theaterskandal im Umfeld der Uraufführung des Werks 1830. Namentlich näher liegt wohl ein Bezug auf Christoph Martin Wielands 1764 erschienenen Roman *Der Sieg über die Natur der Schwärmerei, oder die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worin alles Wunderbare natürlich zugeht*. Der Roman erschien in Russland 1782 mit dem Titel *Novyj Don Kišot ili čudnye počoždenija Don Silvio de Rozalvy (Der neue Don Quihot oder die wunderbaren Abenteuer des Don Silvio de Rosalva)*. Gerade Sil'vios ‚Scheitern‘ als Held, als ein Scheitern literarischer Fiktionen, könnte unter dem Einfluss des Wielandschen Romans gesehen werden. Auf jeden Fall spielen Bilder – wenn auch recht unterschiedlicher Natur – in beiden Texten eine Rolle: Bei Hugo sind es die Porträts der Ahnengalerie (die u.a. eine Doppelfunktion als Tapentüren haben), bei Wieland sind es die von Rokoko-Vorstellungskraft produzierten Ähnlichkeiten zwischen Natur, Feenmärchen und Imagination (so etwa in der Reihe Schmetterling – Miniaturbildnis einer Frau [„Prinzessin“] – junge Witwe).

zu bestätigen, dass der ‚Zufallstreffer‘ paradoxer Weise am rechten Ort ist, auch der Schuss des Grafen gar nicht so weit daneben gegangen war, und Puškin mit der toponymischen Konkretisierung eine genaue, ernst zu nehmende Wahl getroffen hat. Ja, man könnte sogar sagen, dass alle drei Schüsse gezielt ins selbe Ziel – ins Bild der Schweiz – gehen. So könnte Sil’vios Schuss ins Loch, der zweite Schuss ins Bild, als eine Aufnahme des Motivs des zweiten Schusses von Schillers Tell gesehen werden, das von Puškin umformuliert und deformiert wird: Bei Schiller handelt es sich ebenso um einen nur angedrohten, jedoch vorerst, bis zum Finale, ausgesparten Schuss: Nach dem geglückten Schuss in den Apfel auf dem Kopf des Sohnes<sup>44</sup> greift Tell zu einem zweiten Pfeil.<sup>45</sup> Vom Landvogt nach dem Zweck dieses Tuns befragt, will Tell sich vorerst auf die Schützensitte berufen („Herr, das ist also bräuchlich bei den Schützen“), wird jedoch zu einer ‚wahren‘ Antwort gezwungen, die dann lautet: „Mit diesem zweiten Pfeil durchschoss ich – Euch, / Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte, / Und Eurer – wahrlich! Hätt ich nicht gefehlt.“ (Schiller 1980, 220-221) Nun hatte sich aber dieser zweite Schuss durch den ersten Treffer erübrigt. Er wird aufgespart und aufgeschoben, um im Finale des Dramas als Befreiungsschuss abgegeben zu werden, auch Tell wird an diesem letzten Treffer, seiner Schießkunst also, identifiziert werden.<sup>46</sup>

Sil’vios zweiter Schuss des im Bild der Ansicht der Schweiz ausgetragenen Duells kann sich mit der Tellschen Schießkunst ebenso messen wie mit der Schillerschen Gabe, den Spannungsbogen bis zum Ende zu halten. Treffsicherheit, Zielgenauigkeit und der Überraschungsschuss aus den Hüften beim Abgang des Helden sind die entsprechenden Kriterien. Gleichzeitig wissen wir aber: Schon alleine über die „Birne“ („gruša“) partizipiert diese Reihe, partizipiert auch die „Schweiz“ an der Serie des ‚Überschüssigen‘ in der Novelle.<sup>47</sup> Insofern ist der finale Schuss bei Puškin ein Meta-Schuss, der die ganze Aufmerksamkeit noch einmal auf die Tatsache lenkt, dass hier nicht auf den Grafen geschossen wird (und umgekehrt: auch der Graf nicht auf Sil’vio schießt), sondern in ein Loch im Bild mit einer Ansicht der Schweiz. Sil’vios ‚erster‘ Schuss, der dritte und letzte in diesem offenen und gleichzeitig überfinalisierten Duell, kann somit auch, wie mehrfach festgestellt, als der Eröffnungsschuss in einem

<sup>44</sup> Schiller 1980, 219-220. (3. Aufzug, 3. Szene): „Der Knabe lebt! / Der Apfel ist getroffen! [...] Das war ein Schuß! Davon / Wird man noch reden in spätesten Zeiten.“

<sup>45</sup> Schiller 1980, 217, (3. Aufzug, 3. Szene): „Plötzlich greift er in seinen Köcher, nimmt einen zweiten Pfeil heraus und steckt ihn in seinen Goller. Der Landvogt bemerkt alle diese Bewegungen.“

<sup>46</sup> Schiller 1980, 253 (4. Aufzug, 3. Szene): „Das ist Tells Geschoß. [...] Du kennst den Schützen, such keinen andern! / Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld / Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.“

<sup>47</sup> Dies auch im Hinblick auf die vom Grafen im ersten Duell getroffene Mütze Sil’vios – von der man aus einer Tell-Perspektive behaupten könnte, dass der Schuss des Grafen ‚gessen‘ habe.

literarischen, ästhetischen ‚Kampf‘ gelesen werden.<sup>48</sup> Sil’vio (und der Graf) schießen nicht nur *wie* Tell, Sil’vio und der Graf schießen auch *auf* ‚Tell‘.

## 2.2 Schusswechsel 2: Die beste Prosa

Nun birgt aber die „Ansicht der Schweiz“ noch ein anderes Rätsel, eines von auf dem ersten Blick fraglicher Relevanz: die Frage nämlich danach, was auf diesem *Bild* zu sehen war. Die Frage nach dem Schauplatz, den Schauplätzen des Metaduells. Ganz selbstverständlich scheint es zu sein, „Landschaft“ anzunehmen, die meisten Übersetzungen geben „какой-то вид из Швейцарии“ (Puškin 1995a, 72) (wörtlich: „eine Ansicht aus der Schweiz“) mit „Schweizer *Landschaft*“ (z.B. Puškin 1952, 27) wieder, was dann unweigerlich mit „Gebirge“<sup>49</sup> Konkretisierung erfährt.

Das (durchschossene) Bild mit der ‚Ansicht aus der Schweiz‘ gerät so einerseits in Kontrast zur bilderlosen, ja zur landschaftslosen Landschaft des Puškin-schen Textes. Andererseits aber, als durchschossener Wandbehang, in ein Verhältnis zu den mit Kugeln bespickten Wänden, handelt es sich doch in beiden Fällen um ‚Schussbilder‘.<sup>50</sup> In beiden Fällen kommt es zu einer Fraktur, einer Raumöffnung. Im ersten wird ein Vorstellungsraum (‚Schweizer Landschaft‘) eröffnet und gleichzeitig durch die Einschüsse durchbrochen.<sup>51</sup> Im zweiten wird, insofern die Wände als Wohnraum der Fliegen aufs engste an die diegetische Realisierungen im Text gebunden sind, Erzählraum erschlossen. Dies auch, weil die Einschüsse jeweils Anlass (‚Startschuss‘) für Retrospektiven auf den Duellverlauf sind. Anzunehmen ist also ein sehr konkreter Zusammenhang zwi-

<sup>48</sup> Vgl. auch Meyer 2000, 273: Meyer geht auf das Baratynskij-Motto der Novelle („Streljalis’ my“ / „Wir schossen uns“) ein: „Baratynski war derjenige Schriftsteller, den Puschkin als den ärgsten Rivalen auf dem Gebiet der Lyrik und der Verserzählung betrachtete. Dies bestimmt einen der Hintergründe des zweiten Mottos zur Belkin-Erzählung ‚Der Schuß‘. Das Motto ist der Versnovelle ‚Der Ball‘ von Baratynski entnommen, und lautet schlicht und einfach: ‚Wir schossen uns‘. Das war alles andere als ein harmloses literarisches Zitat. Es war ein literarischer Schlachtruf.“

<sup>49</sup> z.B. Meyer 2000, 287.

<sup>50</sup> Im Restaurierungswesen bezeichnet man von Granateinschüssen ‚gezeichnete‘ Wände als „Schussbilder“.

<sup>51</sup> Womit sich jene berühmte Störung des „studium“ durch ein „punctum“ ergibt, von der Roland Barthes spricht: Barthes 1989, 35-36: „Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterlässt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der *Punktierung* reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genau genommen sind diese Male, diese Verletzungen *Punkte*. Dies zweite Element, welches das studium aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher punctum nennen; denn punctum, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das punctum einer Photographie, das ist jenes *Zufällige* an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“ [Kursiv B.O.]

schen der Schweiz ‚als‘ Landschaft und Landschaftsbild und ihrer Funktion als Zielscheibe im metanarrativen und unentschiedenen Schusswechsel der Novelle.<sup>52</sup>

Die Schweiz wird, mit dem Absender Jean-Jacques Rousseau und u.a. seinen 1761 erstmals erschienen *Lettres de deux amants d'une petite ville aux pieds des Alpes*, 1764 mit dem Übertitel *La Nouvelle Héloïse* versehen, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewissermaßen zur konkreten Adresse von Arkadien. Für Russland sind es die *Pis'ma russkogo putešestvennika* (Karamzin 1848) (*Briefe eines russischen Reisenden*) von Nikolaj M. Karamzin (1790/91 bzw. 1800/01), die den Leserinnen und Lesern den durch das Rousseausche Prisma gebrochenen Idealraum Schweiz vermitteln: Die Schweiz ist Landschaft, idealtypisch und idyllisch – bildhafte („živopisnaja“ / „malerische“) Natur und ‚Natürlichkeit‘, wie sich in der Beschreibung der Ankunft des ‚russischen Reisenden‘ im Land seiner Sehnsucht zeigt:

Итак, я уже в Швейцарии, в стране живописной природы, в земле свободы и благополучия! Кажется, что здешний воздух имеет в себе нечто оживляющее: дыхание мое стало легче и свободнее, стан мой распрямился, голова моя сама поднимается вверх, и я с гордостью помышляю о своем человечестве. (Karamzin 1948, 192)<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Vgl. dazu auch Menke / Schmidt 2005, 230-231: „Wenn sich hier, in Puschkins Text, das Ritual selbst zu untersagen scheint, indem die Austragung des Zweikampfes den parallelen Beginn eines anderen Kampfes verbietet, so ist damit die Grundstruktur dessen ausgebildet, was später, in Conrads Novelle, als eine epochale Signatur des frühen 19. Jahrhunderts gelten wird: daß der Krieg, der den Kampf an anderen Schauplätzen erfordert, jedes Duell arretiert und dem Ritual gerade dadurch zum Exzeß verhilft. Während aber bei Conrad der Offizier Feraud in Form eines exzessiven Meta-Rituals einen Kampf für die fragwürdig erscheinende Geltung des Ehrenhandels betreibt und auf diese Weise endlose Narration in Umlauf bringt, zeigt sich bei Puschkin sehr deutlich, daß das Erzählen sich immer schon als Duell, und selbst aus dem fraglos erscheinenden, nährt. Bei Puschkin setzt das Erzählen notwendig dort ein, wo ein Schuß – und sei es einer, der nicht getroffen hat; und sei es nur für eine vorübergehende Zeitspanne – unerwidert bleibt.“

<sup>53</sup> Zum Verhältnis Karamzins zur Schweiz vgl. Lotman 1997, 79: Lotman weist auf die Zensurereingriffe in dieser Passage hin: „В ‚Письмах‘ Карамзин отметил свой приезд в Швейцарию такими словами: ‚Итак я уже в Швейцарии, в стране живописной природы, в земле свободы и благополучия!‘ (в первой журнальной редакции было ‚свободы и счастья‘, в дальнейшем Карамзин, видимо из цензурных соображений, убрал ‚свободу‘: ‚в земле тишины и благополучия‘, ‚в земле мира и счастья‘, но с наступлением более спокойных времен свободу восстановил; [...]“ („In den Briefen hat Karamzin seine Ankunft in der Schweiz so beschrieben: ‚Und so bin ich also nun in der Schweiz, im Land der malerischen Natur, auf dem Gebiet der Freiheit und des Wohlstands!‘ (in der ersten Zeitschriftenredaktion hieß es ‚Freiheit und Glück‘, im weiteren hat Karamzin, offensichtlich aus Zensurüberlegungen, ‚Freiheit‘ entfernt: ‚im Land der Ruhe und des Wohlstands‘, ‚im Land des Friedens und des Glücks‘, aber mit dem Beginn ruhigerer Zeiten hat er die Freiheit wieder eingesetzt.“) Auch die letzten beiden Wörter („über mein Menschsein“) seien zwischenzeitlich getilgt gewesen, so Lotman.



(Und so bin ich also schon in der Schweiz, im Land der malerischen Natur, auf dem Gebiet der Freiheit und des Wohlstands! Es scheint, als habe die Luft hier etwas Belebendes, mein Atem wurde leichter und freier, meine Haltung aufrecht, mein Kopf erhob sich von selbst, und stolz denke ich über mein Menschsein nach.)

Karamzins Vorstellungen von der Schweiz können als paradigmatisch für den Ausdruck der gesamteuropäischen Schweizmode<sup>54</sup> der Zeit gelten, wie sie etwa in der Beschreibung des Gebirgsdorfes Meiringen und seiner weiblichen ‚Ureinwohnerinnen‘ ihre Konkretisierung findet.

Сколь прекрасна здесь натура, столь прекрасны и люди, а особливо женщины, из которых редкая не красавица, все они свежи, как горные розы, – и почти всякая могла бы представлять нежную Флору. Удивитесь ли вы, если я пробуду здесь несколько дней? Может быть, в целом свете нет другого Мейрингена. (Karamzin 1848, 283)<sup>55</sup>

(So schön ist hier die Natur, so schön sind hier auch die Menschen, vor allem die Frauen, von denen kaum eine keine Schönheit wäre. Alle sind

Nach Lotman führt Karamzins Zugang zur Schweiz über Rousseau und Schiller; die „patriarchale“ Schweiz habe, als Pendant zum aufgeklärten England (und im Kontrast zu Frankreich), Karamzins Idealbild von Europa ausgemacht: „[...] В Швейцарии его собеседники, на свидание с которыми он торопился через всю Европу, были Альпы и ‚поселяне‘ – швейцарские пастухи, воспетыми любимыми поэтами, Натура, прославленная Жан-Жаком. („[...] In der Schweiz waren die Gesprächspartner, die zu treffen er durch ganz Europa eilte, die Alpen und die ‚Siedler‘, die Schweizer Hirten, die von den geliebten Dichtern besungen wurden, und die Natur, wie Jean-Jacques sie gepriesen hat.“) Lotman, Sotvorenien, 80.

Lotman verweist u.a. auf eine frühe Übersetzung eines Gedichts von Solomon Gessner durch Karamzin (Lotman 1997, 78). Dass Karamzins Zugang zur Schweiz im Kontext einer komplexen Rousseau-Rezeption in Russland zu sehen ist, erschließt eine andere Studie Lotmans: Lotman 1992.

<sup>54</sup> Diese lässt sich unter anderem anhand von Verkaufserfolgen von Panorama-Wandtapeten mit Ansichten der Schweiz zeigen. Vgl. Thümmler 1995. Thümmler beschreibt etwa den Verkaufserfolg der *Vues de Suisse*, die der Pariser Künstler Pierre Antoine Mongin 1802 (das Entstehungsjahr des *Wilhelm Tell*) für die elsässische Firma Zuber entwarf.

<sup>55</sup> Sehr bezeichnend für die Idealisierung des ‚Natürlichen‘ ist Karamzins Kritik an der Kleidung der Bergbewohner. In dieser wird nicht zuletzt das arkadische Kleidungsideal in Form der klassizistisch niederlosen, unter der Brust gebundenen Kleider brüchig, die Differenz zwischen kulturell kodierter Natürlichkeit und Naturbelassenheit ermessbar. Die oben zitierte Passage geht in folgende kritische Bemerkung zur Mode über: „Но жаль, что здешние красавицы немного безобразят себя одеждою, например, подвязывают юбку под самыми плечами, и кажется, будто они в мешках зашиты.“ („Schade jedoch, dass sich die örtlichen Schönheiten mit der Kleidung etwas verunstalten, sie binden zum Beispiel den Rock direkt unter den Schultern fest, was aussieht, als wären sie in einen Sack eingenäht.“) (Karamzin ebda). Interessant in diesem Zusammenhang auch Karamzins Lob der Zürcher Kleiderordnung: Karamzin 1848, 241-242: Karamzin lobt das Fehlen von Seide, Samt und Brillanten; von Pelzen im Winter und das Kutschenverbot als Indizien einer natürlichen Kleiderordnung.



sie frisch, wie Alpenrosen, fast jede von ihnen könnte die sanfte Flora sein. Ist es denn verwunderlich, dass ich ein paar Tage hier verweilen werde? Vielleicht gibt es auf der Welt kein zweites Meiringen.)

Wo der Name Karamzin fällt, festgestellt wird, dass der Resonanzraum ‚Schweiz‘ für ein russisches Publikum durch die Karamzinschen „Briefe“ zum Klingen gebracht wurde,<sup>56</sup> ist auch das Stichwort gegeben für Puškins Auseinandersetzung mit der sentimentalistischen Ästhetik, die sich in seinem Ringen um eine Prosasprache konzentriert: Die Rede ist von Puškins berühmter, Fragment gebliebener Abhandlung „O proze“ („Über die Prosa“, 1822, Puškin 1995c, 18-19), in der er in Abgrenzung zur Prosa des Sentimentalismus und deren arabesker Rhetorik „Genauigkeit“ („točnost“) und „Kürze“ („kratkost“) als Maxime proklamiert. Was hier kritisiert wird, sind die Verfahren der Vermittlung des Unmittelbaren, ein Unmittelbares, wie es im sentimentalistischen Idealbild der Schweiz zu gerinnen scheint. ‚Schweiz‘ indiziert somit mehr als den Schillerschen Freiheitskampf, ‚Schweiz‘ indiziert auch und vor allem ein Ringen um adäquate Weisen literarischer Beschreibung, eine Suche nach einer zeitgemäßen Sprache. Puškins Ausführungen zur Prosa brechen bedenkenwerter Weise dort ab, wo der Name seines Vorbilds, Förderers, Übervaters und Kontrahenten Nikolaj M. Karamzin erwähnt wird. Vielleicht gehört auch diese Lakune mit zur Symptomatik des Puškin’schen (ödipalen) Prosa-„Traumas“.<sup>57</sup> Der erhaltene Teil des letzten Satzes lautet:

Вопрос, чья проза лучшая в нашей литературе. Ответ – *Кaramзина*. Это похвала не большая – скажем несколько слов об сем почтенном. (Puškin 1995c, 19)

(Die Frage ist, wessen Prosa die beste in unserer Literatur ist. Die Antwort: die Karamzins. Das ist noch kein großes Lob – sagen wir einige Worte über den Verehrten)

### 2.3 Schusswechsel 3: Die Zerstörung der schönen Ansicht

Puškin eröffnet seine Überlegungen in „O proze“ mit einer Stellungnahme zu einem stilistischen Streit zwischen Jean d’Alembert und Georges Louis Leclerc Comte de Buffon. Er bezieht Stellung, indem er vorschlägt, eine Sprache der Beschreibung der Natur von jener der literarischen Beschreibung zu unterscheiden; für letztere aber die Forderung nach Genauigkeit und Kürze ebenso verpflichtend zu sehen. Puškins Überlegungen kreisen um eine Konkretheit der Gegenstandsbezeichnung – der Satz „Warum nicht einfach Pferd sagen?“ (Puš-

<sup>56</sup> Der Topos ‚Schweiz‘ wäre zu erweitern um eine Betrachtung der sentimentalistischen Landschaft insgesamt (Bukolik, Idylle etc.).

<sup>57</sup> Vgl. Meyer 2000.

kin 1995c, 18)<sup>58</sup> wird dabei zum Leitsatz einer Kritik, einer Ablehnung der (sentimentalistischen) Rhetorik bzw. des „krasnorečie“ („Schönrednerei“). Die stilistischen Mittel werden hier als „Verhinderung von Unmittelbarkeit“ kritisiert.<sup>59</sup>

Die ‚Ansicht der Schweiz‘, die diskursanalytisch zu einer idealtypischen Landschaft, zu einer modischen Klischeevorstellung, und somit zu einer 1830 schon längst aus der Mode geratenen Welt- und Kunstanschauung gehört, steht somit für die Problematik einer nicht mehr vermittelbaren ‚Natürlichkeit‘, eine Problematik, für die die Evokation der Enzyklopädisten exemplarisch sein könnte. Vielleicht ist das Toponym „Schweiz“, welches offensichtlich unbedingt ‚Landschaft‘ evoziert, an dieser Stelle in unserer Novelle zwingend. Joachim Ritter sieht in der ‚Landschaft(sdarstellung)‘ als „der sichtbaren Natur“ die „Entzweigungsstruktur der modernen Gesellschaft“. So lasse sich gerade anhand der Landschaftsmalerei nachvollziehen, wie die künstlerische Gestaltung der Natur – hier ist auch von ihrer „Entfernung“ (Bätschmann 1989) die Rede – ihre Erfahrung erst bedinge, die „ästhetische Einholung und Vergegenwärtigung der Natur als Landschaft [...] den Zusammenhang des Menschen mit der umruhenden Natur“ offen halte, „und ihm Sprache und Sichtbarkeit“ verleihe. (Ritter 1989, 161-162).<sup>60</sup> Gerade daran muss die Puškinsche Ästhetik Zweifel anmelden. Die bereits gemachte Erfahrung einer vermittelten Unmittelbarkeit führt zu einer Transformation, in der die Wahrnehmungsschwellen gewissermaßen ‚tiefer‘ gelegt werden, die Unversöhnlichkeit von Natur- und Kunsterfahrung ästhe-

<sup>58</sup> Puškin 1995c, 18: „Зачем не просто сказать лошадь.“ („Warum nicht einfach Pferd sagen.“)

<sup>59</sup> Lachmann 1994, 287: „Rhetorismus bedeutet Rückfall in depersonalisierte Formen, die eher der Regel verpflichtet sind als der Realität. Die Erfahrung der ins Klischee verkehrten Unmittelbarkeits- und Authentizitätssuche des Sentimentalismus hat jedoch die Aufmerksamkeit auf die Ausdrucksmittel, d.h. die Mittel als Vermittler gerichtet. Da das Authentizitätsideal nicht aufgegeben wird, erscheinen nun die stilistischen Mittel selber als Verhinderung von Unmittelbarkeit. Die Unmittelbarkeit allerdings gilt für einen Kontext, in dem nicht mehr das Gefühl, sondern die Realie zum Gegenstand wird: an die Stelle der kompromittierten Realität des Gefühls tritt die Realität der sozialen Wirklichkeit.“

<sup>60</sup> Vgl. Ritter 1989, 161-162: „Die Landschaft gehört so geschichtlich und sachlich als die sichtbare Natur des ptolemäischen Erdenlebens zur Entzweigungsstruktur der modernen Gesellschaft. Die große Bewegung des Geistes, in welcher der ästhetische Sinn die Aufgabe der ‚Theorie‘ übernimmt, um die ohne ihn notwendig entgleitende ‚ganze Natur‘ als Landschaft gegenwärtig zu halten, hat aber nichts mit dem bloßen Spiel und mit illusionärer Flucht oder dem (tödlichen) Traum zu tun, in den Ursprung als in eine noch heile Welt zurückzugehen. Sie ist das Gegenwärtige.“ Explizit wird dies etwa anhand Alexander Cozens’ „blot“-Methode. Vgl. Busch 1995, 213; 222. Cozens kommt nicht mehr von der „[...] imitatio naturae zum künstlerischen Ideal, sondern von der abstrakten künstlerischen Form zu Naturerfahrung [...]“ „Die Verlegung der Ideenproduktion in den künstlerischen Prozeß selbst kappt ein für allemal die Bindung der Idee an die klassische Themenüberlieferung, sei es christlicher, mythologischer oder historisch-exemplarischer Natur. Cozens scheut sich insofern auch durchaus nicht, das blot-Verfahren selbst für die Historie zu empfehlen. Die Besinnung für die Kunst und nur ihr eigenen Produktionsweisen beendet die jahrhundertealte ut pictura poesis-Tradition.“

tisch erfahrbar wird.<sup>61</sup> Erfahrbar wird somit die Differenz zwischen den bereits erwähnten Primär- und Sekundärprozessen. Aus dieser Perspektive könnte der Schuss ins *Landschaftsbild* sehr wörtlich genommen werden. Nachdem sich die Einsicht in die Notwendigkeit und Technik zeichenhafter Vermittlung und vor allem: Repräsentation in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schon etabliert hat, sind es nun uneigentliche Zeichen, die einen Raum erschließen, bzw. eröffnen, „der bereits beschrieben und beschriftet und gezeichnet ist“.<sup>62</sup> Uneigentliche Zeichen wie die beiden Schüsse im *Landschaftsbild*, im *Bild der Schweiz*: Sie zeugen von der innovativen Logik einer ‚Kunstzerstörung als Kunstbedingung‘, eines Ineinandergreifens von Faktur (als wahrnehmbare Oberfläche – der gute Schuss) und Fraktur (eines Zerstörens als Bedingung der Faktur). Eines Zerstörens auch, das aus den Gegenständen (wahrnehmbare) Dinge macht – aus dem *Landschaftsgemälde* ein Schussloch. So könnte man, etwas zugespitzt, die Schüsse ins *Bild* mit der *Ansicht der Schweiz*, ins *Landschaftsgemälde*, als den eigentlichen Kommentar zur *Prosa bzw. Ästhetik (Karamzins)* verstehen, für den *Puškin* in seinem *Fragment* einige Jahre davor entweder die *Zeit* oder der *Mut* gefehlt hatten.

Ein Akt der Zerstörung und Zweckentfremdung begründet übrigens auch die Existenz der *Novelle* als solcher – zumindest mit Blick auf ihre Rahmung in der berühmten *Herausgeberfiktion* der *Erzählungen Belkins*, die den *Zyklus* eröffnet, und mit den Initialen „A.P.“ gezeichnet ist. Es handelt sich dabei, wie es heißt, um den ‚Abdruck‘ eines anonymen Briefes, in dem mitgeteilt wird, dass der Autor der vorliegenden *Texte* verstorben sei, und diese selbst den einzigen erhaltenen Teil eines umfangreichen *Oeuvres* darstellten. Mit den *Novellen* lägen „erste Versuche“<sup>63</sup> vor, der einzige und zufällige Rest einer Reihe hinterlassener *Handschriften*, deren größerer Teil „für unterschiedliche *Haushaltszwecke*“ verwendet worden war. So sei der erste Teil eines unvollendeten *Romans* von der *Beschließerin* zum *Verkleben* der *Fenster* ihres *Flügels* benutzt worden.<sup>64</sup> Dieses sehr wörtlich *mise en abyme* des *Romans* in der *Rahmung* der *Novelle* lässt noch einmal an die *mise en abyme* des *Landschaftsbildes* denken. Der *Roman*, mag er einmal über lange *Winterabende* geholfen haben, taugt nun nur

<sup>61</sup> Dies ist, sehr anschaulich, auch in der bildenden Kunst der *Zeit* zu beobachten, etwa bei *Eugène Delacroix*. *Sabine Slanina* spricht mit Blick auf die von *Delacroix* produktiv gemachten „touches“ bzw. „taches“ zurecht von der *Relevanz* eines „taktilen Sehens“: Vgl. *Slanina 2006*: „[...] [D]ie bildimmananten Mittel [vermögen] jenen Widersinn zu bewahren [...], der das *Sichtbarkeitsversprechen* der *Malerei* durchkreuzt, um den *Realisierungseffekt* im *Gegenzug* ‚außerhalb‘ bzw. ‚unterhalb‘ der *optischen Wahrnehmungsschwelle* zu situieren.“

<sup>62</sup> Meyer 2000, 287.

<sup>63</sup> *Puškin 1995b*, 61: „Вышеупомянутые повести были, кажется, первым его опытом.“ („Die oben erwähnten *Novellen* waren, wie es scheint, sein erster Versuch.“)

<sup>64</sup> Ebd.: „Таким образом прошлую зиму все окна ее флигеля заклеены были первую частью романа, которого он не кончил.“ („So wurden im vergangenen *Winter* alle *Fenster* ihres *Flügels* mit dem ersten Teil des *Romans* verklebt, den er nicht beendet hatte.“)

noch zum Verkleben der Fenster, zum Schutz vor den klimatischen Widrigkeiten der Außenwelt. Als Konsequenz dieser Verwendungsweise muss dann aber auch die wörtliche Perspektiv- und Aussichtslosigkeit<sup>65</sup> bedacht werden, der Roman verhindert in dieser Funktion etwa den Blick auf das unmittelbar vor dem Fenster Liegende, auf die *russische* Landschaft.

#### 4. Lückentext oder: wie (nicht) erzählt wird

##### 4.1 Auslassungspunkte, oder: eine Geschichte, die eine Frau nicht hören will

Konnte die Gräfin das *Duell* (dessen Grund sie ist), Sil'vios sehr wahrscheinlich tödlichen Schuss auf den Grafen, erfolgreich verhindern,<sup>66</sup> und war sie somit ein Grund für Sil'vios Ersatz-Schuss ins Bild, bleibt ihre flehende Bitte an ihren Mann, die *Geschichte* nicht zu erzählen, unerhört. Erzählt wird somit eine Geschichte, die eine Frau nicht hören will,<sup>67</sup> die nicht für die Ohren bzw. Augen einer Frau, ja gegen ihren Wunsch und Willen erzählt/geschrieben zu sein scheint.

„Ах, милый мой“, сказала графиня, „ради бога не рассказывай; мне страшно будет слушать.“ (Puškin 1995a, 73)

„Ach, mein Lieber“, sagte die Gräfin, „erzähl es um Gottes Willen nicht, es wird schrecklich für mich zu hören sein.“

<sup>65</sup> Vgl. Meyer 2000, 275. Meyer spricht von einem „Prosa-Traum(a)“, und weist darauf hin, dass für Puškins Prosa-Projekt nicht nur die „Angst vor Epigonentum“, eine nahezu natürliche ‚anxiety of influence‘, bzw. so wäre zu ergänzen: ‚fear of influence‘, sondern auch das Faktum von der „absoluten Präzedenzlosigkeit des Vorhabens“ zu bedenken sei.

Wie ein Phantom kehrt René Magrittes Bild *Les Charmes du Paysage* (1929, Öl auf Leinwand, 53x73 cm) wieder. Ein leerer Rahmen mit der Aufschrift „Paysage“, ein an die Wand gelehntes Gewehr daneben. Wieland Schmid weist in seiner Interpretation auf die Bedeutung des Jägers als Grenzgänger in den Bildern Magrittes dieser Zeit: „Die Leere provoziert unsere Vorstellung. Eine einzige Hilfe ist ihr – außer der Horizontlinie – gegeben: das Gewehr. Es verweist auf einen Jäger und seinen angestammten Jagdgrund – die Landschaft.“ (Magritte 1989, 12-13).

<sup>66</sup> Puškin 1995a, 74: „Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись, Маша вбегает, и с визгом кидается мне на шею.“ („Sil'vio begann auf mich zu zielen. Plötzlich öffneten sich die Türen, Maša läuft herein und wirft sich kreischend auf mich.“)

<sup>67</sup> Genau dies beklagte die zeitgenössische Kritik: „Для сердца очень мало в этих Повестях, и я думаю, что ни одна чувствительная дама, не выронила и полслезинки.“ („Für das Herz ist in diesen ‚Erzählungen‘ sehr wenig, und ich glaub, daß keine einzige empfindsame Dame auch nur ein halbes Tränchen vergossen hat.“) Vgl. Schmid 1981, 85. (Die zitierte Kritik erschien 1831 in der Zeitschrift *Severnaja pčela* [„Die nördliche Biene“]).

Jurij Lotman betont in seiner Karamzin-Biographie, dass Karamzin nicht nur ein Werk, sondern auch den Leser „geschaffen“, gebildet habe, wobei er sich vor allem am „Damen-Publikum“ („damskaja auditorija“) orientiert habe. Vgl. Lotman 1997, 221.

Der Auftritt der Gräfin in der Duellszene selbst ist bezeichnend sprachlos, ohne jedoch konsequenzlos zu bleiben. Die erste Konsequenz, die Erzählung vom (letzten) Schuss, ist eng an die zweite gebunden, den Ausschluss der als feminin markierten Zuhörerinnenschaft / Leserinnenschaft aus dem ästhetischen Kommunikationszusammenhang. Dieser Ausschluss einer impliziten Leserinnenschaft findet in der Novelle ihren Niederschlag, er ist notiert und bezeichnet. Das Erzählen entgegen den Willen einer möglicher Weise noch sentimentalistisch gestimmten Zuhörerinnenschaft,<sup>68</sup> angelegt in der Reduktion des Duellsujets auf den Schusswechsel, im Abzug aller Elemente einer Liebesgeschichte, kann mit der vielfach beschriebenen „hohen Selektivität“ (Schmid 1991, 26f.) der Puškinschen Novellen in Zusammenhang gebracht werden. Mit ‚hoher Selektivität‘ bezeichnet Schmid die Tatsache, dass von Puškins Novellen immer wieder als „verdichteten Romanen“ die Rede sei, einer Dichte allerdings, die auf den ersten Blick als lockere Aneinanderreihung erscheine, die die erzähllogische Kontinuität zwischen den einzelnen zur Darstellung ausgewählten Episoden und Sequenzen oft nicht nachvollziehbar mache, die „Sinlinie, die durch das Geschehen gelegt wurde [...] gar keinen stetigen und kontinuierlichen Verlauf“ (Schmid 1991, 27) nehmen lasse. Für die Dichte der Puškinschen Novellen sind somit ihre Auslassungen und Leerstellen verantwortlich. Schmid bezeichnet diesen Sachverhalt als „Punktier“-Technik“, wobei er an die Diskrepanz zwischen „dynamische[r], schnelle[r] Narration“ und „retardierende[r] Deskription“ (ebd.) denkt, durch die die Narration der Deskription zu wenig Raum zu lassen scheint, es zu *Auslassungen* kommen müsse, zu „Lücken der Geschichte“, die „an Motiven höchster narrativer Relevanz auftreten“ (Schmid 1991, 30).

Sinnlinie und Auslassungen scheinen im Kontext ästhetischer Transformationen in der Prosa zwischen Sentimentalismus und Romantik von höchster Relevanz zu sein, und zwar im wörtlichen, ja schriftbildlichen Sinn. Dies zeigt sich in der *Interpunktion*, und zwar im Einsatz der Auslassungspunkte. Auslassungspunkte sind markierte Auslassungen, sie sind *Zeichen* der Punktierung, geschriebene Punktierung. In der russischen Literatur zwischen ca. 1800 und 1830 hat sich der Status der Auslassungspunkte von einem der Sichtbarkeit und Referentialität zu einem der Lesbarkeit und Selbstreferentialität<sup>69</sup> verändert. Es konnte gezeigt werden, wie Auslassungspunkte im Sentimentalismus einen oftmals mimetischen Realitätseffekt erzeugen – wenn sie etwa auf das Wort „Tränen“ („slezy“) folgen, oder Imaginationsraum markieren (etwa im Gedanken an

<sup>68</sup> Dies gilt im Übrigen auch für den Erzähler, der angibt, Sil'vio gerne zugehört zu haben, da er sich mit ihm mit „s prostodušiem“ („mit Vertrauensseligkeit“) und „s neobyknovnoj priyatnost'ju“ („außergewöhnlich angenehm“, Hervorhebung B.O.) unterhalten konnte. Puškin, 1995, 67.

<sup>69</sup> Vgl. Obermayr 2006: Es handelt sich hierbei um einen Vergleich der Verwendung der Auslassungspunkte in Nikolaj Karamzins *Rycar' našego vremeni* (1802) und Aleksandr Puškins *Evgenij Onegin* (1825-1833).



das geliebte Subjekt), während bei Puškin gerade dort, wo Auslassungspunkte etwa im Hinblick auf ihre lexikalische Umgebung in auf den ersten Blick zum Sentimentalismus identischer Weise verwendet werden, diese nicht die verbale Umgebung illustrieren oder den Imaginationsraum erweitern, sondern eher den lexikalischen Sinn verändern und ironisch-distanzierend deformieren.

Puškin pflegt einen normverletzenden Umgang mit den Auslassungspunkten, die im Sentimentalismus ja gerade nicht Teil einer ‚Punktier-Technik‘, einer Verdichtung durch Weglassung waren, sondern vielmehr Strategie der Auffüllung und Erfüllung der Normen der Empfindsamkeit. Dieser Gegenstandsbezug ist in der Ästhetik Puškins verschwunden, was gerade nicht dazu führt, dass die Auslassungspunkte aus dem Schriftbild verschwinden, sie werden im Gegenteil weiterverwendet, als Bezeichnung ‚normativer Vakanzen‘,<sup>70</sup> als Zeichen, deren Gegenstandsbezug nun neu zu bestimmen sein wird.

Die „Punktier-Technik“ findet in der Interpunktion nicht so sehr ihre zeichenhafte Entsprechung, die Interpunktion ist im Bezug auf die Punktier-Technik viel mehr eine weitere der hier festgestellten simultanen Reihen. Beide Aspekte sind gewiss Sedimente<sup>71</sup> eines ‚Kampfes um die Prosa‘.<sup>72</sup> Gerade die formalistische Literaturtheorie hat die Bedeutung der Auslassungen bei Puškin immer wieder hervorgehoben. Für Viktor Šklovskij gehören sie, vor allem mit Blick auf den Einfluss Laurence Sternes, zum „Sujetspiel“ („sjužetnaja igra“, Šklovskij 1962, 212); Jurij Tynjanov sprach von ihrer „Wortfunktion“ („slovesnaja funkcija“), er bezeichnete sie als „graphische Wörter“ („grafičeskie slova“ Tynjanov 1977, 316 ). Beide Autoren hatten dabei aber in erster Linie Puškins

<sup>70</sup> Schmid verweist im Zusammenhang mit dem Begriff „Sinnlinie“ auf Georg Simmels „ideelle Linie“; für unseren Kontext wäre zurückzuverweisen auf die „line of beauty“, wie sie etwa im Werk Laurence Sternes, jenes auch für Puškin so einflussreichen Autors, eine zentrale Rolle spielt. Vgl. dazu: Jehle 2006: Jehle sieht in Sternes Hang zur Abschweifung, zur Auslassung eine mit den ästhetischen Normen der Zeit brechende Rehabilitation der Arabeske – einen Ausdruck der Selbstreferentialität und Selbstreflexivität des Erzählens.

<sup>71</sup> Dass Satzzeichen ein besonders virulentes Feld historisch-ästhetischer Transformationen sind, hebt auch Adorno hervor: Adorno 1980, 165-166: „In den Satzzeichen hat Geschichte sich sedimentiert, und sie ist es weit eher als Bedeutung oder grammatische Funktion, die aus jedem, erstarrt und mit leisem Schauer, herausblickt. Das geschichtliche Wesen der Satzzeichen kommt daran zutage, daß an ihnen genau das veraltet, was einmal modern war.“

<sup>72</sup> Würde man Holt Meyers psychoanalytisch indizierten Terminus vom „Kurzprosatraum(a)“ (vgl. Meyer 2000) lacanianisch lesen, könnte man mit der von Lacan im Zusammenhang mit den Psychosen erwähnten Praxis des Stichelingsvogels argumentieren. Dieser wird seinem Namen nicht nur dadurch gerecht, dass er mit seinem Schnabel Nistplatzlöcher bohrt und dabei sein Territorium abgrenzt. Er führt diese Einstiche auch dann durch, „[...] wenn das alles vollbracht ist, und [er] noch Zeit findet, hier und da eine Menge Löcher zu bohren.“ Besonders aktiv wird er in dieser Hinsicht auch in der Konfrontation mit einem männlichen Gegenüber, das jedoch noch nicht nahe genug ist, um direkt angegriffen zu werden. „[...] Wenn [das Stichelingsmännchen, B.O.] nicht weiß, was es tun soll auf der Ebene der Beziehung zum gleichgeschlechtlichen Ebenbild, [...] fängt es an, etwas zu machen, das es macht, wenn es daran geht, den Liebesakt zu vollziehen.“ (Lacan 1997, 114).



Verspoem *Evgenij Onegin* im Auge, ein Text, der eben aufgrund seiner Interpunktions-Extasen hervortritt.

Im Vergleich zum sehr exzessiven Einsatz von Auslassungspunkten im Verspoem kann man in der vorliegenden Novelle ihre sehr ‚selektive‘, beinahe unauffällige Verwendung beobachten, auf die nun exemplarisch eingegangen werden soll. Puškin beschränkt sich auf die ‚normierte‘ Verwendung von 3 bis 5 Auslassungspunkten. Diese normenkonforme Verwendung kann nicht nur in quantitativer Hinsicht festgestellt werden, sie trifft über weite Strecken auch für die semantisch-syntaktische Funktion der Auslassungspunkte zu. Dies jedoch nur auf den ersten Blick. Es lässt sich zeigen, wie die Auslassungspunkte in eine innovatorische Eigendynamik geraten. Für die folgenden Ausführungen werden neben der Akademie-Ausgabe die Erstausgabe von 1831 (Puškin 1831) und die Handschrift aus dem Puškin-Archiv<sup>73</sup> herangezogen und somit fallweise editionskritische Perspektiven mit berücksichtigt, ohne jedoch methodische Ansprüche auf eine Critique génétique zu erheben.

#### 4.2 Punkte mitzählen, mit Punkten erzählen

Auslassungspunkte treten zum ersten Mal gegen Ende des ersten Teils der Novelle in Erscheinung, und zwar in jenen Passagen direkter Rede, da Sil’vio in der Ich-Form vom Duellverlauf und dessen Konsequenzen berichtet: „[...] **мне не хочется вам помешать...**“ („[...] ich möchte Sie nicht stören...“) erwidert er dem Grafen, der dabei ist, Kirschen zu essen und Kerne zu spucken, und: „**Ныне час мой настал.....**“ (Puškin 1995a, 70) („Heute ist meine Stunde gekommen.....“), erklärt er dem Erzähler, seinen Bericht abschließend. Gerade im ersten Beispiel ist das Verfahren der punktierten Narration, eines durch Auslassungspunkte markierten Nichtgesagten bzw. Nichtgetanen aktiv, die Auslassungspunkte beziehen sich hier auf das Negationswort „не“, dehnen diese Verneinung schrifträumlich, und somit zeitlich, verleihen ihr Nachdruck, sie wirken wie ein Pausenzeichen in der Musik. Auch im Hinblick auf Sil’vios Erregtheit<sup>74</sup> zeigen die Auslassungspunkte an, dass die verbale Sprache an ihre Grenze gerät, sie lediglich negativ präsent ist. In der Handschrift finden sich an dieser Stelle sogar 4 anstatt der 3 Punkte aus der Akademie-Fassung (ebd.). Erst die Replik des Grafen unterbricht die ‚Redezeit‘ Sil’vios, der Graf erklärt, Sil’vio ‚jederzeit‘ zur Verfügung zu stehen. Markierten die Auslassungspunkte im Bezug auf Sil’vios Replik noch ein Weglassen, ein Verschweigen („[...] ich möchte Sie nicht stören...“), ein ‚Nicht Jetzt‘, sind dieselben Punkte mit Blick auf die Erwi-

<sup>73</sup> Puškin, A.S., „Vystrel“, Manuskript F. 244, op. 1, Nr. 995. Institut Russkoj Literatury (IRLI, Puškinskij Dom), St. Petersburg.

<sup>74</sup> Ebd.: „Злобная мысль мелкнула в уме моем.“ („Ein böser Gedanke blitzte in meinem Kopf auf.“)

derung des Grafen eine Vorwegnahme, werden sie zum „Noch Nicht“, lassen sie eine Fortsetzung bzw. ihre Auf- oder Erfüllung erwarten.

Gerade die markierte Auslassung ist es, die auf die Relevanz des (noch nicht) Gesagten, (noch nicht) Geschehenen verweist. Dieses noch nicht Geschehene („histoire“) ist aber durch die Auslassungen bereits bezeichnet – es wird auch in Folge ‚folgenlos‘ geschossen, punktierend erzählt werden. Insofern ist dann eben gerade das Geschehen als Erzählung („narration“) mit den Auslassungspunkten exakt bezeichnet, beschrieben, ja geschrieben. Verallgemeinernd kann gesagt werden, dass der Text auf diesem Verfahren der punktierenden Bezeichnung insistiert. Wenn das Geschehen der Novelle durch die zu Beginn dieses Beitrags *aufgezählten* durchlöchernten, punktierten Gegenstände verbunden ist, so gehören die Interpunktionszeichen ebenso wie die Kirschkerne aus dem ersten Duellteil, gehören die Auslassungspunkte mit in diese Reihe. Die Auslassungspunkte sind mitzu(er)zählen, mitzulesen, bestimmen die Lektüregeschwindigkeit eben ganz im Sinne des berühmten Mottos in de Mans *Allegorien des Lesens* (de Man 1988, 30).<sup>75</sup>

<sup>75</sup> „Quand on lit trop vite ou trop doucement on n'entend rien.“ Ein halbes Jahrhundert vor de Man hat übrigens der Kulturphilosoph Michail Geršenzon (1869-1925) den Verlust der Kulturtechnik des langsamen Lesens beklagt, und dieses vor allem für die Lektüre Puškins gefordert: „В наше время ребенка сразу обучают беговому или интуитивному чтению; [...] Современный читатель не видит слов, потому что не смотрит на них; мудрая и прекрасная плоть слова ему не нужна, – он на бегу, мельком улавливает тени слов и безотчетно сливает их в некий воздушный смысл, столь же бесплотный, как слагающие его тени. Поэтому в старину люди читали сравнительно медленно и созерцательно, как пешеход, который на ходу видит все в подробности, и наслаждается видимым, и познает новое, а нынешнее чтение подобно быстрой езде на велосипеде. [...] Ища прежде всего быстроты, мы разучились ходить; теперь только немногие еще умеют читать пешком, – почти все читают велосипедно, по 30 и 40 верст, то есть хотел сказать – страниц в час. [...] Всякую содержательную книгу надо читать медленно, особенно медленно надо читать поэтов, и всего медленнее надо из русских писателей читать Пушкина, потому что его короткие строки наиболее содержательны из всего, что написано по-русски.“ (Geršenzon 2000, 116). („In unserer Zeit lehrt man das Kind sofort das fließende, flüchtige oder intuitive Lesen; [...] Der zeitgenössische Leser sieht die Wörter nicht, deshalb schaut er sie auch nicht an; er hat das weise und schöne Fleisch des Wortes nicht nötig, – er hat es eilig, fängt oberflächlich die Schatten der Wörter ein und lässt sie intuitiv zu irgendeinem luftigen Sinn zusammenfließen, genauso fleischlos, wie die Schatten, aus denen er besteht. Deshalb haben die Menschen im Altertum vergleichsweise langsam und besonnen gelesen, wie ein Fußgänger, der beim Gehen alles im Detail sieht, sich am Gesehenen erfreut, Neues erkennt; das Lesen heutzutage ist wie eine schnelle Fahrt auf dem Fahrrad. [...] Auf der Suche nach Geschwindigkeit haben wir zu gehen verlernt, nur wenige können heute noch wie Fußgänger lesen, beinahe alle lesen, als würden sie Fahrrad fahren – 30 bis 40 Werst, will sagen: Seiten pro Stunde. [...] Jedes inhaltlich gehaltvolle Buch muss langsam gelesen werden, besonders langsam muss man die Dichter und am langsamsten von allen russischen Schriftstellern muss man Puškin lesen, weil seine kurzen Zeilen das Gehaltvollste von allem sind, was auf Russisch geschrieben wurde.“)

### 4.3 Punktierung als heiße Spur

In jenem Abschnitt, der zur Schilderung des Duellverlaufs führt (der Erzähler beginnt zu verstehen, dass ihm in Person des Grafen, der eben in der Schilderung der Schießkünste Sil'vio erkannt hatte, der Duellgegner des gemeinsamen Bekannten gegenüber steht), treffen wir auf Auslassungspunkte, die Ahnungslosigkeit, zögernde Verneinungen, verworfene Erwägungen und immer konkreter werdende Vorahnung indizieren. Diese Auslassungspunkte sind Teil eines rhythmisierten, sich immer wieder selbst unterbrechenden, zurücknehmenden Redeflusses. Sie sind Hinweis auf eine sehr uneindeutige Verneinung und werden zunehmend zur heißen, konkreten Spur – man denke an die Identifikation von Schuss Spuren in der Kriminalistik.<sup>76</sup>

In der Erzählung des Grafen vom Duellverlauf schließlich sind die Auslassungspunkte wiederum Teil der direkten Rede, machen sie den unmittelbaren Vorgang und temporalen Verlauf des Erzählens nachvollziehbar und bilden gerade im Vergleich mit der gerafften, auf engem Raum stattfindenden Präsentation des Geschehens eine beinahe überschwängliche, maximale Retardierung, eine Verräumlichung (Derrida 1990, 151): Wenn die sentimentalistische Interpunktionspraxis die Vorstellung einer erregten Schriftperformanz verursacht, konkretisiert sich Interpunktion hier zu einer Bezeichnung des Erzählens. Denn solange die Punktierung wahrnehmbar bleibt und wahrnehmbar, lesbar gemacht wird, bezeichnet sie ja gerade keine Leere, kein Fehlen, sondern eine Auslassung, die weniger auf einen Mangel, als, auch an dieser Stelle, auf einen Überschuss verweist. Ein Überschuss, der die Sprache als Rede versagen lässt, nicht aber die Schrift, die Zeichen des Beschreibens, des Erzählens. Die Auslassungspunkte erlangen zunehmend ihre „Wortfunktion“.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Puškin 1995a, 73: „...Так и ваше сиятельство стало быть знали его?“ – „Знал, очень знал. Не рассказывал ли он вам... но нет; не думаю; не рассказывал ли он вам одного очень странного происшествия?“ – „Не пощечина ли, ваше сиятельство, полученная им на бале от какого-то повесы?“ – „А сказывал он вам имя этого повесы?“ – „Нет, ваше сиятельство, не сказывал... „Ах! ваше сиятельство“, продолжал я, догадываясь об истине, „извините... я не знал... уж не вы ли?...““ („...Haben Ihre Erlaucht, so scheint es, ihn gekannt?“ „Ja, sehr wohl gekannt. Hat er Ihnen nicht erzählt... aber nein; ich denke nicht; hat er Ihnen nicht von einem sehr eigenartigen Vorfall erzählt?“ „Etwa von der Ohrfeige, seine Erlaucht, die er auf einem Ball von irgend so einem Kerl erhalten hatte?“ „Und hat er Ihnen den Namen dieses Kerls genannt?“ „Nein Erlaucht, hat er nicht... Oh, Erlaucht, fuhr ich fort, die Wahrheit allmählich erratend, „verzeihen Sie... ich wusste nicht... es sind doch nicht Sie?...““)

<sup>77</sup> Vgl. auch Peytard 1982, 17-18, Untersuchung zu Lautréamonts „Chants de Maldoror“: „La mise en ‚mots graphiques‘, avec application des signaux de ponctuation, a pour fonction d'induire une lecture visuelle, avec toutes les conséquences aux différents niveaux, lexical, syntaxique, sémantique.“ [Kursiv B.O.]

Я отмерил двенадцать шагов, и стал там в углу, прося его выстрелить скорее, пока жена не воротилась. Он медлил – он просил огня. Подали свечи. – Я запер дверь, не велел никому входить, и снова просил его выстрелить. Он вынул пистолет и **прицелился...** Я считал **секунды...** я думал **о ней...** Ужасная прошла минута! Сильвио опустил руку.“ – „Жалею“, сказал он, „что пистолет заряжен не **черешневыми косточками...** пуля тяжела.“ „[...] я выстрелил и попал вот в эту картину. [...] Я выстрелил“, продолжал граф, „и слава богу дал промах; тогда **Сильвио....** (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери открылись [...] (Puškin 1995a, 74)

Ich maß zwölf Schritte aus, stellte mich dort in die Ecke und bat ihn, schnell zu schießen, bevor meine Frau zurückkommen würde. Er zögerte, bat um Feuer. Man reichte Kerzen. Ich verschloss die Tür, befahl, niemandem Zutritt zu gewähren und bat ihn wieder, zu schießen. Er zog die Pistole und zielte... Ich zählte die Sekunden... Ich dachte an sie... Eine schreckliche Minute verging! Sil'vio senkte den Arm.“ „Ich bedaure“, sagte er, „dass meine Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist... es ist eine schwere Kugel.“ „[...] ich schoss und traf hier in dieses Bild. [...] Ich schoss“, setzte der Graf fort, „und, Gottlob, verfehlte; darauf begann Sil'vio... (in dieser Minute, wahrlich, sie war schrecklich) begann Sil'vio auf mich zu zielen. Plötzlich ging die Tür auf [...]

Das punktierte Ausdehnen und Auskosten dieser Passage ist umso bemerkenswerter, da ja, wie oben zitiert, die Gräfin darum gebeten hatte, auf diese Erzählung zu verzichten (Puškin 1995a, 73), ihre Erinnerung daran nicht wachzurufen. In absoluter Ignoranz diesem Verlangen gegenüber werden jedoch gerade, wie es eine ‚realistische‘ Wiedergabe des Erzählens erfordert, die Schreckensminuten gedehnt: Das Zielen, das Zählen der (letzten) Sekunden, die Gedanken an ‚sie‘. Gerade in diesem Fall der ‚sentimentalistischen‘ Verwendung der Auslassungspunkte (Markierung des Imaginationsraums) wird deutlich, dass es sich abweichend davon hier nicht nur um Vorstellungsraum handelt, sondern dass dieser in der Reihe zielen-zählen-erinnern temporale Implikationen, eben solche der verbal vermittelten Erinnerung, deren Spur auf den Beginn dieses Duells zurückweist, erhält. Gleichzeitig wird sich bald darauf der Raum füllen – die Gräfin wird eintreten, wird den Handlungsraum betreten und ins Geschehen eingreifen. Als Erinnerungsspur machen diese Auslassungspunkte die Erzählung vom Duellverlauf, die wiederum durch Auslassungspunkte und Auslassungen charakterisiert ist, präsent. Als Raummarkierung sehen sie die Stelle vor, an die die Gräfin treten wird. Sie markieren eine weibliche Zuhörerinnenschaft, die, soweit man sie durch die Interpunktionsekstasen des Sentimentalismus als in der Interpunktion figurierte und figurierende Leserinnen betrachten könnte, in die-

sen punktierten Intensitätszonen der Erzählung vorkommen und ihr Auskommen finden (muss).<sup>78</sup>

Prekär wird dieser, die weibliche Zuhörerinnenschaft implizierende, sie aber intentional exkludierende Raum durch die gleichen drei Auslassungspunkte nach Sil'vios Anspielung auf die „Kirschkerne...“:<sup>79</sup> als sei hier jene Stelle markiert, an der Leserinnen endgültig besser Augen und Ohren verschließen oder den Raum verlassen, denn bald wird ein ‚echter‘ Schuss fallen.

#### 4.4 Entscheidungen, oder: getilgte Punkte

Sind, wie eben gezeigt, im Bericht des Grafen Auslassungspunkte häufig, so fehlen sie in der „Fliegen“- („mucha“-) Passage gänzlich. Zumindest ist dies mit Blick auf die repräsentative Akademie-Ausgabe der Fall. In der Handschrift hingegen finden sich sehr wohl auch Auslassungspunkte in der „mucha“-Replik des Erzählers. Es mag auf höchst unbewusste, zufällige ‚Punktierung‘ zurückzuführen sein, dass diese getilgt wurden.<sup>80</sup> Die bereits mehrfach zitierte, zum ‚muchacha-Komplex‘ führende Passage, lautet:

[...] бывало, увидит он, села на стену муха: вы смеетесь, графиня?  
(Puškin 1995a, 72)

[...] es kam vor, er sieht, es saß eine Fliege an der Wand: sie lachen,  
Gräfin?

Mit Blick auf Puškins Handschrift auf, dass gerade aus der Umgebung dieser Replik die Auslassungspunkte getilgt wurden.<sup>81</sup> Diesem Prozess sind auch vier Punkte nach dem Wort „muchacha“ zum Opfer gefallen. Die Handschrift sieht vor:

<sup>78</sup> Vgl. zu diesem Komplex der restriktiven Transformation von Erregung (‚Körperströmen‘) in Schriftzeichen Koschorke 1999, 462: „Die Empfindsamkeit im engeren Sinn ist schnell aus der Mode gekommen. Sie hat schon den Anfang des 19. Jahrhunderts nur in Gestalt eines sinkenden Kulturguts erreicht, teils als Unterstrom, teils als Gegenbild der Romantik. [...] Während Rührung zum Gattungsmerkmal der Trivialkunst degeneriert, herrscht in der Hochliteratur eine Tendenz wachsender Restriktion von Gefühls- und Schmerzäußerungen.“

<sup>79</sup> Puškin 1995a, 73-74: „„Жалею“, сказал он, что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела.“ („Ich bedaure“, sagt er, „dass meine Pistole nicht mit Kirschkernen geladen ist... die Kugel ist schwer.“)

<sup>80</sup> Schon in der Erstausgabe. Vgl. Puškin 1831, 21f.

<sup>81</sup> Einmal im Satz: „Да, отвечал он, выстрел очень замечательный.“ (ebd.) („Ja“, antwortete er, „ein sehr guter Schuss.“) In der Handschrift wird hier nicht mit Punkt, sondern mit fünf Auslassungspunkten geendet: „Да, отвечал он, выстрел очень замечательный...“ Außerdem in der Replik, Puškin 1995a, 72: „[...] но вот уже четыре года, как я не брал в руки пистолета.“ („Und jetzt sind es schon vier Jahre, dass ich keine Pistole mehr in der Hand hatte.“) Dieser Satz endet in der Handschrift so: „[...] но вот уже четыре года, как я не брал в руки пистолета...“ Die Auslassungspunkte machen an beiden Stellen gerade im Hinblick auf die Markierung eines Erzählens vom eigentlich ausgelassenen Erzählen Sinn.



[...] бывало, увидит он, села на стену муха... вы смеетесь, графиня?  
 [Hervorhebungen B.O.]

Ах-

Коло империи, или, наконец, или  
 Трагедия. Да вот так, была сиф.  
 Сибирь, град иль он, или мейда... или  
~~не~~ ~~империи~~, Француз? иль бы, иль бы.

Aus Puškins Manuskript zu „Vystrel“, F. 244, op. 1, Nr. 995  
 Institut Russkoj Literatury (IRLI, Puškinskij Dom, St. Petersburg)

Vor dem Hintergrund der hier gezeigten Bedeutung der „mucha“-Passage ist Puškins motorische Intuition an dieser Stelle nur folgerichtig. Da gerade die punktierende ‚Linienführung‘ herausragender Bestandteil von Puškins innovativer Ästhetik ist, scheint der Hinweis auf diese im Verlauf der Textgenese gelöschte Markierung von großer Relevanz zu sein. Wenn gezeigt werden konnte, wie diegetische Realisierung, sprachkünstlerische Verdinglichung und erzähltechnische Punktierung in der zweiten Reihe dieser Novelle fungieren, muss die Tilgung der Auslassungspunkte aus der „mucha“-Passage als Eingriff einer sinnökonomischen Zensur gewertet werden. Interpunktion wird bei Puškin zu einer „notwendigen“, oder, positiver formuliert: wieder möglichen Arabeske. Im Hinblick auf ihre historische Referentialität gehören die Auslassungspunkte zu jenen „toten“, aber „wieder verfügbar gewordenen“ Gegenständen, wie dies auch von den erschossenen Realia unserer Novelle behauptet werden könnte (Busch 1985, 42–43).<sup>82</sup> Vielleicht wollten die getilgten Auslassungspunkte nach dem Wort „mucha“ einmal jene Stelle markiert haben, an der das Rätsel *ist*, ohne dass es zu lösen wäre. Auf jeden Fall setzten sie Nachdruck auf eine Passage, die die Funktion der geschriebenen Auslassung neu bestimmt. Offensichtlich konnte die Editionspraxis die Relevanz dieser Zeichen von Bedeutung – im Ge-

<sup>82</sup> Busch weiter: „Wenn Hegel mit Notwendigkeit aus der Autonomie des Künstlers das Chaos der Gegenstände hervorgehen sieht und damit ihre Entwertung, sucht der Romantiker in diesem Trümmerfeld den toten, aber verfügbar gewordenen Einzelgegenstand auf, belässt ihn zwar als Bruchstück, sucht ihm jedoch neues Leben einzuhauchen und verkürt ihn schließlich poetisch [...] Das Streben nach ‚unendlicher Fülle in der unendlichen Einheit‘ (Schlegel), nach dem Zusammenhang mit dem Absoluten, lässt den Romantiker dennoch nur von Gegenstand zu Gegenstand springen, von Sinnrest zu Sinnrest, als habe er Angst, den Boden ganz unter den Füßen zu verlieren.“



folge der nichtigen Fliegen – nicht nachvollziehen. Sehr schnell hat man sie übersehen und überlesen.

Ogleich die Sinn produzierende Potenz des Lexems „mucha“ auch ohne die getilgten Auslassungspunkte<sup>83</sup> nachzuweisen ist, sollte doch der Unterschied deutlich geworden sein, den diese Zeichen machen. Als seien sie eben genau jene entscheidenden Punkte, die für ein klares Unentschieden im Lesewettbewerb bislang gefehlt haben.

brigitteo@gmx.de

### L i t e r a t u r

- Adorno, Th.W. 1980, „Satzzeichen“, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt/M., 163-174.
- 1990. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M.
- Barthes, R. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M.
- Bätschmann, O. 1989. *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920*.
- Busch, W. 1985. *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin.
- 1995. „Alexander Cozens' „blot“-Methode. Landschaftserfindung als Naturwissenschaft“, Wunderlich, H. (Hg.), „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, Heidelberg, 209-228.
- Čaadaev, P.Ja. 1991. „Lettres Philosophiques adressées à une dame“, *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma*, Tom 1, Moskau, 86-205.
- Deleuze, G. 1993. *Logik des Sinns*, Frankfurt/M.
- Derrida, J. 1990. „Semiologie und Grammatologie“, P. Engelmann (Hrg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte der französischen Philosophie der Gegenwart*, Stuttgart, 140-164.
- Ėjchenbaum, B. 1969. „Illusion des skaz“, *Texte der russischen Formalisten. Band 1*, München, 162-167.
- Gercen, A.I. 1989. *Sobranie sočinenij v 30 tomach*, Tom IX, Moskau 1956.
- Geršenzon, M. 2000. „Čtenie Puškina“, *Izbrannoe*, Tom 1: *Mudrost' Puškina*. Moskau, 116-119.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- 1989. „Entfaltung, Realisierung“, A. Flaker (Hrg.), *Glossarium der Avantgarde*, Graz, Wien, 188-211.
- 1997. „«Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen». Die Konzeptualisierung Russlands im russischen Konzeptualismus“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 44, 423-507.

<sup>83</sup> Vgl. Adorno 1980, 164: „Überflüssig darum, sie als überflüssig einzusparen: dann verstecken sie sich bloß. Jeder Text, auch der dichtest gewobene, zitiert sie von sich aus, freundliche Geister, von deren körperloser Gegenwart der Sprachleib zehrt.“

- 1999. „Muchi. Literaturnye, russkie“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, Warszawa, 95-132.
- 2004. „Vom nicht abgegebenen Schuß zum nicht erzählten Ereignis – Schmidtsche Äquivalenzen“, Götz, Ch. / Hansen-Löve, A.A. (Hrg.), *Analytisieren als Deuten. Festschrift für Wolf Schmid*, Hamburg, 11-17.
- Hennig, A. 2002. „Kalauer – Rätsel – Leitmotiv. Die Entfaltungspoetik Viktor Šklovskijs“, M. Goller / S. Strätling (Hg.), *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne I* (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 56), München, 261-280.
- Jehle, O. 2006. „Sternes Abschweifungen. Zum Lob und Eigensinn der Linie in Tristram Shandy“, W. Busch, O. Jehle, C. Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, München, 75-95.
- Karamzin N.M. 1848. „Pis'ma russkogo putešestvennika“, *Sočinenija Karamzina*, Tom II, Sankt Peterburg.
- Koschorke, A. 1999. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München.
- Lacan, J. 1997. *Die Psychosen. Das Seminar Buch III*, Berlin.
- Lachmann, R. 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München.
- Lieber, L. 1976. „Die Welt der lebendig gewordenen Gegenstände in Puschkins Prosa („Der Schuß“, „Der Postmeister“), *Slavica XIV*, 117-130.
- Lotman, J.M. 1992. „Russo i russkaja kul'tura XVIII – načala XIX veka“, *Izbrannye Stat'i*, Tom II, Tallinn, 40-99.
- 1994. „Russkaja literatura na francuzskom jazyke“, *Russkaja literatura na francuzskom jazyke. XVIII-XIX vekov*, Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 36, Wien, 10-53.
- 1997. *Sotvorenije Karamzina*, Sankt Petersburg.
- Magritte, R. 1989. *Die Reize der Landschaft*. Einführung v. W. Schmid, München, Zürich.
- de Man, P. 1988. *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M.
- Menke, B. / Schmidt, D. 2005. „Am Nullpunkt des Rituals. Darstellung und Aufschub des Zweikampfs bei Kleist, Conrad und Puschkin“, *Arcadia* 40, 194-236.
- Meyer, H. 2000. „Laufend lesen lernen. A.S. Puschkins Kurzprosatraum(a), R. D. Kluge (Hg.), „Ein Denkmal schuf ich mir...“ *Alexander Puschkins literarische Bedeutung*, Tübingen, 259-293.
- Obermayr, B. 2006. „Auslassungspunkte als Materials spur“, Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin. (URL, <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/91/>)
- Peytard, J. 1982. „Les variantes des ponctuation dans le Chant Premier des ‚Chants de Maldoror‘ (Essai d'analyse exhaustive)“, *La genèse du texte: Les Modèles linguistiques*, Paris, 13-71.
- Puschkin A. 1952. „Der Schuss“, *Ausgewählte Werke*, Bd. 3, Berlin, 16-30.
- Puškin, A.S. „Vystrel“, Manuskript F. 244, op. 1, Nr. 995. Institut Russkoj Literatury (IRLI, Puškinskij Dom), St. Petersburg.
- 1831. *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*, Sankt Peterburg.
- 1995. „Vystrel“, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Tom 8, Moskau, 65-74.

- 1995. „Povesti pokojnogo Ivana Petrovica Belkina“, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Tom 8, Moskau, 57-149.
- „O proze“, *Polnoe Sobranie Sočinenij*, Band 11, Moskau, 18-19.
- Ritter, J. 1989. „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, *Subjektivität*, Frankfurt/M., 141-190.
- Schiller, F. 1981. „Wilhelm Tell“, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, 10. Bd., Weimar, 129-277.
- Schmid, W. 1981. „Intertextualität und Komposition in Puškins Novellen ‚Der Schuß‘ und ‚Der Posthalter‘“, *Poetica* 13, 82-132.
- 1982. „Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins ‚Povesti Belkina‘“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 163-195.
- 1991. *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*, München.
- Šklovskij, V. 1962. „‚Evgenij Onegin‘. Puškin i Stern“, *Očerki po poëtike Puškina*, Berlin 1923 (Reprint De Hague, Paris), 199-220.
- 1969. „Iskusstvo, kak priem“, *Texte der Russischen Formalisten*, Band 1, München, 3-35.
- Slanina, S. 2006. „Der Fleck im Bild. Spielarten taktiler Körper- und Naturwahrnehmung in Eugène Delacroix' Proträt von Louis-Auguste Schwiter“, Sonderforschungsbereich 626 (Hg.), *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte Geschichtlichkeit*, Berlin. (URL: <http://www.sfb626.de/index.php/veroeffentlichungen/online/artikel/88>)
- Thümmler, S. 1995. „Landschaftsmotive im Innenraum. Bemerkungen zur Panoramatapete um 1800“, H. Wunderlich (Hg.), *„Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg, 157-177.
- Tynjanov, Ju. 1977. „Illjustracii“, *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Moskau, 310-318.



О.Б. Заславский

## ГЕРОЙ, МИР И СТРУКТУРА ТЕКСТА: О „ТАМАНИ“ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

### Введение

Одной из основных типологических характеристик романтизма является категория художественного конфликта, которая в частности предполагает противопоставление героя и окружающего мира.<sup>1</sup> Свойственная романтизму картина мира оказывается и в целом полярной, основанной на противопоставлениях. В творчестве Лермонтова эта общая для романтизма черта была доведена до абсолюта: «Устойчивой константой лермонтовского мира была [...] абсолютная полярность всех основных элементов, составлявших его сущность. Можно сказать, что любая идея получала в сознании Лермонтова значение только в том случае, если она, во-первых, могла быть доведена до экстремального выражения и, во-вторых, если на другом полюсе лермонтовской картины мира ей соответствовала противоположная, несовместимая с ней структурная экстрема».<sup>2</sup> Между тем, анализ позднего творчества Лермонтова обнаруживает здесь более разнообразную картину.

Как показано в предыдущей нашей работе,<sup>3</sup> в «Сказке для детей» значимо не только противопоставление полярных начал, но также и другие типы соотношения между элементами, составляющими художественную структуру. Сюда относятся, в частности, совмещение противоположностей в одном и том же элементе художественной реальности, а также значимость (в дополнение к дискретным) и непрерывных, текучих форм. В результате создается образ разнообразного, динамического и изменчивого мира, в котором исходные противопоставления заменились более сложным сочетанием различных элементов. Все это выдвигает на первый план чисто структурный аспект и делает особенно содержательными столь абстрактные, казалось бы, категории как отношения между структурой и ее элементами, между различными элементами и т.д. В данном аспекте важное

<sup>1</sup> Ю.В. Манн 1995.

<sup>2</sup> Ю.М. Лотман 1988, 231.

<sup>3</sup> О.Б. Заславский 2003, 87-101.

место занимает и «Тамань»; в ней, как мы увидим, чуждость героя окружающему его миру не только воплощена в идейной структуре произведения, но и воспроизводится на более низких уровнях художественного текста, вплоть до особенностей построения отдельных фраз.

Такая тесная взаимосвязь между местом героя в мире, его (само)оценкой и структурой текста, который эти отношения выражает, возможно проливает некоторый свет и на интуитивное восприятие «Тамани» читателями и критиками. Существует ряд авторитетных отзывов (Белинского, Григоровича, Чехова), авторы которых «единогласно» отмечали трудноуловимое совершенство произведения, в котором невозможно ни добавить, ни изменить ни единого слова: «Это словно какое-то лирическое стихотворение, вся прелесть которого уничтожается одним выпущенным или измененным не рукою самого поэта стихом; она вся в форме...»,<sup>4</sup> «Пусть все литераторы соберутся, и ни один не найдет слова, которое можно было бы прибавить или убавить; они все, как цельный музыкальный аккорд»,<sup>5</sup> «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова... Я бы так сделал: взял его рассказ и разобрал бы, как разбирают в школах, — по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать».<sup>6</sup>

Можно заметить, что в оценке всех трех авторов так или иначе подчеркнут именно структурный аспект, причем касающийся низших уровней текста, вплоть до учета отдельных слов. Не претендуя, разумеется, на исчерпывающее объяснение красоты этого лермонтовского произведения, мы строим анализ данного лермонтовского произведения с учетом этих уровней. Как мы увидим ниже, в «Тамани» мы действительно имеем дело с такой организацией прозаического текста и типом связей между его сегментами, которые традиционно считаются свойственными поэзии.<sup>7</sup> При этом оказывается, что конкретный тип соответствующих связей изобилует парадоксами, заслуживающими внимательного разбора.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> В.Г. Белинский 1953-1956, 226.

<sup>5</sup> Д.В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886г.; см. А.П. Чехов 1974-1980, 429.

<sup>6</sup> (С.Щ. Из воспоминаний об А. П. Чехове. «Русск. мысль», 1911, 46) (664). Цит. по изданию Лермонтов М.Ю. 1954-1957, 249-260. Здесь и далее цитаты по этому изданию даются с указанием номера страницы в скобках.

<sup>7</sup> Об общем подходе к явлениям такого рода см. книгу В. Шмид 1996.

<sup>8</sup> Краткое обсуждение приведенных отзывов содержится также в работе А. Жолковский 1992, 248-249. Согласно мнению Жолковского (там же, 249), «Полное единогласие отзывов выдает диктат определенного литературно-критического канона». Однако канон предполагает выполнение весьма жестких и (хотя бы в принципе) эксплицируемых правил. Здесь же все три автора приводят чисто интуитивные оценки, оказываясь не в состоянии сформулировать те особенности, которые по их мнению придают совершенство произведению. С нашей точки зрения, согласие отзывов является косвенным свидетельством объективно существующих свойств структуры текста (хотя и не эксплицированных, для чего требуются исследовательские усилия). Как мы уви-



## От сходства к противоположности

Прежде всего, обратим внимание на следующую странность в тексте «Тамани». В конце повести Печорин заявляет: «Как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел ко дну!» (260). Данное предложение представляет собой сочетание двух сравнений, которые находятся друг с другом в весьма любопытном соотношении. В обоих случаях в одной и той же форме утверждается аналогия с одним и тем же предметом («как камень»); поэтому можно было бы ожидать, что соединительный союз «и» просто добавляет еще одно свойство, свойственный камню. Однако во 2-м случае, в отличие от 1-го, сравнение само по себе выявляет не только сходство, послужившее основанием для аналогии, но и принципиальное отличие, такой аналогии препятствующее. Действительно, ведь Печорин в отличие от камня *не* пошел ко дну; удачное разрешение эпизода с попыткой его утопить резко контрастирует со свойствами камня, которые не оставляют никаких альтернативных шансов. То есть в 1-м сравнении свойства камня реализуются, а во 2-м – нет. Различие заостряется тем, что 2-я часть является логическим продолжением 1-й: если камень брошен в источник, то разумеется, что он должен достичь дна. Но именно это и отрицается. Но коль скоро 1-е («прямое») и 2-е («обратное») сравнения противоречат друг другу, то ставится под сомнение и правомерность соединительного союза, а вместе с ним и самосогласованность предложения в целом.

Такая аномальность имеет принципиальный характер. Выбирая для сравнения явление природы, герой апеллирует к хорошо известным вещам и, таким образом, пытается «перевести» себя на понятный каждому язык, вписать себя в окружающий мир – хотя бы тем, чтобы выразить свою чужеродность локальному окружению, в которое он было попал. Однако получается нечто прямо противоположное – сравнение выявляет не столько (и без того очевидную) чужеродность героя компании контрабандистов, сколько куда более глубокую его чужеродность внешнему миру как таковому, – настолько, что отношения героя и мира даже не могут быть «переведены» непротиворечивым образом на обычный, общий для всех язык. Далее, в заключительном предложении повести чужеродность повествователя внешнему миру как целому декларируется и явным образом: «Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих [...]» (260).

«Гладкий источник» использован как метафора замкнутого стационарного мира, который оставался таковым до вторжения в него повествователя (который сравнивает себя с камнем). Однако то «спокойствие»,

которое царит там в отсутствие камня, хотя и представляет собой стационарную картину в фиксированном месте, сопровождается – в силу самой сути такого явления как источник – непрерывным притоком (и, соответственно, оттоком) все новых и новых частиц воды. В этом смысле «гладкий источник» является противоречивым образом, сочетающим в себе замкнутость и контакт с внешним миром, статику и непрерывное обновление. Тем самым противоречивость затрагивает не только субъект вторжения (сравниваемый с камнем), но и сам подвергшийся вторжению мир (сравниваемый с источником).

Противоречивым сочетанием сходства и различия оказывается и динамика вторжения. Фразе с камнем предшествовал вопрос «И зачем было судьбе кинуть меня в мирный круг *честных контрабандистов?!*» (260). Фрагмент о «мирном круге» с одной стороны согласуется с картиной кидания камня в источник в последующей фразе (круги по воде), но с другой стороны входит в противоречие с ней: ведь круги появляются и расходятся по воде именно вследствие такого броска, тогда как здесь «круг» существует до «броска», а исчез как раз в его результате.

Та же особенность – сочетание прямого отношения и противоположного – проявляется здесь и в двух словесных сочетаниях, идущих подряд. «Мирный круг» в применении к преступникам выглядит оксюмороном, однако до вмешательства Печорина (которое привело к попытке его убийства) этот круг действительно был «мирным». Что касается «честных контрабандистов», то их двойной статус (одни и те же люди ведут себя честно по отношению к своему кругу, но обманывают мир внешний) описан этим сочетанием вполне адекватно.

Повесть не только завершается, но и начинается с противоречивого сочетания свойств. В первой фразе утверждается: «Тамань — самый скверный городишко из всех приморских городов России» (249). Тем самым с одной стороны в ряду подобных объектов статус Тамани минимизируется: он всего лишь «городишко» среди множества городов. С другой – ему приписывается максимальная степень признаковости (не просто скверный, а «самый скверный»), выделяющая его в общем ряду.

### От противоположности к сходству

Если вернуться к предшествующему тексту, то можно обнаружить целый ряд и других подобных противоречивых соотношений, в которых одновременно присутствуют сходство и контраст между составляющими их элементами. В частности, это касается описания ундины. Печорин сравнивает девушку с русалкой, однако русалки – это утопленницы, тогда как в повести именно девушка пыталась утопить Печорина: объект утопления превра-

тился в его субъект. Наиболее характерным признаком русалки является, как известно, рыбий хвост (отождествление на основании «низа»). Однако Печорин прибегает к сравнению с русалкой из-за ее распущенных кос (отождествление на основании «верха»). Русалки обычно находится в воде, причем в глубине (внизу). Здесь же «русалка» возникает перед Печориным стоя на крыше – т.е. вверху, причем «звук как будто падает с неба» (254): место воды заняла воздушная стихия. Ундина сравнивается также со змеей, т.е. хтоническим существом: «она, как змея, скользнула между моими руками» (257), «ее змеиная натура выдержала эту пытку» (258). Таким образом, ундина соединяет в себе стихии воды, воздуха и земли. Описание, сделанное повествователем, упоминает Германию (сравнение с «Гетевой Миньонной») и Францию («открытие», которое «принадлежит Юной Франции») (256): объединение стихий дополняется слиянием стран. В словах ундины «Ну что ж? где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять не далеко» (256) сливаются противоположности.

Соединение различных стихий действует и в отношении лодки контрабандистов (в согласии их функции посредников между мирами, преодолевающими границу): «Думая так, я с невольным биением сердца глядел на бедную лодку, но она, как утка, ныряла и потом, быстро взмахнув веслами, будто крыльями, выскакивала из пропасти среди брызгов пены» (253). Утка – водоплавающая птица, соединяющая в себе стихии воздуха, воды и суши. Подобным же образом в песне ундины «Старые кораблики Приподымут крылушки» (255) в ответ на бурю. Обратим внимание на изображение лодки и моря во время бури: «и вот показалась между горами волн черная точка: она то увеличивалась, то уменьшалась. Медленно подымаясь на хребты волн, быстро спускаясь с них, приближалась к берегу лодка» (253). Упоминание «гор» и «хребтов» в применении к волнам означает объединение свойств зыбкости и твердости, неизменности, глубины и высоты, а также стихий воды, суши и воздуха. Уравнивание противоположностей тем более значимо, что такое объединение относится к картине бури, когда в реальности доминирует только одна, а именно водная стихия с ее опасными зыбкостью и глубиной.

### От бессвязности к связи

В начале повести говорится: «Я там чуть-чуть не умер с голоду, да еще вдобавок меня хотели утопить» (249). Упоминание голода на первый взгляд может показаться лишним, поскольку этот мотив никак себя не проявил в дальнейшем сюжете.<sup>9</sup> Однако стоит с уровня сюжета перейти на уровень фразы, и такая связь обнаруживается. Действительно, как и в

<sup>9</sup> J. Mersereau 1962, 105; С. Ломинадзе 1989, 323.

предыдущих примерах, фраза здесь естественным образом членится на две части: в 1-й говорится о едва не состоявшейся смерти от недостатка еды, во 2-й – о том же по причине избытка воды. Правомерность «кулинарного» прочтения подкрепляется и тем, что две части фразы соединены словом «вдобавок». Кроме того, 1-я часть здесь противопоставлена 2-й по признаку внутреннего (еда внутри человека) и внешнего (утопленник в воде). В свою очередь, сама 1-я часть фразы обнаруживает двойную структуру: голод – это нехватка еды, однако чуть-чуть не состоявшаяся смерть дает пример недоволощения этой самой нехватки (получается недостача недостачи).

### **Двойственность реалий**

В эпизоде, где ундина под вечер приходит к Печорину, акцентирован мотив чаепития: «Уж я доканчивал второй стакан чаю», «я готов был прервать молчание самым прозаическим образом, то есть предложить ей стакан чаю», «В сенях она опрокинула чайник и свечу, стоявшую на полу» (257). Можно было бы подумать, что чай здесь является лишь реалистической деталью, однако тройной повтор в сочетании с разобранными выше примерами указывает на нечто большее: ведь в чае органично сочетаются противоположные стихии – огонь (как способ приготовления) и вода (как субстанция). И эту «гармонию» дважды разрывает ундина, – сначала тем, что разрушает намерение Печорина предложить ей стакан этого напитка, потом тем, что опрокидывает чайник. Причем в 1-м случае опровержение прозаического варианта событий сменяется «романтическим» так, что сочетание противоположных стихий остается: вместо чая («огненной воды») получается «влажный, огненный поцелуй». Во 2-м случае ундина опрокидывает и чайник – вместилище воды – и стоявшую рядом свечу – источник огня. На свидании, на которое ундина выманила Печорина, она бросает его пистолет – огнестрельное оружие – в воду (получается сочетание огня и воды), причем перед этим Печорин почувствовал на своем лице ее «пламенное дыхание» (сочетание стихий огня и воздуха).

Янко носит татарскую шапку, но острижен по-казацки. Здесь упомянуты два народа, которые могут рассматриваться в данном контексте одновременно и как противоположности (если, в исторической ретроспективе, взять военные конфликты) и как разные варианты одного и того же (народы, населяющие Крым и прилегающие области). Деятельность контрабандистов связана с наличием двух альтернативных возможностей – передвижением товаров через таможенную и пути напрямую через пролив. То есть здесь значимо и географическое «двоемирие», и его преодоление.

Контрабандисты так или иначе связываются с нечистой силой: в хате, куда десятник привел Печорина, «нечисто» (253, 254), Печорин называет мальчика «слепой чертенюк» (254), тот отвечает на вопрос Печорина о судьбе дочери хозяйки: «бис его знает» (251). Тем не менее в разговоре «слепого чертенка» с ундиной упоминается прямая противоположность нечистой силе – церковь: «Ну что ж? в воскресенье ты пойдешь в церковь без новой ленты» (252).

Печорина после эпизода в лодке спасло то, что там оказался обломок старого весла, т.е. данный предмет соединил в себе отсутствие функциональности с ее максимально возможной степенью – спасением жизни. Причем такое дуальное соотношение разделения/соединения дублируется и чисто геометрически – от весла в лодке была как раз половина. Печорин сравнивает вид корабельных снастей с паутиной – средство передвижения выглядит как символ затхлой неподвижности.

### Причинно-следственные связи и двойные мотивировки

Отметим целый ряд двойных мотивировок или причинно-следственных связей одних и тех же событий – причем, что существенно, в ситуациях, когда и одной из них было вполне достаточно. Печорину не удается угостить ундину чаем потому, что 1) она вдруг дарит ему поцелуй, 2) убегая, она опрокидывает чайник. Печорин поручает денщику: «Если я выстрелю из пистолета, — сказал я ему, — то беги на берег». В дальнейшем оказывается, что девушка сбрасывает пистолет в воду, и это делает выстрел невозможным. Но даже если бы пистолет и остался у Печорина, крепкий (судя по тому, сколь успешно слепой совершил кражу) сон денщика делал сомнительной его быструю реакцию на выстрел в удаленном месте. Из контекста ясно, что Янко вынужден оставить свое дело в Тамани из-за истории, происшедшей с Печориным, и сам же признает: «теперь опасно». Однако далее он приводит слепому совсем другую мотивировку своего ухода: «кабы он получше платил за труды, так и Янко бы его не покинул».

Заслуживает внимания реакция Печорина на первую встречу со слепым. Сначала он признается в своем предубеждении против слепых и вообще убогих. При этом он замечает: «всегда есть какое-то странное отношение между наружностью человека и его душою». Потом он обращает внимание на странную улыбку слепого, и ему приходит в голову подозрение, что «этот слепой не так слеп, как оно кажется». Далее он сам приводит рациональные контраргументы против этого подозрения, однако заключает: «Но что делать? я часто склонен к предубеждениям...» То есть сначала предубеждение вызывается тем, что персонаж слеп, далее – тем, что он вероятно не слеп. Однако это противоречие компенсируется тем, что в обоих слу-



чаях действует тот же принцип – связь между наружностью и сутью, так что если подозрительно первое, то подозрение вызывает и второе. В результате получается противоречивое сочетание внутренней последовательности с противоречивостью же.

Аналогичные явления проявили себя и в истории создания произведения. В рукописи содержалось противоречие между любопытством героя и его безразличием к происходящему, затем снятое автором. Эйхенбаум рассматривал это противоречие как следствие недосмотра.<sup>10</sup> Ломинадзе в работе, содержащей целый ряд интересных наблюдений, обратил внимание, что на самом деле противоречие не снимается до конца и является органичным для повести.<sup>11</sup> Объяснение, им предложенное («знак импульсивной, импровизационной природы повествования, синхронно запечатлевающего – на протяжении всей „Тамани“ – непредсказуемые перепады настроения самого героя – повествователя»<sup>12</sup>) ограничено психологией и апеллирует к восприятию героя. В то же время, как мы видели, наличие различных или противоположенных мотивировок или свойств – более общее свойство произведения, не сводимое исключительно к психологии и проявляющееся на самых разных уровнях его структуры.

### Двойственность границы

В повести встречаются образы границы, воплощенные в образах двери, окна, замка и ключа. Здесь также по аналогии со сказанным выше получится сочетание одновременно противопоставления и соединения противоположных частей, а сама граница оказывается полупроницаемой, или даже ее функция меняется на противоположную. Характерный пример: „Кто ж мне отперет дверь?“ – сказал я, ударив в нее ногою. Дверь сама отворилась, из хаты повеяло сыростью“ (250). Удар ногой рассчитан по силе на запертую (как и должно быть в норме, если хозяева отсутствуют) дверь, однако она не только оказывается незапертой, но и отворяется «сама», как если бы она действительно открылась не от удара. Внутри хаты оказывается окно, но это окно разбито. По поводу ночного похода слепого с узлом Печорин сообщает, что решил «достать ключ этой загадки». Однако вскоре ундина советует Печорину «держат под замочком» то, что он подсмотрел. То, что составляет содержание «загадки», как бы превращается из отпираемого в запираемое, а место хранилища – из внешнего (по отношению к Печорину) во внутреннее.

<sup>10</sup> Б. Эйхенбаум 1969, 259-260.

<sup>11</sup> С. Ломинадзе 1989, 319-323.

<sup>12</sup> Там же, 323.



«Лачужка» контрабандистов стоит у самого моря: «Берег обрывом спу­скался к морю почти у самых стен ее». С одной стороны, суша здесь как бы сливается с морем – граница ослаблена. С другой стороны, граница не только существует, но и является труднопреодолимой, так как узкий берег соединяет море и сушу крутым обрывом.

### Язык, звук и смысл

Слепой изъясняется с Печориным по-украински, потом Печорин с удивле­нием обнаруживает, что слепой свободно говорит по-русски. Это два раз­ных, но родственных языка, так что одновременно здесь значимо и проти­вопоставление, и сходство – тем более с учетом наименования «малорос­сийское наречие» (252).

В повести значима ключевая языковая двусмысленность – слово «нечи­сто» как в прямом, так и переносном значении (указывающем на нечистую силу).

В тексте обильно встречаются звуковые повторы, не несущие непосред­ственного смысла, и это выводит на первый план более общий, структур­ный аспект. Здесь получается объединение планов выражения при отсутст­вии связей между планами содержания, т.е. еще один тип двойной струк­туры, объединяющей в себе принципиально разный характер сочетания элементов. Приведем ряд примеров. «оБЕД довольно роскошный для БЕД­няков» (254), «Защитив глаза ЛАДонью от лучей солнца, она пристально всматривалась в ДАЛЬ, то смеялась и рассужДАЛа сама с собой, то запе­вала снова песню» (254), «Она выжимала МОРскую пену из длинных волос своих, МОкРая рубашка обрисовывала гибкий стан ее и высокую грудь» (259), «деРЖа РуЖье» (260), «Я завернулся в БУРку и сел у забора на камень, поГЛЯДывая в ДАЛЬ; передо мной тянулось ночью БУРею взволнованное море» (254), «бесПОКойную, но ПОКорную ей стихию» (250), «ОтВАЖен был пловец, решившийся в такую ночь пуститься через пролив на расстояние 20 верст, и ВАЖная должна быть причина» (253). В ряде случаев происходят повторы целых слов, относящихся, однако, к раз­ным объектам, так что в результате получается одновременное сочетание сходного и различного: «Между тем моя ундина вскочила в лодку и махну­ла товарищу РУкою; он что-то положил слепому в РУКу» (259), «ДОЛГО при свете месяца мелькал белый парус между темных волн; слепой все сидел на берегу, и вот мне послышалось что-то похожее на рыдание; слепой мальчик точно плакал, и ДОЛГО, ДОЛГО...» (260) – повтор стано­вится значимым именно потому, что между длительностью мелькания паруса и длительностью рыданий мальчика (которые отнюдь не синхрон­ны мельканию паруса) нет никакой связи.

Наличие звуко-смысловых лейтмотивов в прозе, хотя и является сравнительно редким для прозы явлением, встречается в поэтике ряда авторов – например, у Пушкина, Набокова, Гоголя, Белого, где оно оказывается мощным генератором смысла, приводя к актуализации свойственных для поэтического произведения законов. При этом, как правило, звуковое сходство инициирует сходство смысловое – как это и бывает в поэзии, где смысл строится на основе сходств/противопоставлений. В данном же случае источником смысла (связанного с проявлением противоречивости в структуре текста) служит непосредственное *отсутствие* такой связи между близкими по звучанию или даже совпадающими словами. Содержательная интерпретация такого необычного сочетания напрашивается: это проявление на лексико-семантическом уровне общего свойства мира, предстающего в произведении, – мира, чуждого не только вторгнувшемуся в него герою, но и имманентно, внутренне несогласованного, в определенном смысле чуждого самому себе.

В обсуждавшихся выше примерах речь шла об отсутствии прямой связи в плане содержания между словами с близкими планами выражения. Между тем, в тексте присутствует и другая разновидность отмеченного явления, когда такая связь есть, но имеет оксюморонный характер. Это встречается в скрытых каламбурах: «подозРЕНИЕ, что этот слепой не так слеп» (251), «Да и в самом деле, что это за слепой! Ходит везде ОДИН, и на базар за хлебом, и за водой... уж ВИДНО здесь к этому привыкли» (254). Здесь благодаря звуковым переключкам переплетаются противоположности – слепота и зрение.

Приведем также иной случай звуко-смысловой многозначности. О дочери хозяйки слепой говорит: «была дочь, да утикла за море с татаринoм» (251). Здесь «утикла» – украинское слово, соответствующее русскому «убежала». Однако в данном контексте, если прочитать фразу по-русски, возникает каламбур, связанный с мотивом воды и течения, тем более, что дочь убежала «за море», а ее похититель – лодочник. В результате здесь, с одной стороны, актуализуется сходство между явлениями – утекающая вода как метафора убегания. Но, с другой, поскольку дочь «утикла» именно «за море», то получается, что действие дочери преодолевает водную стихию и тем самым ей противопоставляется. Таким образом, одновременное прочтение на двух разных языках (русском и украинском) актуализует и сходство явлений, и их противопоставленность. Причем в данном случае для двуязычного каламбура оказалось существенным не только различие обоих языков (что служит необходимым условием любого двуязычного каламбура), но и их сходство.

## Дискретное и непрерывное

Одновременное сочетание сходства и противопоставления между свойствами элементов означает, что отношения между ними становятся неопределенными. Кроме того, в произведении сглаживаются и различия между самими дискретными элементами из-за повышения роли непрерывных отношений. Можно заметить, что это свойственно миру, в который вторгся Печорин, тогда как с самим Печориным связано дискретное начало. Когда он въезжает в город, то останавливается «у ворот единственного каменного дома, что при въезде» (249). Проехав это последнее воплощение твердости и отграниченности, он попадает в мир без четких границ. Когда Печорин ходит вместе с десятником по улицам, то видит по сторонам «одни только ветхие заборы» (250) – граница ослаблена.

Далее Печорин сталкивается с миром контрабандистов – то есть тех, кто (перевозя через пролив товары на продажу) осуществляет своего рода посредничество между двумя мирами, функционально упраздняя границу между ними. Вмешательство Печорина это посредничество прерывает. «Нормальный» слепой отъединен от мира зрячих и сам нуждается в посредничестве между собой и окружающим миром, однако как раз в данном случае этого нет: «Да и в самом деле, что это за слепой! Ходит везде один, и на базар за хлебом, и за водой... уж видно здесь к этому привыкли» (254). Когда Печорин наблюдает за неожиданно ловкими передвижениями слепого (нивелирующими различие между слепым и зрячим), в его мозгу возникает фраза «*В тот день немые возопиют и слепые прозрят*» (251), в которой нейтрализуется различие между нормой и аномалией. В разговоре с Печориным ундина выстраивает континуальную цепочку между добром и злом, счастьем и горем: „«Откуда ветер, оттуда и счастье». — «Что же, разве ты песнью зазывала счастье?» — «Где поется, там и счастливится». — «А как неравно напоешь себе горе?» — «Ну что ж? где не будет лучше, там будет хуже, а от худа до добра опять не далеко»“ (256). Покушение девушки на Печорина состояло в том, что она пыталась его утопить, т.е. погрузить в континуальную стихию, родственную контрабандистам, но чуждую Печорину – носителю отдельного, дискретного начала.<sup>13</sup> Напомним, что и в своем образном сравнении, касающегося истории с контрабандистами, Печорин отвел себе роль камня – дискретного элемента, тогда как

<sup>13</sup> С точки зрения бытового правдоподобия действия ундины сомнительны: «читателю просто не приходит в голову задуматься, из чего, собственно, русалка из «Тамани» заключила, что Печорин не умеет плавать» (В.В. Набоков 1996, 427). Однако это (как и обсуждавшееся выше упоминание о голоде, оставшееся в «Тамани» без продолжения) служит еще одним примером того, что художественная значимость деталей прозы Лермонтова не ограничивается, вообще говоря, реалистическими и сюжетными мотивировками.

контрабандисты сравнивались с водным источником – вдвойне континуальной стихией (вода плюс непрерывный процесс ее поступления из источника). Таким образом, противопоставление героя – индивидуалиста и окружающего его мира получает чисто структурное воплощение в оппозиции дискретное – непрерывное.

### Завершающий парадокс

В конце произведения, в дополнение к выявленным выше структурным противоречиям, вновь обнаруживается парадокс. Хотя повествователь в заключительной фразе декларирует безразличие к человеческим чувствам, за два абзаца до этого он сообщал о плаче слепого, после которого ему стало «грустно». Более того, в самой этой фразе, где говорится о безразличии, слепой назван «бедным». Кроме того, поскольку эта фраза находится в самом конце текста, то ее композиционно выделенная позиция (подчеркивание признака) вступает в противоречие с ее содержанием (где говорится о безразличии, т.е. беспризнаковости). Наконец, эта фраза выделена и пунктуационно – она заканчивается восклицательным знаком (причем с многоточием – выделение само удвоено), так что получается еще одно противоречие между содержанием и акцентированными средствами его выражения. Текст выдает подлинную (в том числе вопреки явным декларациям) позицию повествователя, который пытается вступить в минимальное (на уровне наблюдения) взаимодействие с окружающим принципиально чуждым ему миром, этим его разрушает и безуспешно пытается уверить самого себя в собственном безразличии, расширяя это безразличие вплоть до отношения к человеческому миру в целом. Так в «Тамани» реализуется фундаментальное для творчества Лермонтова свойство демонизма.

### Структура «Тамани» и творческая история «Героя нашего времени»

Как отмечено Л. Геллером, в «Герое нашего времени» «все – начиная с имен и характеров героев и кончая жанровыми клише – подчиняется принципу соединения – разъединения; это прекрасно видно при сравнении романа с «Княгиней Лиговской»: Вера Лиговская разделяется на Веру и Мери Лиговскую, Грушницкий как бы слеплен из Горшенко и Браницкого, Печорин как бы дополняется красотой Красинского, в «Героя» переключивается польская тематика, но в осколочном виде, а начатое романное (цельное) повествование распадается на ряд автономных эпизодов».<sup>14</sup> Это свойство творческой истории (оставшееся в статье Геллера фактически без

<sup>14</sup> Л. Геллер 1999, 98-110.

объяснения) может получить истолкование как аналог отмеченных нами выше явлений: игра структурными парадоксами и деавтоматизация фундаментальных отношений сходства и различия затрагивают не только структуру «Тамани», но и творческую историю «Героя нашего времени» в целом. Другими словами, эти явления получают у Лермонтова как чисто структурную, так и историко-литературную реализацию.

## Заключение

Проделанный нами анализ выявил существенную неоднозначность картины мира, предстающего в «Тамани». В нем дискретные элементы оказались связаны двойными и внутренне противоречивыми отношениями либо вообще превратились в континуальный набор состояний. Невозможность выделения четких и однозначных отношений (хотя бы даже и враждебных) между героем и миром – как в силу совмещения противоположностей, так и в силу упразднения дискретности – приводит к невозможности определенного позиционирования персонажа относительно такого мира. В результате герой оказывается экзистенциально чужд этому миру с его полюсами («радостями и бедствиями человеческими»), а сам мир – внутренне несогласован и чужд самому себе. Таким образом, отход от однозначно полярной картины мира привел не к интегрирующему синтезу между полюсами (как это имело место в стихотворении «Выхожу один я на дорогу», где намечалась гармония героя с мирозданием,<sup>15</sup> а лишь к усилению экзистенциального отчуждения и доведению его до предела. В целом же, в несогласованном совмещении или упразднении противоположностей можно видеть проявление характерной лермонтовской диалектики, другие примеры которой уже обсуждались в исследовательской литературе,<sup>16</sup> в том числе применительно к поэзии Лермонтова.<sup>17</sup>

Таким образом, картина мира, выявляющаяся в результате продланного выше анализа, существенно отличается как от характерной для романтизма полярной структуры (с однозначным противопоставлением героя и окружающего мира), так и от типичной для реализма множественности равноправных точек зрения (согласно Ю.М. Лотману, в основе стиля «Героя нашего времени» лежит «сложная система перекодировок, раскрывающая родство внешне различных точек зрения и отличие сходных».<sup>18</sup> И то и другое предполагает во всяком случае четкое выделение самостоя-

<sup>15</sup> Ю.М. Лотман 1988, 232-234.

<sup>16</sup> Ю.В. Манн 1995, 207-225.

<sup>17</sup> По выражению Ю.В. Манна, относящемуся к стихотворению «Не верь себе», «Кажется, всё происходящее рассыпается на фрагменты, истинные каждый по себе, но не сводимые вместе», Ю.В. Манн 2001, 2-4.

<sup>18</sup> Ю.М. Лотман 1970, 57.



тельных элементов и наличие вполне однозначной связи в любой их сопоставляемой паре. Между тем, в нашем случае мы имеем дело с парами таких элементов, связь между которыми принципиально неоднозначна и внутренне противоречива. Это подтверждает мнение, согласно которому «попытки определения стиля Л. то как романтического, то как реалистического с элементами романтики [...], то как романтико-реалистического [...] по-видимому, не могут привести к решению проблемы».<sup>19</sup> Вопрос о соотношении романтизма и реализма в творчестве Лермонтова<sup>20</sup> этим не снимается, но полная картина оказывается более сложной и разнообразной. Не углубляясь в общие вопросы типологии стилей, что выходит за рамки нашей работы, отметим, что, по нашему мнению, здесь можно видеть аналог явлений, свойственных прозе XX века, с присущим ей совмещением разных пластов реальности и разных точек зрения в одном и том же фрагменте текста.

Ранее уже отмечалось, что «Герою нашего времени» свойственно «спаяние разнородного материала»,<sup>21</sup> не всегда приводящее к цельной картине. Однако то, что представляется недостатком романа с точки зрения реалистического психологизма, на другом, более абстрактном структурном уровне оказывается содержательным свойством его поэтики, благодаря которому разнородность является не хаотической, а подчиняется вполне определенным (хотя и парадоксальным) закономерностям, естественным образом соединяющим в единое целое сходства и различия. Как характерная черта поэтики Лермонтова, это явление заслуживает дальнейшего изучения.

## Л и т е р а т у р а

- Белинский, В.Г. 1953-1956. *Полное собрание сочинений*, т.т. 1-11, Академия Наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), М., т. 4, 1954, 226.
- Геллер, Л. 1999. *Печоринское либертинство*, Логос, 2, (12), 98-110.
- Гуревич, А.М. Коровин, В.И. 1981. «Романтизм и реализм», *Лермонтовская энциклопедия*, М., 474-477.
- Д.В. Григорович в письме к Чехову, 2 апреля 1886 г.; см. А.П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах*, 1974-1980, Письма, т. 1, 429.
- Жолковский, А. «Семиотика "Тамани"», *Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана*, Тарту, 248-249.

<sup>19</sup> Л.С. Мелихова 1981, 533.

<sup>20</sup> А.М. Гуревич, В.И. Коровин 1981, 474-477.

<sup>21</sup> W. Schmid 1993, 70.

- Заславский, О.Б. 2003. «Свой стих за хвост отважно я ловлю...» (Структурные парадоксы «Сказки для детей» М.Ю. Лермонтова), *Wiener Slavistischer Almanach*, Band 51, 87-101.
- Лермонтов М.Ю. 1954-1957. *Сочинения в 6 т.*, т. 6. *Проза, письма*, М.; Л.: Изд-во АН СССР, 249-260.
- Ломинадзе, С. 1989. «“Странствующий офицер” (Заметки о “Тамани”)», *О классиках и современниках*, М., 323.
- Лотман, Ю.М. 1970. *Структура художественного текста*, М., 57.
- 1988. «“Фаталист” и проблема Востока и Запада в творчестве Лермонтова», *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, М., 231.
- Манн, Ю.В. 1995. *Динамика русского романтизма*, М.
- 2001. «Святость поэзии и горечь иронии (о стихотворении Лермонтова “Не верь себе”)», *Литература* (приложение в газете *Первое сентября*), 22, 2-4.
- Мелихова, Л. 1981. «Стиль», *Лермонтовская энциклопедия*, М., 533.
- Набоков В.В. «Предисловие к “Герою нашего времени”», *Лекции по русской литературе*, 427.
- (С.Щ. «Из воспоминаний об А. П. Чехове», *Русск. мысль*, 1911, 10, стр. 46) (664).
- Шмид, В. 1996. *Проза как поэзия*, Санкт-Петербург.
- Эйхенбаум, Б. 1969. «Герой нашего времени», *О прозе*, Л., 259-260.
- Mersereau, J.Jr. 1962. *Mikhail Lermontov*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 105.
- Schmid, W. 1993. «О новаторстве лермонтовского психологизма», *Russian Literature*, XXXIV-I, 70.



Alexandra Smith

## THE REACH OF MODERN LIFE: TYNIANOV'S PUSHKIN, MELANCHOLY AND THE CRITIQUE OF MODERNITY

This article proposes a new reading, through the prism of Yuri Tynianov's unfinished novel *Pushkin*, of the aesthetics of the early and late Tynianov, and puts forward the idea of an epistemological shift. By looking in particular at the question of the centrality of the Pushkin myth to Tynianov's theoretical and artistic oeuvre in the light of the Formalist project and its legacy, Tynianov's understanding of literary evolution and the concept of the prelogical is re-examined. Tynianov's concept of the prelogical, as discussed below, is linked in *Pushkin* to exploration of the pre-symbolic order and to inter-relation between visual and verbal signs that was exemplified by Pushkin's artistic psychology. It is clear that primitive thinking informs Tynianov's theoretical investigations as reflected in his last novel, yet the question remains: should we read Tynianov's insistence on the importance of prelogical thought as politically and artistically regressive, or as an attempt to furnish the evolutionary literary model with a new way to link prelogical thought with dialectics? To this end, this article treats Sergei Eisenstein's enthusiastic response to Tynianov's novel as a perceptive reading of its subtexts and neo-Romantic sensibility that is close to Eisenstein's own aesthetic aspirations of the 1930s-40s. Eisenstein's reading of *Pushkin* as a narrative imbued with the protoplasmic vision of evolution that foregrounds the image of the national poet as young, androgynous and infantile, competing with several father-like figures, helps us understand Tynianov's semi-veiled call for the revival of a prenatal undifferentiated state of nature that is mediated through its opposite, namely analytical and progressive thought. Tynianov, like Eisenstein, seems to employ metaphors of biological time in relation to history presenting the tension between progressive and regressive tendencies as something that allows for a radical breakthrough in the spheres of subjective consciousness and of artistic creativity, as well as in public life.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> For the discussion of Tynianov's invention of the genre of the scientific novel that merges literary history and literary biography see Angela Britlinger's excellent study: Britlinger, Angela. *Writing a Usable Past: Russian Literary Culture, 1917-1937*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 2000.

Despite some perception that “scholarship about Pushkin as cultural myth began to appear in the 1980s”,<sup>2</sup> we should not overlook Tynianov’s 1922 article “The Illusionary Pushkin” (“Mnimityi Pushkin”) which was published in the Soviet Union for the first time only in 1977. Tynianov’s article not only challenged the view of Pushkin as the founder of Russian national culture and as the public figure epitomised in Apollon Grigor’ev’s words “Pushkin is our everything” (1859), but it also criticised the cult of Pushkin that had been largely shaped by Russian symbolist, religious and philosophical abstract thinking. And more importantly, possibly in anticipation of attempts to canonise Pushkin in the Soviet political context, Tynianov’s article warned against the growing fetishism in literary studies related to Pushkin. With the meticulous precision and positivist bent that was the hallmark of his scholarship, Tynianov in “The Illusionary Pushkin” distinguished between on the one hand the popular efforts to make Pushkin fit the artistic and ideological goals found in journalism or philosophical discourses on literature, and on the other hand the representation of Pushkin’s life and works in Soviet literary studies. For Tynianov, to fall in step with the motto “Accept Pushkin and everything else will fall into its place!” (“Primitie Pushkina, ostal’noe prilozhitsia”) did not undermine Pushkin provided that the discursive framework governing Pushkin’s suitability for any specific purpose accepted literature as an object for linguistic games and playful philosophical exercises. As Tynianov put it, “While the trend to make Pushkin suitable for any fashionable needs remains within the framework of general philosophical meditations on literary themes that clearly view literature not as an object of study but as a playful tool, the formula *Pushkin is our everything* remains harmless”.<sup>3</sup> Tynianov’s statement conveys the formalist concern with the principle of literary specifics (literaturnost’) which distinguishes literature as a medium from other aesthetic practices. In the words of Galin Tihanov, Russian Formalism was “inherently linked to the process of constructing a new state with a new political identity; and there was a neo-Romantic pride in belonging to the vanguard of these transformations”.<sup>4</sup>

Just as Edmund Husserl worked to identify the fundamental concepts which made science scientific, Tynianov worked to define specific literary qualities of literary texts. As Ian Aitken points out, Russian Formalism “rejected the subjectivism of the symbolist tradition in its attempt to identify the objective underlying structures of literature” and developed it “as a movement committed to an

<sup>2</sup> Sandler, Stephanie, “The Pushkin Myth in Russia”, in Bethea, David M. *The Pushkin Handbook*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005, 403-423, 403.

<sup>3</sup> Tynianov, Iurii, “Mnimityi Pushkin”, *Poetika. Istoriia literatury*. Kino, Moscow: Nauka, 1977, 78-92, 78. (Translations from the Russian, here and elsewhere, are my own.)

<sup>4</sup> Tihanov, Galin. “Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)”, *Common Knowledge*, volume 10, issue 1, 2004, 66.

aesthetic of extended perceptual experience".<sup>5</sup> Indeed, highly significant for the formalists was the problematisation of subjectivity and experience through extending the process of perception. Yet it had to be reassessed and modified in the different social and political context of the 1920s. Aitken clarifies this 'more politically engaged' position thus: "It is this latter phase which is referred to by Roman Jakobson, when he argued that Russian formalism should not be associated with either 'Kantian aesthetics' or '*l'art pour l'art*', but with an exploration of the 'aesthetic function'. For Jakobson, within the domain of poetry such an exploration takes the form of a study of 'poeticalness': the (in Husserlian terms) 'essence' of the poetic-aesthetic system".<sup>6</sup> In a vein similar to Jakobson's theoretical statements, Tynianov's "The Illusionary Pushkin" aimed to undermine the authority of dominant ideological configurations by advocating the importance of a formalist exploration of aesthetic function and aesthetic systems. Tynianov's reference to literary studies as an object of philosophical explorations and linguistic play resonates well with Jakobson's warning that the sign should not be confused with the object. Jakobson's redefinition of the formalist project, which attempts to defamiliarise experience through explorations of existing formations and development of alternative cultural constructs, is applicable to Tynianov's attempt to differentiate between Pushkin as the sign of a scientific study and Pushkin its object.

Jakobson explains the necessity not to confuse the sign with the object thus: "Because alongside the immediate awareness of the identity of sign and object (A is A1), the immediate awareness of the absence of this identity (A is not A1) is necessary; this antinomy is inevitable, for without contradiction there is no play of concepts, there is no play of signs, the relation between the concept and the sign becomes automatic, the course of events ceases and consciousness of reality dies".<sup>7</sup> In Jakobson's opinion, the signs do not refer to themselves, nor do they cease to refer at all. Jakobson suggests that more emphasis should be put on the signs themselves than on their reference: yet they are not thereby self-referential, nor are they thereby non-referential. Jakobson's theoretical model reveals the palpability of signs and their materiality and paths the way to a discovery of their conventional, as opposed to natural, origin. According to Jakobson, in literary communication the referential function of signs is suppressed owing to its lesser importance compared with some other functions.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Aitken, Ian. *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, Edinburgh University Press: Edinburgh, 2001, 8.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>7</sup> Quoted in: Brewster, Ben. "From Shklovsky to Brecht: A Reply", *Screen*, Summer 1974, vol.15, no.2, 87.

<sup>8</sup> Jakobson, Roman, "Closing Statement: Linguistics and Poetics," *Style in Language. Conference on Style, Indiana University, 1958*, [ed. Thomas A. Sebeok], Cambridge: MIT Press, 1960, 353-59. See also his 1935 essay, "The Dominant," reprinted in *Readings in Russian*



Tynianov's "The Illusionary Pushkin" also questions the referentiality of signs. In it Tynianov expresses concern for the growing area of scholarship produced under the label "Pushkin studies" lacking in rigour due to the gap between traditional forms of literary analysis and the explorations of Pushkin's life and writings in the form of popular biographies, anecdotes and semi-fictional accounts of his life. Tynianov's comments on this new phenomenon included acute observations on the substitution of objective literary analysis by fetishist and ideologically biased scholarship that portrays Pushkin as the father of Russian literature. For example Tynianov pointed out that Pushkin studies scholars were sometimes unscholarly and misrepresented Pushkin's role in Russian cultural history as exceptional. Tynianov affirms: "There is no need to look at all the literary developments that happened before Pushkin's times as if they served as a preparatory ground for the emergence of Pushkin and as if they were erased by Pushkin altogether. It is also wrong to view all subsequent literature as literature that either developed Pushkin's art or fought against it. Such a naive theologism leads to the complete distortion of historical perspective. It makes *all* literature that holds Pushkin as its trademark look meaningless, presenting Pushkin as an incomprehensible miracle. Literary scholarship that deals with the history of literature should abandon fetishism, preserving nonetheless the system of values related to various events".<sup>9</sup> Tynianov aimed most attacks in "Illusionary Pushkin" at those scholars, notably Nikolai Lerner, who were obsessed with quantitative analysis. To Tynianov, scholars preoccupied with bibliographical data tended to ignore those texts published under Pushkin's name that might have been penned by others, out of literary mystification or prankishness. More importantly, Tynianov's article offered a remedy against the habitualised reproduction of the mythologised image of Pushkin by exposing it as a cultural construct that derives from a politically charged discursive practice. Tynianov suggests a redesign of Pushkin studies in accordance with the formalist principle of literary analysis favouring rigorous approach to literary texts. Tynianov assumed that the formalist exploration of the aesthetic function of Pushkin's works would exclude the speculative accounts of Pushkin's life found in mass culture.<sup>10</sup> It is clear that Tynianov's article advocates the investigation of the emergence of styles and dynamic relationships between several schools of thought and downplays any preoccupation with naturalism or representation of everyday life in the style of classical realist novels.

The approach to literary studies and fictionalised biographies manifested in "Illusionary Pushkin" challenged the old-fashioned concept of writer's biogra-

---

*Poetics: Formalist and Structuralist Views*, [ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska], Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978, 82-87.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 79.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 92.

phy oriented towards the tedious chronologically organised reconstruction of minute details of everyday life and bibliographical data. This approach stemmed from Soviet Russia's new attitudes to everyday life. It was widely reported in Russian memoirs that 1920s post-revolutionary Soviet society drastically altered the country's everyday life (byt) and the general outlook of writers and artists. Thus the memoirs of Grigorii Kozintsev, who in 1926 worked closely with Tynianov on the film adaptation of Gogol's story "Overcoat" ("Shinel"), and who felt strong affinity with Tynianov's theoretical and creative principles, stated that Soviet avant-garde artists believed that the 1917 revolution radically changed their worldview and set new vantage points from which to cognise life. Kozintsev encapsulated their standpoint thus: "This is why everyday life was rejected at this time with such irreconcilability. Was it really possible to become an artist in the epoch of world-wide revolutionary upheaval only to copy the trifling, to retell the ordinary? Anything but naturalism, anything but everyday life! It was under this slogan that our new generations of cinematographers began to work".<sup>11</sup> Alastair Renfrew noted that Tynianov's script written for Kozintsev's film *Overcoat* might be viewed as "an ambivalent response to the vogue for literary adaptations that was in a sense the natural consequence of the literary campaign in the mid-1920s, and which, to some extent, invoked the risk of compromising the drive to develop a specifically cinematic language that united the otherwise disparate elements of the Soviet avant-garde".<sup>12</sup> Renfrew's observation on the drive to develop specific non-literary modes of expression that rely on literature needs to be extended further.

Tynianov's transgressive qualities as writer and critic may have allowed him to switch easily from literary to cinematic modes of expression, and to appropriate in his literary works Shklovsky's notion of estrangement in a new way. Many 1920-30s writers, including Veniamin Kaverin and Tynianov, in their mixing of cinematic with literary devices replaced the linear representation of events with narratives containing the labyrinth-like simultaneous flow of time, which Deleuze aptly defines as the time-image.<sup>13</sup> Shklovsky's theoretical writings present poetry as a mode of artistic expression that renews symbols and ha-

<sup>11</sup> Kozintsev, Grigorii. "Iurii Tynianov", *Iurii Tynianov, pisatel', uchenyi: Vospominaniia, razmyshleniia, vstrechi*, Moscow: Molodaia gvardiia, 1976, 166-75, 170. Quoted in English in: Sosa, Michael. "Gogol' from the 1920s: Tynianov's Scenario for *Shinel*", *The Slavonic and East European Review*, vol.30, No.4, winter 1986, 553-558, 556.

<sup>12</sup> Renfrew, Alastair. "Against Adaptation: The Strange Case of (Pod) *Poruchik Kizhe*", volume 10, issue 1, winter 2004, 61-81, 160.

<sup>13</sup> Deleuze appropriates Bergsonian model of duration and suggests a new concept of time-image that conceives time as a virtual whole. It includes both actual linear progression and its virtual labyrinthine other caught in the process of becoming-actual, or to put it differently, as a labyrinth that is caught in the perpetual process of becoming a line. For a broader discussion of the usage of the time-image in films see: Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*, London: The Athlone Press, 1989.

bitualised forms of speech by transforming them into intense perceptual experiences. According to Shklovsky, the quality of a poem depends therefore not on its ability to cognise reality through symbolic meanings, but on the concrete forms in which symbols are realised. As Shklovsky puts it, "the purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known".<sup>14</sup> Shklovsky explains his vision of art in specifically formalist terms: "The technique of art is to make objects 'unfamiliar', to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important."<sup>15</sup> To paraphrase, a poem's success lies not in richness of symbols per se, but in the ways in which their concrete realisation takes place relative to our expectations of poetic language. According to Shklovsky, poetic speech bears some marks that are created to remove the automatism of perception: "A work is created 'artistically' so that its perception is impeded and the greatest possible effect is produced through the slowness of the perception".<sup>16</sup> Yet, while Shklovsky might be seen as a scholar who insisted on forward-looking poetics, Tynianov stands out as a scholar more interested in the reusable past.

Examination of Tynianov's literary output of the 1920-30s, including his stories and his unfinished novel *Pushkin*, suggests that Tynianov sought new aesthetic principles and ways to represent a historical vision of reality newly focused upon concepts of stylisation and reproduction of artefacts in the age of modernity. Such a vision allowed for the prolonged process of perception. Such formalist approach to the reception of artefacts that centres on the artificiality of the object would allow for the object's perception in its continuity, and not in its relation to space. Tynianov's theoretical statements and literary experiments exhibit his attempt to break up the boundaries of chronologically organised narrative structure and linear representation of time in order to create the concept of simultaneity that helps juxtapose two different epochs creatively and cinematically. This way of approaching Pushkin as an artefact allows prolonged, continuous experience of dialogue with Pushkin.

Tynianov's vision of Pushkin's omnipresent significance in Russian everyday life underpins his view that Soviet literature should be taking the principle of heteroglossia seriously. Tynianov is clearly urging Soviet writers to produce the stylistic diversity in their texts that would enable the evolutionary mechanisms of literature to function efficiently. Tynianov's own fiction was an exemplary model for such experimental treatment of temporality. Indeed, many So-

<sup>14</sup> Shklovsky, Viktor, "Art as Technique", K.M. Newton (ed.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1997, 3-6, 4.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Shklovsky, op. cit., 5.

viet critics were sensitive to the ornamental and experimental qualities of Tynianov's fiction. Naum Berkovsky's 1930 review of Tynianov's novel *The Death of Wazir Mukhtar* (*Smert' Vazira Mukhtara*), for example, suggests that "Tynianov does not so much write as create montages" and that "the facts within each chapter are superbly collated", to the effect that "the method of juxtaposing one fact with another results in striking expressivity".<sup>17</sup> To put it differently, the principle of cinematic-like montaging permitted Tynianov to reinterpret Russian contemporary history in Bergsonian terms, as a collage of simultaneously existing models of reality. It is not coincidental that Tynianov throughout the 1920s also sought out analogies between modern literature and Cubist painting.<sup>18</sup>

According to Katerina Clark, Tynianov and the other writers of the 1920s-30s who were concerned with the Decembrist legacy treated 1825 as an allegorical potential for expressing their own critique of Stalin's Russia. Clark observes that the 1825 revolt is depicted in the Soviet fiction of Stalin's times as "a nodal point leading to the 1830s and 1840s, that is, to Nikolaevan Russia, which became a particular obsession around this time as an exemplum, generally presented in the grotesque mode, of stagnation, bureaucratism, obtuseness, and provincialism".<sup>19</sup> Drawing on the work of Clark and Mikhail Gasparov, Liudmilla Trigoss states that Tynianov discerned an analogy between the Pushkin's times and Soviet Russia: "His representation of the failed revolt's results—the loss of the progressive members of the Russian elite and the subsequent overall degradation of Russian society – certainly anticipates the growing persecution and destruction of the non-Bolshevik intelligentsia during the 1920-30s".<sup>20</sup>

A most interesting example of montaging is found in the concluding part of Tynianov's novel which brings together Griboedov and Pushkin. Tynianov describes how Pushkin, en route to Arzrum in the Caucasus, encountered a carriage with decomposed corpses, including Griboedov's. Pushkin was told that a ring on a corpse's severed hand belonged to Griboedov. An old man, wanting to respect the dead writer's body, thought the hand ought to be returned to its owner

<sup>17</sup> Borkovskii, N. "O Griboedove i o romane Tynianova", *Tekushchaia literatura: Stat'i i kriticheskie i teoreticheskie*, Moscow: Federatsiia, 1930, 200. Quoted in English translation in: Breschinsky, Dimitrii N. Breschinsky, Zinaida A. "On Tynianov the Writer and His Use of Cinematic Technique in *The Death of Wazir Mukhtar*", *The Slavic and East European Journal*, vol.29, No.1, Spring 1985, 1-17, 14.

<sup>18</sup> Tynianov, Iurii, "Zapiski o zapadnoi literature", in Tynianov 1977, op. cit., 124-131.

<sup>19</sup> Clark, Katerina, *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 192-3.

<sup>20</sup> Trigoss, Ludmilla A. "An Exploration of the Dynamics of Mythmaking: Tynianov's *Kiukhlia*", *The Slavic and East European Journal*, vol.46, No.2, Summer 2002, 283-300; for a broader discussion of Tynianov's employment of the Pushkin myth in his writings see: Smith, Alexandra, "Conformist by Circumstance v. Formalist at Heart: Some Observations on Tynianov's Novel *Pushkin*", *Neo-Formalist Papers: Contributions to the Silver Jubilee Conference to Mark 25 Years of the Neo-Formalist Circle*, edited by Joe Andrew and Robert Reid, Rodopi, Amsterdam, 1998, 296-315.

and suggested that Pushkin reattach the hand with the ring to the remains of any of the bodies, in order to create a person called Griboed. According to the old man, one's identity is determined by one's name, and he said to Pushkin: "His name should be located over there. Take something from here that goes with this name" ("Tam dolzhno lezhat' ego imia, i ty voz'mi zdes' to, chto bolee vsego podkhodit k etomu imeni").<sup>21</sup> The description of the unusual meeting with Griboedov's corpse concludes with a meditation on the immortality of poetic speech and sublime signature. Tynianov's Pushkin contemplates Griboedov's death and observes that Griboedov, having finished his play *Woe from Reason* ("Gore ot uma"), had nothing left to do in his life, so he died instantly and beautifully, as if he had understood and accomplished with dignity his mission as a writer. According to Dragan Kujundzic, Tynianov ascribed historical significance to the meeting between Griboedov's body and Pushkin, establishing thereby a literary genealogical bond between the two authors.<sup>22</sup>

Kujundzic's states that in Tynianov's *The Death of Wazir Mukhtar* we can observe how Griboedov's posthumous fame grew as a result of Pushkin's grief ("So skorbi Pushkina nachinaetsia posmertnaia slava Griboedova")<sup>23</sup> and this implies that the narrative contains a melancholic discourse. Tynianov's desire for his readers to visualise Griboedov's handless corpse might be also seen as an attempt to present the author's death symbolically, demonstrating that any creative writing is an act of estrangement. Griboedov's hand is inscribed into Tynianov's text as a symbolic object associated with creative writing, a symbol of writing per se, evoking Orpheus whose head continued to sing after death. Unlike Tsvetaeva, who compared Blok and Pushkin to Orpheus in order to advocate the immortalisation of the vocal powers of speech, Tynianov emphasised the importance of craftsmanship and introduced the notion of interaction between visual arts and writing. Tynianov's text suggests that the hand, to function as a writing tool, requires the name of an author who could ensure its vitality. Tynianov's representation of Pushkin's subsequent melancholic recollection of the episode that empowered him with Griboedov's writing tool is linked to the question of the physical and symbolic death of an author.

Arguably, Tynianov's description of Pushkin's encounter with Griboedov's corpse also illustrates the process of creative evolution outlined in those works of Henri Bergson and Tynianov which emphasise the vitality of the creative impulse. Tynianov develops Bergson's model further and suggests that the modern artist, who approaches text as collection of devices, should borrow the tools of

<sup>21</sup> Tynianov, Iu. *Smert' Vazira Mukhtara*, Moscow: Pravda, 1988, 459.

<sup>22</sup> Kujundzic, Dragan. "Parodiia kak povtornaia pererabotka (literaturnoi) istorii", *Novoe literaturnoe obozrenie*, No.80, 2006. The electronic text is available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ku6.html> (date of access is 31/10/2006).

<sup>23</sup> *Ibid.*



literary craftsmanship from his predecessors through a certain ritual that entwines performance, imagination and religious thinking. Although Kujundzic does not dwell on the significance of the performative aspects of Tynianov's description of Pushkin's taking Griboedov's hand, he valuably observes Tynianov's position as a writer-scholar who assembles existing artefacts and reconstructs facts and images from the past: "Tynianov's novel employs two sources of creative energy simultaneously: one of them is the decomposed body of Griboedov and another one is the disfigured body of Pushkin's narrative. It moves towards its goal, inspired by the mnemonic reconstruction of the past that empowers Tynianov's own text. Tynianov's text is presented therefore as a copy of the original, prepared by a clerk who borrows the writing hand from the narrator possessing the hand that belonged to Griboedov and Pushkin".<sup>24</sup>

Kujundzic's comment on Tynianov's attempt to revive literary tradition and reconnect with the Russian creative spirit of the Romantic period fails to explain the linkage between Tynianov's interest in the symbolic connotations of the Pushkin-Griboedov encounter and the theme of Griboedov's spiritual castration. Thus, might the scene depicting Griboedov's revelation to police informer Faddei Bulgarin that Griboedov feels as silent as a grave be interpreted as an expression of Tynianov's own melancholy and elegiac mourning at the death of oratorical speech in the face of tightening censorship in Stalin's Russia? In his seminal 1922 study "The ode as an oratorical genre" ("Oda kak oratorskii zhanr") Tynianov explores literary process as a struggle of genres in the eighteenth and nineteenth centuries. He also comments on Russian literature of the 1920s: "In our time we can observe an analogous struggle of genres: between Maiakovskiy's new 'satirical ode' and Esenin's new 'elegy' (of the romance type) [V.V. Maiakovskiy, 1894-1930; S. Esenin, 1895-1925]. In the struggle between these two genres we can observe the same struggle for the orientation of poetic discourse".<sup>25</sup> Given that Tynianov links himself to Pushkin as successor of Griboedov the comedy author, we might assume that Tynianov's novel *The Death of Wazir Mukhtar* contains a cryptic allusion to literary struggles of the 1920s, and elaborate on Tynianov's theoretical points related to his notion of dynamic literary evolution. In his work on Dostoevsky and Gogol published in 1921, Tynianov develops the view that parody is a catalyst of literary change that accelerates the evolution of forms by automatising outworn devices, while simultaneously promoting a new organisation of material. His concept of the dual effect of parody – destructive and reconstructive – is illustrated with numerous examples of his fictionalised accounts of Pushkin's life. It is not surpris-

---

<sup>24</sup> Ibid.

<sup>25</sup> Tynianov, Yuri. "The Ode as an Oratorical Genre", *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, University of Virginia: Charlottesville, Number 34: 3, Summer 2003, 565-596, 596.



ing, therefore, that Tynianov's novels address the question of Pushkin's creative employment of the usable past.

Kujundzic's above mentioned observations on the image of an author skilled at copying his predecessors' texts might be easily extended to the analysis of Tynianov's unfinished novel *Pushkin* (1935-43) which was partially published in 1935-37 in the Leningrad journal *Literaturnyj sovremennik* (Literary Contemporary), and in 1943 in the journal *Znamia* (Banner). The novel contains all the important tenets on cultural developments held by Tynianov and Shklovsky, including that opposing schools of aesthetic thought coexist, and that new genres are mutations or combinations of old ones. More importantly, Tynianov's image of Pushkin strongly resembles Vassily Rozanov whom Shklovsky portrayed in 1921 as a master of stylistic masks and of oxymoronic discourse, and as a skilful trickster who could present a well known object or cliché in alternative contexts in new light. Shklovsky's Rozanov, embodying a monstrous-looking new type of poet, is encapsulated in this statement of Rozanov: "I have big round eyes and I lick my lips. Isn't it disgusting? So what."<sup>26</sup> In similar vein Tynianov portrays the young Pushkin as a monkey whose unexpected, brief, infectious and discontinuous laughter was easily imitated by his lycée friend Iakovlev.<sup>27</sup> Tynianov links the monkey image to Pushkin's ability to imitate life, even claiming that it was the monkey who resembled Pushkin, not the other way round. Thus Tynianov emphasised Pushkin's skill at parody in order to make his point that artistry, estrangement and mimicry are essential for literary evolution. Tynianov's Pushkin is capable of adopting various speech codes and modes of behaviour, sometimes choosing to disguise himself as an anonymous author or to take part in literary mystifications. More importantly, the juxtaposition between the young Pushkin and the monkey image, advocates the necessity to inscribe the protoplasmatic state into modern consciousness. Tynianov's monkey-like image of the young Pushkin represents the prehistoric ideal shaped by the originary prehuman state which manifests itself as superhuman. In the scenes from the novel mentioned above, Tynianov, dwells on the question of identity understood by him in transgressive terms, as he does in many other instances in *Pushkin*.

Thus, the end of Tynianov's novel depicts Pushkin in the Crimea: Pushkin thinks to send an elegy to Petersburg with the request that his brother Lev publishes it anonymously, for "one does not need to use a name in poetry, just like in a battle" ("v poezii, kak v boiu ne nuzhno imia").<sup>28</sup> Tynianov juxtaposed the notion of impersonal poetic discourse with the statement (ascribed in the novel

<sup>26</sup> Shklovsky, V. "Literatura vne siuzheta", *O teorii prozy*, Moscow, 1925, 162-178.

<sup>27</sup> Tynianov, Iu. *Pushkin*, Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1976, 280.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 470.

to Pushkin) that "life flows like poetic speech" ("zhizn' idet, kak stikh").<sup>29</sup> Tynianov appears eager to mould Pushkin into the image of Rozanov, whose writing employed confessional modes of speech and a liking for the photographic reproduction of facts as stylistic devices. Like Shklovsky who welcomed Rozanov's heroic attempt to escape from literary discourse into a different type of communication – one without form or words, Tynianov's Pushkin switched easily from verbal modes of expression into visual ones, revealing thereby his fluid identity and his detachment from life. His homeliness is conveyed in terms suggesting that every aspect of modern life had become charged with the corrosive freedom of irony, that things could be taken at face-value no longer. Throughout the novel Tynianov depicted Pushkin as lamenting the loss of his house in Moscow (burnt down in the Napoleonic war) and trying to become accustomed to his homeless self, encapsulated in his father's words "Pushkins are vagabonds" ("Pushkiny pustodomy"). Tynianov's Pushkin accepts his father's characterisation of the whole family as a bunch of "pilgrims, vagabonds, homeless people, who lost their house to fire"<sup>30</sup> as a natural way of life for poets whose destiny was to be always unhappy, as he learnt from Kiukhel'becker and Russian elegies.<sup>31</sup> It is not difficult to see that Tynianov's Pushkin resembles both Tynianov and Shklovsky, who valued estrangement as a way of life and a modern way of creative thinking.

Questions of identity and creative writing are highlighted throughout *Pushkin*. On several occasions we see a Pushkin copying the texts of other authors and practising his signature in various styles, experimenting even with cryptic messages that represent his name. The image of writing Pushkin is equated here to the writing tool, in the manner of the detached nameless hand found in the novel on Griboedov. Thus chapter 5 portrays Pushkin as a young scholar and poet fascinated by the construction of identities linked to a symbolic order determined by language. *Pushkin* also entwines religious and creative aspects by making Pushkin into a young monk-scholar. The linguistic experiments of Pushkin featured in the novel involve writing various signatures and are imbued with mystical overtones, as in this example: "Alexander loved his signature. He practised his official signature, using *paraphe*; it was a brief version of his name comprising only one or two letters written upside down: NKShP. Sometimes he used numbers for his signature: 14 represented his ID number in the lycée's registration papers; on other occasions he used 1, 14, 16 in accordance with the order of letters included in his first and last names: the first number corresponded to the first letter of his name and the last one corresponded to the first letter of his surname. Once, having made copies of his poems, he looked at his draft and

---

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> *Pushkin*, op. cit., 342.

<sup>31</sup> Ibid., 347.

remembered his grandfather's twisted monument; he then signed his poems as Hannibal. Such a diversity of names and signatures amazed him. It seemed to him that he adopted a new image with each new name he used. He liked the mysterious and false names in his father's office notebooks. The author hid himself behind letters, numbers, anagrams. People argued about him and guessed." ("Aleksandr liubil svoiu podpis'. On podpisysvalsia *ofitsial'no*, s parafom, kratko, odnoi, dvumia bukvami, perevertnem: NKShP, nomerom 14 – po svoemu litseiskomu numeru, tsiframi 1...14...16... – po mestu bukv: pervaia bukva imeni i konechnaia s nachal'noi – familii: A.N. P. Odnazhdy, perepisav svoi stikhi, on vspomnil, gliadia na svoi chernovik, koriavyi dedovskii pamiatnik i podpisalsia: Annibal. Eto raznoobrazie imen i podpisei bylo dlia nego udivitel'no: kazhdyi raz ne tol'ko imia, kazalos' emu, – on sam prinimal novyi vid. Emu nraivilis' zagadochnye i lozhnye imena v tetradiakh otsovskogo biuro. Avtor priatalsia za bukvami, tsiframi, anagrammami. O nem sporili, gadali.".)<sup>32</sup> This allusion to Pushkin's ancestors – the Hannibals – stemmed from Tynianov's long-standing interest in Pushkin's African heritage and its implications for Russian cultural development as reflected in his unfinished 1932 novel "The Hannibals" ("Gannibaly"). As Trigos puts it, "for Tynianov, 'Gannibility' serves as a life force, a positive, creative energy that invigorates the stultifying elements of Russian culture and life".<sup>33</sup>

On the one hand, Tynianov appears eager to demystify the mystery of writing; on the other hand his linking of imaginary identities to the existing symbolic order and names is rooted in the Russian tradition of *imiaslavie*, known sometimes as onomatodoxy. The main tenets of this spiritual teaching are epitomised in the book *On the Caucasus Mountains*, penned by the Russian monk Hilarion, who said that God's name constitutes God himself and in itself is capable of producing miracles. The spiritual experience that deeply moved Pushkin on his way to Arzrum seems to allude to *On the Caucasus Mountains* that had been banned in Russia since 1912. The episode has a parodic touch, referring to the many Russian monk-imiaslavtsy who believed that knowledge of the secret name of God could produce miracles. The mysterious effect that the names Griboed and Hannibal had on Pushkin is presented in Tynianov's narratives as a manifestation of the divine principle that ensures the flow of creative impulse. Trigos, in her analysis of Tynianov's unfinished 1933 novel "The Gannibals" (Gannibaly), which was meant to be an epic introduction to the biography of Pushkin, observes that Tynianov encapsulated Pushkin's personal search

<sup>32</sup> Tynianov, Iu. *Pushkin*, Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1976, 247.

<sup>33</sup> Trigos, Liudmilla A. "Appendix A: Creativity and Blackness — A Note on Yury Tynianov's 'The Gannibals'", in Nepomnyashchy, Catharine Theimer et al. *Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2006, 369-376, 370.

for identity with his literary activity. Trigos claims that "Tynianov bestows full responsibility upon Pushkin for the incorporation of [...] exotic lands and their people into Russian culture".<sup>34</sup> According to Trigos, Tynianov recalled the rhetoric of Dostoevsky's 1880 Pushkin speech and depicted Pushkin as cultural coloniser who discovers exotic lands, portrays them and then lays claim to them.

Such an observation notwithstanding, I would point out that in both the novels *Pushkin* and *The Death of Wazir Mukhtar* Tynianov presents Pushkin as a poet-ethnographer preoccupied with the philosophy of language. Tynianov's novels elaborate views of his on the philosophy of language that are akin to Gustav Shpet's assertions on the inner form of word and manifestations of psychology through language. Indeed, Tynianov explained that his novel *Pushkin* was not intended to be a fictionalised biography, but rather an epic novel to illustrate the development of Russian national poet whose life and creating activities were inseparable from national historical development.<sup>35</sup> This approaches Shpet's views as expressed in his seminal study "Introduction to Ethnic Psychology" ("Vvedenie v eticheskuiu psikhologiiu", 1919-21). According to Shpet, national consciousness comprises a special type of emotional experience based on the appropriation of various historical and social events, interactions and juxtapositions with other nations. For Shpet, each individual acquires, from knowledge of his native language and through communication with others, tools of cognition of the collective spiritual experience expressed in language. Shpet writes: "Each individual is a sui generis of collective experiences; his own emotional experiences are shaped by the whole group of responses to life and experiences that amount to the group of collective experiences shared both by his contemporaries and ancestors".<sup>36</sup> Shpet defines this collection of archetypal knowledge as spiritual order (*dukhovnyi uklad*). Indeed, in the novel "The Hannibals" Tynianov's image of the Bashkir singing Tatiana's letter to Onegin in his own elusive language provides a Shpetian insight into the philosophy of language associated with the mechanism of expression of ethnic psychology through language. Tynianov's Bashkir speaks the language that reflects on his ethnic group's interactions with other subjects of the Russian empire. By the same token, Tynianov's Pushkin cognises the experiences of his own family and of Russian history through linguistic explorations associated with the name Hannibal and such words as 'little blackamoor' ("malen'kii arapchonok").

In addition to the above mentioned Shpetian overtones of Tynianov's narrative, Pushkin's scholarly pursuits – as manifested in Tynianov's *Pushkin* – recall

---

<sup>34</sup> Trigos, op. cit. 373.

<sup>35</sup> Tynianov, *Pushkin*, op. cit., 473.

<sup>36</sup> Shpet, G.G. "Vvedenie v eticheskuiu psikhologiiu", *Psikhologiiia sotsial'nogo bytiia: Izbrannye psikhologicheskie trudy*, edited by T.D. Marintskovskaia, Moscow-Voronezh: Akademia Psikhologicheskikh i sotsial'nykh nauk, 1996, 261-372, 361.

episodes in Tynianov's own career. An epigram written by Tynianov in the early 1920s rhymes Arzamas with OPOIAZ and explores analogies between the two epochs.<sup>37</sup> In other words, Tynianov's depiction of Pushkin's lycée training that helped the young poet acquire the philological tools to cognise reality, to demystify the process of writing and to understand the construction of identities through language has strong analogy with Tynianov's own training at St Petersburg University. David Bethea in his "Introduction" to *Pushkin Handbook* lists Tynianov among the twentieth-century thinkers who complemented the positivists and "provided important new ways to conceptualise Pushkin".<sup>38</sup> Bethea characterises Tynianov as a Pushkinist and Pushkin period novelist, but does not mention at this point that Tynianov's career was marked by his active participation in Semen Vengerov's seminars. However, Bethea names Vengerov (1855-1920) as a scholar who collaborated with other eminent scholars, Pushkin biographers and writers of his day in order to produce a lavish six-volume edition of Pushkin's writings that was published in 1907-15. In his posthumously published autobiography, Tynianov describes his studies at St Petersburg University in 1912-18 and pays a special tribute to Vengerov. Tynianov presents Vengerov as a Derzhavin-like figure who gave his blessing to Tynianov's research activities: "I began studying Griboedov and was appalled at how poorly he was understood, at how little resemblance there was between all that Griboedov wrote and all that had been written about him by literary historians [...]. I read a paper on Kiukhel'becker. Vengerov perked up and applauded. Thus began my work."<sup>39</sup> Indeed, the lives and writings of Griboedov, Kiukhel'becker and Pushkin continued to serve as subject matter for Tynianov scholarship and novels throughout his career. Dmitrii and Zinaida Breschinsky, in their 1985 article on Tynianov, validly observe that Tynianov's interest in the Pushkinian era might be due to his interest in the historical epoch that was split into two different political periods by the 1825 Decembrist revolt. According to these scholars, while Tynianov's *Pushkin* covers only the poet's lycée years, his *Kiukhliia* and *The Death of Wazir Mukhtar* "cannot be understood apart from the events of 14 December 1825".<sup>40</sup> They suggest reading the latter two novels as a diptych and summarise their plotline thus: "If *Kiukhliia* concerns the idealistic young men of the early 1820s destroyed in the insurrection, *The Death of Wazir Mukhtar* deals

<sup>37</sup> For a detailed discussion of this point see: Smith, op. cit.

<sup>38</sup> Bethea, David. "Introduction: Of Pushkin and Pushkinists", *The Pushkin Handbook*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2005, xvii-xlii, xxii.

<sup>39</sup> Tynianov, Yu. "Avtobiografiia", *Iurii Tynianov, pisatel', uchenyi: Vospominaniia, razmyshleniia, vstrechi*, Moscow: Molodaia gvardiia, 1966, 19. Quoted in English translation in: Breschinsky, Dimitrii N. op. cit., 3.

<sup>40</sup> Breschinsky, Dimitrii N.; Breschinsky, Zinaida A., *ibid.*



with the cynics and the politically wise parvenus of the rebellion's aftermath – *the men of the 1830s*".<sup>41</sup>

In addition to the above observations on the various political connotations of Tynianov's fiction, I will now briefly explore the type of training that Tynianov received from his mentor Vengerov and outline some striking similarities between Vengerov and several of the teachers whose influence on Pushkin's creative outlook was significant and who are presented in the novel as monks or monk-like scholars. This brief insight into Tynianov's own creative psychology helps us understand the personal mythology which he linked to the image of the scholar-monk and which he projected onto Pushkin. Given that Vengerov advocated Benedictine monkishness (*benediktinstvo*) in literary scholarship and praised Gogol as a writer-scholar, it is no surprise that in Tynianov's *Pushkin* the theme of labour and rigorous training, which in Vengerov's view was essential for creative writing, is given such an extensive treatment.

As Andy Byford explains, "the noble image of the true scholar as the modest and hard-working 'monk' turns out to be Vengerov's own contrivance".<sup>42</sup> Byford links Vengerov's positivist attempt to present literary activities as akin to monastic labour and to the growing desire of many Russian scholars in the 1910s to legitimise literary scholarship. Byford explains: "Love and labour as the two principal components of the notion of *benediktinstvo*, served not only to legitimise literary scholarship as an autonomous intellectual pursuit, but also to negotiate relations on the (necessarily) 'fuzzy' boundary of professional literary academia".<sup>43</sup> Tynianov's novel *Pushkin* challenges Vengerov's view that Pushkin's early poetry was an adolescent product and therefore inferior to his later writings. Vengerov, an editor of Pushkin's works, found the process of publishing Pushkin's 'lycée verse' difficult because Pushkin revised his poems in 1826. Vengerov felt that as historian-editor he should have published Pushkin's early verse in its authentic form, but he chose the role of the aesthete-editor. In Shpetian vein, Tynianov's novel convincingly demonstrates that Pushkin's personal experiences as expressed in his early poems should be read in their authentic form and in language enabling readers to be infected by the immediacy of their emotions.

Should we view therefore Tynianov's whimsical interest in deficiencies in Pushkin's style and inferior works as another manifestation of the baroque aspect of Tynianov's personality, as Mikhail Iampol'skii describes?<sup>44</sup> According

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Byford, Andy. "S.A. Vengerov: The Identity of Literary Scholarship in Late Imperial Russia", *The Slavonic and East European Review*, volume 81, Number 1, 2003, 1-31.

<sup>43</sup> Ibid., 31.

<sup>44</sup> Iampol'skii, M.B. "Maska i metamorfozy zreniia: Zametki na poliakh *Voskovoi personsy Iuriiia Tynianova*", *Tynianovskii sbornik: Piatye tynianovskie chteniia*, Riga: Zinatne"; Moscow: Imprint, 1994, 40-99, 40.



to Iampol'skii, Tynianov's aesthetic principles, as usually reflected in his fiction, surpassed the discursive practices of Russian Formalists and other avant-garde theoreticians and thinkers. Iampol'skii suggests that Tynianov's widely known concepts highlighting the role of archaic elements, stylistic masks and parody in literary evolution were influenced by Heinrich Heine's vision of the modern artist who adopts parodic masks hiding empty superficial references to Hellenistic, Judaeo-Christian and aristocratic cultural paradigms.<sup>45</sup> Commenting on Tynianov's interest in the Romantic reinvention of the past and the sense of simultaneous existence in two historical epochs, Iampol'skii emphasises Tynianov's interest in Heine's depiction of landscapes that juxtaposes living nature with dead and false artefacts resulting in an oxymoronic representation of reality. In Iampol'skii's view, Tynianov's article on Heine rejects Platonic aesthetics in favour of Heine's semantic collisions and contradictions that playfully function to produce a parodic representation of several stylistic masks. Iampol'skii's analysis of Tynianov's story "The Waxen Figure" ("Voskovaia persona") points to Tynianov's obsessive interest in the mechanisms of mimicry and cultural reproduction. Iampol'skii suggests that the image of a monster found in Tynianov's fiction is related to Tynianov's concept of distorted mirror images of masks and reflections that are constructed in accordance with the principle of anamorphose. This implies that copying an image leads to its complete distortion through a special form of coding; its reconstruction involves decoding.<sup>46</sup>

Iampol'skii's observations could be easily extended to Tynianov's novel *Pushkin* in which the many contradictions of Pushkin's personality are highlighted. Indeed, Tynianov draws our attention to Pushkin's oxymoronic vision of reality that stems from the poet's ability to cognise life as a dynamic organic system that encompasses contradictory forces and unrelated artefacts. As an example, one episode depicts the draft copy of Pushkin's poem "Monk" ("Monakh") filled with sketches by Pushkin. Tynianov writes: "His hellish poem about the monk was complete. It was done in truly devilish parodic manner; it depicted tricks of various devils who seduced monks; a white skirt appealed to one monk; one monk who was flying above the Devil. He drew on the manuscript a monkey-like head resembling an old woman wearing a scarf. It was a portrait of Voltaire, evoking the playful spirit of his poem *Virgin*".<sup>47</sup> This episode complexly juxtaposes several images including the allusion to Barkov whose erotic poetry Pushkin had read at a young age and whom he imagined as

<sup>45</sup> Iampol'skii, Mikhail. "Razlichie, ili Po tu storonu predmetnosti: Estetika Geine v teorii Tynianova", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 80, 2006; electronic version is available at: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/ia3-pr.html> [date of access: 31/10/2006].

<sup>46</sup> Iampol'skii, 1994, op. cit., 54.

<sup>47</sup> *Pushkin*, op. cit., 339-40.

a tall, monstrous looking man holding an axe. Tynianov says that Pushkin wanted to draw his portrait but could not visualise him before seeing a visual representation. Here we see a strange type of vision ascribed to a Pushkin who could see beyond the visible and somehow could reconstruct the images of authors through their poems. Furthermore, the Voltaire image mentioned in this episode implies that this image is used by Pushkin for the duration of his creative activity as a mask to reflect images from the outside. In other words, Tynianov alludes here to the motif of the mimetic representation of the void which was important to the Baroque art.<sup>48</sup>

Taking into account the prominent place that Tynianov ascribes to Pushkin's melancholic walks, elegies and recollections in the novel *Pushkin*, I think Iampol'skii's observations might be linked to the representation of melancholic discourse in the novel. It appears that the concepts of mimicry, void and melancholy are inseparable from Tynianov's image of Pushkin. Tynianov's Pushkin accepts his melancholic isolation in the face of the double infinity of external and internal space as the truth of modernity that leads people to a lonely and homeless existence. Several passages in the novel dwell on the melancholy that came into its own as the immediate experience of modern life; melancholics perceived the contradiction between ephemerality and infinity. We can recall, for example, how Shelling describes a new mournful sensibility as the pervasive sentiment of modernity in which individuals realise their distance from God. He states that "a veil of sadness is spread over all nature" to the effect that "the darkest and deepest ground in human nature is melancholy" adding that "nature also mourns a lost god".<sup>49</sup> For Tynianov, representation of the inner life as a realm of infinite freedom and the self-absorption of melancholy was linked to the emergence of the new function of the poetic discourse. Tynianov's Pushkin embodying the melancholic spirit is a self-moving and self-determining individual, possessed of mobility and inner life that lies at the root of the experience of melancholy. In the concluding part of Tynianov's novel we see a Pushkin who mourns not only his youth, his house, his lycée, his unrequited love for Karamzina but everything of which he was deprived. As Tynianov put it, "As if he was cursed, he was moving in a boat, not daring to name her; he was moving on, full of energy, inspired by the recollection of everything that was forbidden and that was not meant to be" ("chto bylo zapretno i chto sbyt'sia ne moglo").<sup>50</sup> Tynianov's passage evokes Goethe's early poems that dramatize melancholic consciousness and are permeated with the pathos of the unattained sublime, sug-

<sup>48</sup> Iampol'skii 1994, op. cit., 76.

<sup>49</sup> Quoted in: Ferguson, Harvie. *Melancholy and The Critique of Modernity: Soren Kierkegaard's Religious Psychology*, Routledge: London and New York, 1995, 18.

<sup>50</sup> *Pushkin*, op. cit., 470.

gesting that fruitful engagement with the world becomes problematic for any creator infected by a new mournful sensibility.

In other words, by the novel's end Tynianov fashions a young Pushkin in the clothes of a young Goethe, thus highlighting the presence of the melancholic voice in his poetry. Tynianov writes: "He knew: every time when he will write about her, the darkness of the night or the gloomy sea (just like now) will serve as the witness of his writing. And his love that was impossible to cure, that stayed with him for ever, reminded him of a wound; the wound which the old Raevsky knew well: he was fond of his doctor for the fact that he was not deluding him about the impossibility of cure of his illness". ("On znal: kogda budet pisat' o nei, svidetelem vseгда budet nochnaia mgla ili, kak teper', – ugriumoe more. I eta ego liubov', – kotoruiu izlechit' bylo nevozmozhno, kotoraiia byla s nim vseгда, napominala tol'ko ranu, ranu, kotoruiu luchshe vsego znal staryi Raevskii, liubivshii svoego lekaria za to, chto tot ne teshit ego nadezhdami na istscelenie").<sup>51</sup> Autobiographical overtones in Tynianov's narrative, easily detected in this passage, allude to Tynianov's own illness. However, the most important attack launched by Tynianov in the concluding part of his novel is upon time. He presents Pushkin's exile in the south as a desirable displacement that provides him with the meditative space and healing experiences that help to recuperate the lost object through the repetitive ritual of writing: "And here he was writing an elegy about the impossible love of which time had deprived him" ("I zdes' on pisal elegiiu o liubvi nevozmozhnoi, v kotoroi emu otkazalo vremia").<sup>52</sup> The theme of unrequited love that is linked in Tynianov's novel with a young Pushkin evokes the image of Goethe's Werther, the suicidal protagonist of his 1774 autobiographical novel *The Sorrows of Young Werther* (*Die Leiden des jungen Werthers*) as well as Boris Pasternak's lines from the 1922 cycle "Separation" ("Razryv") which has: "Go to others. *Werther* has been written already./ Nowadays the air is filled with death. /To open one's window is like cutting one's veins". ("Razryv"): ("Stupai k drugim. Uzhe napisan Verter. /A v nashi dni i vozdukh pakhnet smert'iu./ Otkryt' okno — chto zhily otvorit'").<sup>53</sup> Certainly, the Werther image might be seen as an important subtext of Tynianov's novel that alludes to the harsh reality of Stalin's totalitarian regime.

If we remember that Tynianov wrote his novel in Stalin's Russia, can we treat it as a philosophical novel that rebelled against attempts of Soviet modernity to vanquish melancholy as the normal state of human heart? Stalin's vision of modernity had a spiritless disregard of the human urge towards self-transcendence, and asserted that life should be reduced to the satisfaction of arti-

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Pasternak, Boris. "Razryv," *Stikhotvoreniia i poemy*, Leningrad: Sovetskii pisatel', 1977, 203-208, 208.

ficially created and stimulated desires. Just as modern society often perceives religion both as melancholic and as a cure for melancholy, for Tynianov poetry served the same purpose. It seems that Tynianov's desire to demystify the creation of Pushkin's elegy in the concluding part of the novel points to the fact that Tynianov was trying to weave autobiographical overtones into his monumental biography of Pushkin, thereby undermining its epic qualities. Thus Tynianov's novel creates an illusion that, for Pushkin, poetry may have accomplished the same role as religion, embodying the sublime spirit of life that enables individuals to engage in a collective process of mourning and recollection of the object of their loss. The novel evokes, most of all, the images of freedom, youth and vibrant creativity, bringing to the fore Pushkin's thoughts in exile that enabled him to feel estranged from the past and everything that repressed him. The optimistic overtones embedded in the concluding parts of the novel derive from Tynianov's Bergsonian belief in the immortality and vibrancy of the creative impulse found in Pushkin's poetic speech.

If we bear in mind Tynianov's formalist past and his concerns expressed in "Illusionary Pushkin", then Tynianov's *Pushkin* that demystifies Pushkin and contains strong melancholic overtones appears to stand in stark contrast to the official canonisation of Pushkin in the 1930s, especially because of its reinforcement of the Bergsonian paradigm of Russian Formalism that revolves around the concept of evolution and parody. As James Curtis observes, for Tynianov "parody serves a kind of historical baring of the device" and "a work of parody embodies the indivisible heterogeneity of *durée*".<sup>54</sup> Curtis establishes Tynianov's debt to Bergson and asserts that Tynianov's dynamic model of literary evolution is shaped by Bergson's vision of the interaction between the past and present that challenges the automatised perception and mechanical reproduction of artefacts. Thus, in his seminal study "On Literary Evolution" ("O literaturnoi evoliutsii") Tynianov argues that all important elements of literary evolution, including style and *sujet*, "are coordinated among themselves and interact".<sup>55</sup> As Tynianov puts it, "if the feeling of *interaction* of two factors (which presupposes the obligatory presence of two moments: a subordinating one and a subordinated one) disappears, the fact of art is erased; it is automatised".<sup>56</sup> In the novel *Pushkin*, just like in his early writings, including the book on parody that Tynianov edited in 1931,<sup>57</sup> Tynianov appears to be concerned with the mechanical reproduction of artefacts and automatised repetition of the

<sup>54</sup> Curtis, James. "Bergson and Russian Formalism", *Comparative Literature*, vol.28, No.2, Spring 1976, 109-121, 119.

<sup>55</sup> Tynianov, Iu. *Arkhaisty i novatory*. [Leningrad, 1929], reprint, Munich: W. Fink, 1967, 33.

<sup>56</sup> Tynianov, Iu. *Problema stikhotvornogo iazyka*, [Leningrad: Academia, 1924]; reprint, The Hague: Mouton, 1963, 10.

<sup>57</sup> Tynianov, Iu. (ed.), *Mnimaia poezii: materialy po istorii poeticheskoi parodii XVIII-XIX vekov*, Moscow: Academia, 1931.

events which he challenges by incongruous juxtaposition of the visual and verbal images in *Pushkin* as was described above. Furthermore, in the concluding part of the novel Tynianov's depiction of Pushkin, the young poet, as a person who, while moving forward, was inspired by the recollection of the past and who wouldn't dare to name the object of his secret love, imitates photoplay composition that is found in films.

According to Freeburg, "the motion picture is an ever originating series of ever vanishing aspects"<sup>58</sup> and the composition of photoplay comprises no-longer-seen pictures, being-seen-pictures and not-yet-seen pictures. For Freeburg, film writing was to a large extent informed by Ethel Puffer's 1907 book *The Psychology of Beauty* which states that "the beauty of an object lies in its permanent possibility of creating the perfect moment" with the effect that "the experience of this moment, the union of stimulation and repose, constitutes the unique aesthetic emotion".<sup>59</sup> The optimistic overtones of the concluding part of Tynianov's novel derive from the suggestive nature of his description that requires some kind of mental montaging. The final allusion to an unnamed image of Karamzina in the novel's final chapter breaks with the linear perception of the events, engaging readers into a reception of fact and symbol simultaneously. Tynianov's interest in the mental process which the photoplay produces in its viewers is felt in the composition of the paragraph that suggests a mental pause invoked by the reference to the past experiences of which Pushkin was deprived. The cinematic nature of Tynianov's description echoes Münsterberg's explanation of the effect that depth and movement of moving images have on the audience. He writes: "Depth and movement alike come to us in the moving picture world. Not as hard facts but as a mixture of fact and symbol. They are present and yet they are not in the things. We invest the impressions with them. The theatre has both depth and motion, without any subjective help; the screen has them and yet lacks them. We see things distant and moving, but we furnish to them more than we receive; we create the depth and the continuity through our mental mechanism".<sup>60</sup> The concluding part of Tynianov's novel aims at bringing together depth and motion in order to animate Pushkin's life, and to project the intensity of his feelings inscribed into Pushkin's elegiac poem onto the Russia of the 1930s.

It is not coincidental that the most enthusiastic response to *Pushkin* was expressed in Eisenstein's letter to Tynianov. This praises the theme of Pushkin's secret love interwoven into novel as a most successful device which presents the

<sup>58</sup> Freeburg, Victor Oscar. *The Art of Photoplay Making*, New York: The Macmillan Company, 1918, 67.

<sup>59</sup> Puffer, D. Ethel. *The Psychology of Beauty*, 1907; Kessinger Publishing reprint, 30.

<sup>60</sup> Langdale, Allan, editor. *Hugo Münsterberg on Film: The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, London: Routledge, 2002, 78.



image of Karamzina as a perfect prototype for all subsequent love affairs of Pushkin. In his seminal study of film and intertextuality *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film* (Pamiat' Tiresieia), Iampolskii describes Eisenstein's film as a kind of analytic vivisection presupposed by the physiognomic reading of the principles of the director's work in order to uncover 'the skeleton'. Iampolskii convincingly argues that Tynianov's novel *Pushkin* and his works on Pushkin and literary evolution had a considerable impact on Eisenstein's vision of a hero as intertextual body and of the concept of ersatz based on the metonymic substitution of various objects that Eisenstein describes in terms similar to musical terms of theme and leitmotif. To Eisenstein, the concept of invisible text as universal equivalent employed in Tynianov's *Pushkin* sheds light on the mechanism of montaging that enables objects to be linked and their substitution in accordance with their relevance to the abstract ideal model construed in a Platonic sense.<sup>61</sup> In other words, both Tynianov and Eisenstein shared a vision of Pushkin as intertextual hero whose discursive framework was highly relevant for the artists of the 1920-30s. To them, Pushkin's poetry was cinematic. Yet in Stalin's Russia of the late 1930-40s neither Eisenstein nor Tynianov could formulate a coherent autonomous approach to art and further develop any concepts of the inter-relationship between visual and verbal modes widely discussed in the works of Russian Formalists in the 1920s. In fact, the resurrection of Pushkin's cult in the mid-1930s by Soviet ideologists and cultural leaders must have reminded Tynianov of his 1922 "The Illusionary Pushkin" in which he voiced his concerns for the hermeneutic approach to literature.

More importantly, Eisenstein's highly insightful reading of Tynianov's last novel is informed by his own Pushkin myth which he wanted to reflect in his unrealised film. As Oksana Bulgakova convincingly argues in her analysis of the importance of the Pushkin myth to Eisenstein's creative outlook of the 1930s, Eisenstein appropriated the image of Pushkin as his mask that could help him to depict Stalin's Russia allegorically, through presenting Pushkin's life in terms of a conflict between evil father figures and young artist.<sup>62</sup>

Eisenstein's intention was to present Pushkin's life as something that evolved around the idea of ersatz, demonstrating thereby that his unrequited love for Karamzina led Pushkin to see all-powerful older rivals and authoritative father-like figures (including Peter the Great and the tsars) as symbols of destruction and death. As Bulgakova points out, Tynianov's triangle, that included Pushkin, Karamzin and his wife, provides Eisenstein with a biographical detail that informs his vision of Pushkin as a person who wanted to sublimate the traumatic

<sup>61</sup> Iampol'skii, Mikhail. *Pamiat' Tiresieia*, Moscow: Ad marginem, 1993, 394-405.

<sup>62</sup> Bulgakova, Oksana. "Pushkinskie motivy u Eizenshteina", Bethea, David et al.(ed.), *Pushkinskaia konferentsiia v Stenforde, 1999: Materialy i issledovaniia*, Moscow, OGI, 2001, 472-484.



experiences related to his secret love. In Eisenstein's opinion, all Pushkin works are permeated with the motif of rivalry between death and life, old age and youth, tsar and poet.<sup>63</sup> In other words, Eisenstein equates Pushkin with the figure of Don Juan understood by him in Freudian terms. Eisenstein sees a Don Juan-like Pushkin as aspiring to relive his experience in order to overcome the trauma of unhappy youth, and resorts to staging his numerous love affairs as an attempt to restore the wholeness. Indeed, Pushkin's Don Juan might be seen as an actor caught in the act of becoming while searching for his true identity.

In his analysis of Pushkin's Don Juan, David Kropf defines Don Juan's adventures as adjustments that help him to attain his new self. Kropf says: "When Don Juan composes (creates) a new self, he is in fact composes (adjusts) his entire being: composition as composure. He effects adjustments in his body and his voice in terms of a specific woman he desires. The 'real' world in which these adjustments occur has a decisive role to play, because multiple aspects of it (not just the woman, but the language she speaks, the social class to which she belongs, the environment she inhabits, and so on) enter the work of art Don Juan makes of himself. He does not imitate but rather interconnects with a specific situation and state of affairs".<sup>64</sup> Don Juan's art at mimicry, sublimation and creative estrangement from himself are echoed both in Eisenstein's vision of Pushkin, whom the director equates with Chaplin,<sup>65</sup> and in Tynianov's presentation of a young Pushkin who is versed in the art of parody and prelogical thought. Thus, the statement at the end of *Pushkin* that life flows as a poem might be seen as an expression of the belief in the creative powers of sublimation and estrangement presented in the novel in psychoanalytic terms. This approach to Pushkin stood in opposition to the official attempts to mould a life-asserting and politically correct image of the national poet.

According to Svetlana Adon'eva's study of Soviet and post-Soviet rituals enacted in everyday life, prior to 1935 the performance of several plays either dedicated to Pushkin, or based on his works, was banned by Soviet censors.<sup>66</sup> However, in 1935 a special Pushkin committee was created with the view to plan and control various activities linked to the 1937 centenary anniversary of the poet's death. The 64<sup>th</sup> Resolution on 29 December 1935 of the Central Executive of the USSR headed by Maxim Gorky referred to Pushkin as the great Russian poet, creator of the Russian language and father of modern Russian lit-

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Kropf, David Gleen. *Authorship as Alchemy: Subversive Writing in Pushkin*, Scott, Hoffmann, Stanford, California: Stanford University Press, 1994, 12.

<sup>65</sup> Bulgakova states that in 1947 Eisenstein's diaries contain some notes that shed some light on his idea of the film that could juxtapose together Pushkin, Don Juan and Chaplin. See: Bulgakova, op. cit.

<sup>66</sup> Adon'eva, S.B. *Kategoriia nenastoiashchego vremeni: antropologicheskie ocherki*, St. Petersburg: "Peterburgskoe vostokovedenie", 2001, 21.

erature, whose immortal writings contributed to the development of all mankind.<sup>67</sup> Yet, Tynianov's *Pushkin* reinstated the Formalist project aiming at the autonomous status of literature and dispersed the myth of Pushkin the creator of Russian language who shaped development of Russian national culture for many years to come. As Tihanov points out, "Russian Formalists were the first to see literature as an autonomous domain for theoretical investigation, and in their work they steered away from aesthetics, sociology, psychology, and history, while seeking support in linguistics. There were, in Germany, earlier attempts to take an autonomous approach to art, but these involved music and the visual arts rather than literature. Heinrich Wölfflin's dream of a history of art without names was echoed in Osip Brik's belief that, had Pushkin never existed, *Eugene Onegin* would have written itself."<sup>68</sup>

Given Tihanov's explanation that "by concentrating on the literary 'device,' especially in the early phase of their work, the Formalists were leaving literature to its own devices, uncontrolled by, and irreducible to, ethics, religion, or politics",<sup>69</sup> it is possible to see in Tynianov's novel a powerful critique of Stalin's project of modernity and detect the strong presence of the melancholic voice. In the concluding part of the novel, contrary to the expectations of the socialist realist canon, Tynianov presents a young Pushkin not as a positive hero imbued with a utopian vision of life, but as a mourning figure in the process of writing an elegy in which the solitary speaker weeps for his condition (his loss of lycée friends and unrequited love for Karamzina) and addresses his surroundings. He is aspiring to create a bond of sympathy between the suffering self and a melancholy of nature.

It appears that in *Pushkin* we find an epistemological shift in Tynianov's artistic psychology: the 'dialectical' Tynianov is replaced in the novel by 'organic' Tynianov. His mournful image of Pushkin might be seen as an insightful portrayal of Tynianov's own self who subsumes the dialectic into a romanticised whole and solipsistically projects himself onto the rest of the world, eradicating thereby the structure of difference. Tynianov's *Pushkin* contains veiled responses to the civilising violence of the 1930-40s that, in the words of Caryl Emerson, "was expected to purge the individual body, as well as the body politic, of its impurities" to the effect that the chaotic and neurotic body "could help to be healed by the punitive hand of Stalinist discipline".<sup>70</sup> In her excellent comparative study of the aesthetics based on pain as manifested in the writings of Bakhtin and Shklovsky, Emerson suggests that by 1938 Bakhtin's own body

<sup>67</sup> The quotes from this document are included in: Adon'eva, op. cit., 21-22.

<sup>68</sup> Tihanov, op. cit., 62.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Emerson, Caryl. "Shklovsky's *ostranenie*, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics based on Pain)", *Poetics Today*, No.26, issue 4, Winter 2005, 637-664, 660.

was turned into a Stalinist-era text, because his leg amputation would have been perceived as something normal, given the cult of the missing leg and patriotic heroic suffering. It is precisely in this context that Tynianov's critique of Stalinist narratives obsession with the motif of lameness should be read. Conversely, Tynianov's name could be easily added to the list of scholars who advocated the Formalist and Dialogic aesthetic methods and whose aim was to subdue terror and cultivate respect and freedom. Emerson writes: "For all their dissimilar placement of subject and object, and for all the fundamental differences between the Formalist and Dialogic methods, Shklovsky and Bakhtin were equally sceptical of a Marxist or materialist model that could turn human material into an instrument toward some other end. They were also sceptical of an ethics of identity, which would collapse the space in between and reduce reality to an echo chamber, out of which no creative act could emerge".<sup>71</sup> Tynianov's novel also rebels against the mechanical reproduction of the usable past that turns Pushkin's body into an instrument of automatised and normalisation of writing.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, 661.

Вальтер Кошмаль

## ЭКЦЕНТРИЧНЫЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО *ИДИОТ*

Роман Достоевского *Идиот* и в конце XX – начале XXI века все еще читается с большим увлечением и страстью. Вполне возможно, причина тому – «вечные» темы и ценности, затронутые в романе. Но достаточно ли этого для прочтения романа *Идиот* как литературного произведения? Языковой и эстетический пласт этого романа, прежде всего в связи с «прекрасным человеком» (князь Мышкин) постоянно обходили вниманием (Арутюнова 1996). Тематизация эпилепсии, болезни Достоевского, и напрашивающийся биографизм (достаточно вспомнить работы по Достоевскому З. Фрейда) также способствовали развитию такого одностороннего тематического интереса.

Даже в исследовательских работах последних лет этический пласт, воплощением которого является в первую очередь князь Мышкин, преобладает над пластом эстетическим (Woronzoff-Dashkoff 1996, Krapp 1997, Morson 1997, Tucker 1997, Terras 1998). Рассматривая работы нерусскоязычных ученых, нельзя не учитывать тот факт, что многочисленные исследования романа, особенно те, что получили широкое распространение (например, работа немецкого исследователя Мартина Дёрне «Бог и человек в творчестве Достоевского»), вообще не опираются на текст оригинала. В большинстве случаев Достоевский был для этих исследователей в языковом отношении недоступен. Но и русское восприятие романа не всегда отличается от вышеупомянутого, пример тому талантливые и глубокие работы Бердяева (Подосенова 1996, 180). Зачастую подход оказывается односторонним потому, что содержание романа рассматривается без учета его языка и эстетики.

Постоянное подчеркивание этического и религиозного пластов приводит к обесцениванию эстетического, залегающего на языковом уровне. Такой подход был характерен не только в отношении романа *Идиот*, но и всего творчества Достоевского в целом. Поэтому на вопрос Эрика Эгеберга «Да как же нам все-таки читать роман *Идиот*?» („How should we then read *The Idiot*“), от которого веет беспомощностью и почти отчаянием, нужно ответить не в узком смысле – касаясь отдельных вопросов интерпретации – а фундаментально: текст оригинала, язык писателя и его эсте-

тическое воздействие должны быть поставлены во главу угла при каждом новом прочтении Достоевского. Это касается в особенности двадцатого века, который был веком интенсивного освоения его творчества.

Есть и еще один центральный смысловой пласт романа, помимо эстетически функционального языкового: близость Достоевского к русской религиозной культуре и литературе XIV-XVII вв. Не последнюю роль при этом играет средневековое мышление в том виде, в каком оно отразилось в готическом романе (из последних публикаций по этому вопросу, независимо друг от друга: Подосенова 1996, 182, 185; R.F. Miller 1981). Другие линии развития сюжета, которые культурно-исторически и историко-поэтически непосредственно связывают автора с древней религиозно окрашенной русской литературой и культурой, остаются, как и прежде, недостаточно изученными. В первую очередь это касается эстетически-литературной трансформации этих текстов в романах Достоевского, в меньшей степени – чисто тематически ориентированной интертекстуальности.

Одна из целей настоящей работы – показать, что центральные темы и персонажи в романе *Идиот* выстраиваются на языковом уровне, и поэтому распознать их специфику, не опираясь на текст оригинала, практически невозможно. Если же сконцентрировать внимание на языке писателя, то можно заметить, что такие вопросы и темы, как «прекрасный человек», эпилепсия, сумасшествие, перспективы повествования, произведения и т.д., рассматриваемые в исследованиях чаще всего в отрыве друг от друга, подчинены одному общему, структурирующему все эти тематические комплексы модусу письма, который, в конечном счете, обуславливает и эстетическую цельность, и открытость романа. Тем самым роман определяется эстетическим модусом письма, а не исходящей из него этической или философской проблематикой.

Роман *Идиот* отличается неким эпилептическим модусом письма. Важно не столько отображенная действительность, сколько модус её отображения. Это – модус необычного, захватывающего, неожиданного, эксцентричного – эксцентричный оксюморон. Отмежевываясь в определенной степени от тезиса М. Бахтина о полифонии, Вольф Шмид трактует модус надрыва в романе *Братья Карамазовы* (присутствующий в романе в качестве смысла, обратного тому, которого добивался автор) как психологическую структуру, которой роман обязан своим появлением. Таким образом, надрыв – как отрицание авторских убеждений – все-таки семантически определен. В колебании между двумя взаимоисключающими, но семантически определенными точками зрения Шмид видит специфику и непреходящую современность романа. Трансформация языка посредством эпилептического модуса письма, который можно истолковать не только как психологическую структуру, как это делал Шмид, но и как структуру



корреляции изображенного и изображения, означающего и означаемого. Эстетическое функционирование языка Шмид в свои *построения* не включает. Такой модус – модус письма на границе, на его актуальную действительность (сложившуюся после реформ 1860 гг.) перед писателем в исключительно фантастическом виде (*Письма*, т. 29, 398; 19).

Этот эксцентричный оксюморон не теряет и до сегодняшнего дня силы своего воздействия, потому что он полагается не как семантически «противоположный смысл», но скорее именно он формирует сам модус письма и отображенный соответственно ему предметный мир. Воздействие посредством, прежде всего, языка придает означаемому яркий эмоциональный характер. На этой основе происходит не только колебание между смыслом *прямым* и обратным, но и колебание между разнообразнейшими эмоциональными обертонами значения. Именно в доминировании эмоциональной функции языка, продуцирующей множественные семантические значения, мы видим главный прием организации текста и тем самым расходимся с тезисом Шмида о «надрыве» и видим главную причину актуальности романа.

Применительно к роману *Идиот* это значит, что преимущественно семантически ориентированный анализ текста, направленный на одного главного героя, уступает место анализу лингвистических и эстетических параметров произведения, имеющему в виду всех героев романа. Изображенная действительность, включающая в себя изображенных героев (означающего), рассматривается в первую очередь от эксцентрично структурированного означающего.

## 1. Возникновение

Возникновение романа подтверждает правильность аналитического подхода, предусматривающего разбор означаемого в его функциональной зависимости от доминирующего модуса письма. Предположение о том, что предметный мир, отображенная действительность с ее героями трансформируется под воздействием эксцентричного модуса эмоциональности действия и речи, подтверждается историей возникновения романа. Как известно, до нас дошли лишь фрагменты рукописей. Многие герои с их свойствами выделились по ходу создания романа из протофигуры князя Мышкина, отсоединились от нее и превратились в самостоятельных героев.

Наброски ясно показывают, что здание романа *Идиот* возводится не систематически и не рационально (см. R.F. Miller 1998, 69); автор постоянно привносит в роман новые идеи. В одном из набросков (176) мать Мышкина неожиданным образом оказывается жива. Но Достоевский тут же отказывается от этой идеи. Генезис романа характеризуется избытком

неожиданно появляющихся и столь же неожиданно исчезающих, отброшенных идей. Таким образом, роман не может рассматриваться как постепенно разрастающееся здание.

В результате этого у означающего и означаемого появляется соответственная динамика, особенно сконцентрированная в «Набросках»: модус эксцентричности находит отображение, например, в движениях героев, которые ходят и движутся не размеренно, не постепенно, а «срываясь» и «бросаясь». Эмоции героев соответствуют эксцентрике их движений («восторжествовать над всеми», «отомстить всем»). Особое сгущение эксцентрики означающего и постоянный поиск идей превращают эксцентричность в центральный фактор генезиса романа.

Жена Достоевского рассказывает, как тяжело давалось ему составление плана действия, как он снова и снова видоизменял его, причем коренным образом. Достоевский пишет роман, находясь в чрезвычайно трудном положении, его поджимают сроки сдачи отдельных частей романа. Нервы писателя расшатаны: умирает его маленькая дочка, он пишет под воздействием усиливающихся эпилептических припадков. Таким образом, и внешняя, биографическая ситуация, в которой создавался «Идиот», оказывается в высшей степени «эксцентричной». Жизненная ситуация писателя, обстоятельства возникновения романа и изображенная действительность сливаются в одно целое.

Эксцентризм как стратегия замысла романа лучше всего прослеживается на примере становления главного героя. Вне зависимости от кардинально меняющегося по ходу работы смыслового наполнения образа, он изначально задумывается как эксцентричный оксюморон и характеризуется колебаниями между семантическими полюсами. R.F. Miller рассматривает становление романа как последовательность колебаний („a sequence of oscillations“, 1998, 58) и поэтому рассматривает роман как «повествовательный оксюморон – прием запутывающего объяснения» („narrative oxymoron – a mode of ‚enigmatic explanation‘“, 1998, 88). Таким образом, однозначное семантическое толкование образа исключается, равно как невозможно говорить о последовательной логике его становления.

Вот несколько примеров из «набросков»: замысел героя колеблется между двумя экстремумами: тираническим деспотизмом (чрезмерная активность) и смертью на кресте (чрезмерная пассивность), между «великим преступлением» и «великим подвигом» (346), между «страшным злодеем» и «таинственным идеалом» (348), между «беспредельным сенсуализмом» и «беспредельным идеализмом» (346). Суперлативно ориентированные прилагательные «великий» и «беспредельный» показывают на уровне означающего тождественность и равноценность полностью антитетичных означаемых.

Поскольку по мере становления замысла романа персонажи с их свойствами и признаками всё дальше расходятся, выделяются друг из друга, в особенности из Мышкина, – то не удивительно, что все они хотя бы по причине столь специфического генезиса оказываются охвачены одним эксцентричным модусом письма. Возможно, Ганя Иволгин и выступает в романе антиподом Мышкина, но на уровне означающего – и это становится ясным из «Набросков» – он задается как «больной» и «почти идиот» (369). Тот же самый модус характеризует в «Набросках» Настасью Филипповну (Геро).

Персонажи и характеры ограничены как единицы означаемого. Их эксцентричная трансформация взрывает эти границы на уровне означающего. Сквозной модус эксцентричности охватывает и персонажи, которые на семантическом уровне означаемого, в действии романа могут показаться контрастирующими. Таким образом, они как означаемое упираются в свои же границы – «закон личности» (365). Но именование «князь Христос», если исходить из набросков, должно относиться к целому образу в его становлении: переступание границ вплоть до безграничности, до всеобъемлющей эксцентрики получает санкцию религии и сближается с религиозным, не знающим границ экстазом (см. ниже: о ереси). Генезис одного персонажа становится отправной точкой, из которой развивается – под модусом эксцентричности – семантическая структура всего романа. Она охватывает все означаемое и означаемое.

## 2. До-логическое повествование

В набросках к роману можно найти многочисленные указания на то, что автор в отображенной действительности опирается на «одни факты» (ПСС, т. 9, 235). Но его интересуют не столько бытовые реалии, сколько «странные приключения» (ПСС, т. 9, 276). Изображенные фрагменты действительности эксцентричны, они – на границе правдоподобной реальности. У Достоевского как писателя «другой взгляд на действительность». В одном из писем критику Н.Н. Страхову Достоевский объясняет «свой особенный взгляд» (ПСС, т. 29, 19). В том, что большинству часто кажется «почти фантастическим и исключительным» (эксцентричным), Достоевский видит «самую сущность действительного». Эксцентризм, оксюморонно вывернутый наизнанку, объявляется центром. «Фантастический мой *Идиот*», – говорит Достоевский – и есть «обыденная действительность», потому что «в наше время» люди, будучи оторваны от земли, – действительно «фантастичны». Писатель имеет в виду и конкретное население России после реформ 1860-х гг. (ПСС, т. 29, 398). Общее понимание художественной действительности изначально осознается Достоевским как эксцентричный

оксюморон. Означаемое – эксцентрично само по себе и противоречиво в авторской перспективе.

Что же делает рассказчик с этими странными эксцентричными и противоречивыми фактами? И снова в набросках мы находим первые ответы на этот вопрос: Достоевский постоянно повторяет, что он не ищет разумного упорядочивания «странных происшествий». «Так как трудно их объяснить, ограничимся фактом» (т. 9). Повествование должно быть «легким», «без особых рассуждений» (т. 10). Рассказчик не дает логических разъяснений, идут одни описания, до рационального освещения фактов. Но из-за этого самоограничения рассказываемые «до-логические» факты, оставаясь противоречивыми, таинственными, могут быть субъективно искажены и эмоционально по-разному восприняты. Поскольку события разворачиваются синхронно с рассказом о них, сам рассказчик не имеет по отношению к ним никакой временной дистанции и не может ничего разъяснить до конца (Ковач 1977, 41).

Противоречивым остается прежде всего характер изображаемого, которое вплетается в оксюморон действительности и фантастики. Изображенная действительность утрачивает свою онтологическую автономию. В набросках к роману автор объясняет свой модус письма: «Писать в смысле: говорят» (т. 326). Действительность по своему статусу означаемого – сомнительна, по крайней мере, противоречива; отныне она «проговаривается», т.е. действительность выступает как чужая речь. Другими словами: уже и так редуцированное означаемое превращается в не менее противоречивое означающее и становится, таким образом, частью эксцентричной структуры романа.

На уровне означающего учащается использование повествовательного приема не-объяснения сообщаемого означаемого, и тем самым противоречивость усиливается. Ковач (1977, 45) точно уловил специфику всех объяснений у Достоевского: они – псевдообъяснения. Согласно Ковачу, для романа характерно псевдосюжетное повествование. Рассказчик передает чужие описания означаемого и приписывает им то логическое объяснение действительности, заняться которым он сам не в силах (Ковач 1977, 44). Чужие слова, которые адаптирует рассказчик, часто, в свою очередь, уже являются пересказом чужих слов (слухов, сплетен). Они противоречат друг другу (48, 149), т.к. они опять же суть только субъективные описания означаемого, которое нельзя понять рационально. Актуализация псевдообъяснений посредством усиления субъективного чужого слова приводит к определенному нарастанию хаоса, к гиперболизации и создает, таким образом, на уровне означающего эксцентричный оксюморон.

Как раз эти «странные происшествия», переданные до-логически, оказываются для самого повествователя «чрезвычайно трудно доступными»

без особых объяснений. Рассказчик в *Идиоте* – в отличие от любого другого романа Достоевского (*Бесы* и др.) – не реальный персонаж, существующий рядом с другими героями, не озабоченное предметного мира. Рассказчик присутствует лишь в качестве озабоченного.

Кроме того, мы имеем дело не с гомогенной, а с меняющейся героической инстанцией рассказчика: нарастает напряжение, наступает кульминационная хаоса, связанного и с эволюцией функции рассказчика внутри романа. Джонс (Jones 1976, 115) показал, что в первой части читатель еще ловит относительно всезнающего повествователя. В третьей и четвертой частях рассказчик постепенно утрачивает дистанцию по отношению к отображаемой реальности, происходит неожиданный и быстрая смена скорости и тональности повествования (Jones, 133; 138). В четвертой части романа создается впечатление, что повествователь уже не может совладать с озабоченным, озабоченное оказывается выше его понимания (Jones 115; 119); в дальнейшем передаются только слухи, на повествователем уровне роман превращается в чисто экспериментальное озабоченное.

Из-за растущей субъективной трансформации озабоченного в хаос озабоченного эта кульминация повествования повышает до-логическую эмоциональную установку читателя. Джонс говорит о мистификации читателя («mystification of reader» (Jones, 144)). Разнообразные субъективные голосов включают в себя и автономный голос читателя. «Эмоциональное смятение» (Jones, 144), колебание между противоречивыми экспериментальными единицами озабоченного увеличивает за счет ускорения повествования и доводит выведенного из эмоционального равновесия, «взвинченного» читателя почти до сумасшествия. Автор отказывается от каких бы то ни было объяснений и толкований, скрытых или явных. Даже познание, как у рассказчика, так и у персонажей происходит не рационально – все они вовлечены в экспериментальную структуру: большой Ипполит приходит к своим окончательным выводам не посредством обдумывания, умозаключения, а благодаря эмоциональному потрясению.

### 3. Языковые структуры порядка и сумасшествия

#### 3.1. Отрицание кодов порядка

Порядок – по М. Фуко (1989, 22) – «есть то, что предстает в вещах их внутренним законом, их тайной сетью». Любой культуре знакомы как коды порядка, так и их рефлексия. «Историю порядка вещей» Фуко понимает как «историю одинакового, *сходного*». Сумасшествие – как история иного – стесняет порядок (Foucault, 27), оно – выражение «темного непорядка», «движимый хаос» (Foucault 31).



«незаметная сторона порядка». Сумасшествие направлено в первую очередь против рационального порядка, порядка разума (Ипполит).

В исследованиях, касающихся аспекта порядка в творчестве Достоевского, речь шла не столько о безумии (сумасшествии), сколько об эпилепсии, болезни самого Достоевского и его героя Мышкина. Э. Дэлтон (E. Dalton 1979, 126) понимает эпилепсию как «комплексный беспорядок», Louis Breger (1989, 247) видит в эпилепсии «расстроенные функции мозга» („disordered cerebral functions“). Неужели именно у Мышкина, предположительно «прекрасного» человека, как в эстетическом плане, так и в этическом, гармония, выросшая из порядка, строя, оказывается нарушена? И разве нельзя прочесть «комплексный беспорядок» во всем романе? Таким образом, речь идет не столько о физической болезни, не о означаемом эпилепсии, сколько об «эпилептической структуре» романа. Это выявляется на уровне языковой реализации парадигм порядка и сумасшествия; не нужно сужать способ прочтения кодов порядка до одной фигуры Мышкина. Для романа *Идиот* характерно отрицание всех кодов порядка.

В принципе можно различать коды порядка, относящиеся к означаемому, к отображенной реальности и относящиеся к означаемому, к текстуальной реализации. В изображенной действительности следует различать коды порядка индивидуума и общества, коллектива. Для индивидуума важны физические и когнитивные (познавательные), рациональные и эмоциональные коды порядка.

Приводить все в индивидуальный рациональный порядок, т.е. логически мыслить, делать выводы – Мышкину, так же как и Ипполиту, тяжело. В романе постоянно говорится о том, что Мышкин, особенно после припадков, теряет «логическое течение мысли» (48, 22). Мышкин – из мира детей, а они «непонимающие». И Мышкин, и Ипполит толком и не пытаются навести порядок в своих чувствах: Ипполит охвачен страхами, потрясениями и не может успокоиться («долго он не мог устроиться», 321). Настасья Филипповна умеет подать, выставить себя так, что у всех начинается беспорядок чувств (131, 30; 140, 39). Понятие «порядок» звучит у писателя всегда определенно. Согласно Ильме Ракузе (Ilma Rakusa 1983, 956) персонажи, в особенности Мышкин, оказываются еще более опасными нарушителями порядка, потому что они нарушают коды этого порядка ненамеренно.

Мышкин вводится в роман в тот момент, когда он нарушает устоявшиеся социальные коды порядка коллектива. В передней у генерала Епанчина он не только заговаривает со слугой, но и нарушает своей одеждой принятую в обществе форму и порядок («не подходил под разряд посетителей»). Но и в другие моменты, например, когда он курит там, где это

не позволительно, Мышкин не признает «порядок» и чувствует себя неуютно в «здешних обычаях» (22, 28).

Те персонажи, которым удается вписаться в порядок, маркируются негативно, они, главным образом, персонажи второстепенные: Тоцкий, покровитель и соблазнитель Настасьи Филипповны, – в состоянии привести свои мысли в «порядок» (37, 6), он считается «порядочным человеком» (37, 20), в то время как Настасья Филипповна нарушает порядок, ведет себя «из ряду вон». Генерал Епанчин олицетворяет, как и Тоцкий, не только социальный порядок, но и знает в нем «свое место»: он даже видит в этом порядке «систему» (15, 8; 32, 22), в которую совсем не вписывается отрицающий её Мышкин. Поэтому не может быть и речи о принятии Мышкина в семью Епанчина. К тому же его болезнь не допускает того «систематического обучения» (9, 16), которое могло бы помочь его интеграции в общественный уклад, порядок. С этой точки зрения – по ту сторону социального порядка – описывая и оценивая смертную казнь как моральное преступление – князь ставит под вопрос правовой порядок, законы. Генерал Епанчин со своей стороны видит в либерализме выпад против «существующих порядков вещей», т.е. против политического устройства (порядка). Таким образом, у образа Мышкина появляется новая, общественно-политическая грань.

Коды порядка означающего, текстуальный строй (порядок), – как уже было показано при анализе повествовательного уровня – часто нарушаются: и рассказчик, и князь Мышкин нарушают повествовательный порядок логически выстроенной очередности мотивов (52, 42). Но Мышкин, как и его родственница, госпожа генеральша (секреты, 69, 31) нарушают к тому же диалогический порядок: общественный этикет требует наложения табу на определенные темы, их умалчивания. Еще в Швейцарии князь ничего не утаивал от детей и тем самым настроил против себя общество. Политическая сторона этого нарушения повествовательного строя становится ясной после упоминания нигилистов в ряду разрушителей порядка (227, 16).

Эти коды порядка в романе оцениваются как эстетически, так и этически. «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека» (388) – это ясное, определенное высказывание Достоевского в набросках понимается, как правило, на уровне означаемого. Красивый почерк Мышкина одновременно метонимически указывает на красоту пишущего. Он характеризуется дисциплиной (29), гармонией и пропорцией (29, 42). Чувство меры и повторение сходного, в котором Фуко видит «историю порядка вещей» (5), составляют эстетически и этически сущность красоты Мышкина. Но такой простой, упорядоченный взгляд на роман, учитывающий только означаемое, недостаточен и охватывает лишь один из смысловых уровней произведения. Уже было показано, что Мышкин,

как и другие персонажи романа, как раз и «олицетворяет» нарушения кодов порядка и меры. Мера, как и порядок, появляется в романе, как правило, тогда, когда она не соблюдается, отрицается. Breger (1989, 249) точно указывает на то, что после Мышкина с его наивностью всегда остаются хаос и беспорядок. Хаос же в романе находится в одном парадигматическом ряду с «безобразием» (236; 237, 22; 238, 16). Таким образом, главный герой романа Мышкин не просто этически и эстетически прекрасный человек, так как и он раздираем противоречиями.

Поскольку образ Мышкина неразрывно связан с его болезнью, эпилепсией, которая не только тематически, но и структурно – на уровне означающего – определяет весь роман, стоит знать, как протекает эпилептический припадок: он протекает в двух контрастных фазах: самому припадку с его абсолютной безмерностью и беспорядком предшествует «продромальная фаза» (предприпадочное время, 187, 18). Сам рассказчик в романе описывает эту фазу как состояние высшей интенсивности переживания: (188) «оказывается в высшей степени гармонией, красотой [...] Чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния». Эпилептический припадок есть сосуществование эксцентрично противоположных друг другу состояний: чередований абсолютной гармонии и меры с беспредельным хаосом и безмерностью. Мышкин есть олицетворение этого эксцентричного оксюморона.

«Безмерная» (Наброски) задача автора состоит в том, чтобы изобразить «прекрасного» человека, полного гармонии и меры. Но это значит, что автору – на уровне означающего – придется нарушать любую меру, чтобы изобразить в качестве означаемого гармонично-прекрасного человека. Означаемое и означающее как эксцентрично-противоположные структуры снова во взаимодействии. Как раз те персонажи, которые нарушают меру, позитивно коннотируются в романе: например, Коля Иволгин волнуется «сверх меры» (221, 25). Настасья Филипповна способна на презрение, которое «совершенно выскакивает из мерки».

Подведем итоги: пусть даже прекрасный человек – человек порядка, меры, но это только одна сторона характера Мышкина и других героев романа. Как и во время самого эпилептического припадка, этому означаемому высшей гармонии противостоит полное отрицание меры и порядка, проявляющееся на языковом уровне в той «безмерной» задаче, которую на себя берет автор – изобразить прекрасного человека. Роман в целом и в особенности образ Мышкина, определены, обусловлены этим эксцентричным оксюмороном означаемого и означающего. Любая лишь семантически ориентированная интерпретация Мышкина как прекрасного человека (к примеру, религиозная) – неправомочна.

### 3.2 Параметры изоляции

«Беспорядок» болезни (эпилепсии) и безумия у Достоевского – это беспорядок прежде всего языковой. Тем самым подчеркивается выдающееся значение языковой реализации идеи романа. Это хочется особенно выделить, учитывая тот факт, что до недавних пор многочисленные интерпретации игнорировали языковой пласт. Как и при разборе кодов порядка, речь идет не только о языке Мышкина, но и других центральных героев романа: сумасшествие – означаемое не только одного персонажа; *как языковой модус оно характеризует многих героев романа*. Структура сумасшествия в романе Достоевского *Идиот* – главным образом языковая.

Рассматривая категорию исключения, центральную для сумасшествия, можно увидеть, что она характерна не только для Мышкина, но и для главных героев романа *Идиот* вообще. Макс Васмер определяет лексему «идиот» как частное лицо; по В. Далю идиот – «малоумный», «несмышленный от рождения». Как лицо частное идиот общественно изолирован. Он сам себя изолирует или его изолируют.

Не претендуя на полноту изображения, мы находим в романе *Идиот* целый ряд параметров изоляции. Мышкин изолирован *в пространственном отношении*, потому что он жил в Швейцарии и в конце концов возвращается туда же. Но и Настасья Филипповна, прежде чем приехать в столицу, долго живет в далекой провинции. Она живет в провинции, как и идиот, вдали от общества (больше уединенно, 39, 21).

*В предметном отношении* князь выделяется своей западной одеждой и содержимым своего странного узелка, которое указывает со своей стороны на другую парадигму, связанную с сумасшествием исторически (Фуко): на бедность как социальную изоляцию. Настасья Филипповна живет с «бедными», Мышкин – «почти что нищий» (18, 30; 44). Нежелание Епанчиных принять Мышкина в свою семью, в свою «родственность» – логическое следствие этой изолированности (22, 22 «слова не может быть»).

Рогожин тоже – один из таких изолированных, отверженных. В начале романа он едет на поезде из Пскова от своей тетки, которая окружила себя юродивыми. В XVI веке душевнобольных возили на «кораблях дураков» (*Stultifera Navis*, Фуко, 25) от города к городу: во вступительной сцене романа, в которой Рогожин и Мышкин едут в вагоне, можно увидеть аналог путешествию сумасшедших в «другой мир» (Фуко, 29). В конце романа Мышкин снова уезжает назад в пространство изолирующего сумасшествия. Роман воспроизводит классическую «лиминарную» ситуацию сумасшедшего (29).

Эта изоляция – изоляция прежде всего *когнитивная*; Мышкин кажется еще ребенком, во время еды Епанчины хотят «завязать» Мышкину сал-

фетку на шею. Кажется, что он не вписывается в мир взрослых. В нем ожидают увидеть «дурачка» (18, 30, 19, 6), который – по выражению самого Мышкина – был когда-то «идиотом» (64, 21). Для Гани Иволгина и других он идиот и сейчас.

Мышкин изолирован и в аспекте сексуальном: он выступает существом нейтральным. Отсюда, судя по всему, происходит и его «детскость». Настасье Филипповне он предлагает брак без сексуальности. Эту сексуальную воздержанность следует трактовать в религиозном контексте «юродства» как выражение аскезы. Но и в Западной Европе уже давно сумасшедших сравнивали с детьми (Фуко, 123), и Достоевский следует этой традиции.

Изоляция сумасшедших уже в начале Нового Времени принимала парадоксальные формы. С одной стороны, такая изоляция могла означать отделение от общества, с другой, она доходила до сакрального почитания: значимость выделенных в изображенной действительности персонажей романа растет; на аукториальном уровне вымысла они – главные герои. «Святая» болезнь Мышкина говорит о его «избранности».

Эта изоляция относится не только к названным персонажам (в частности, к Мышкину), но и к преступникам, о казни которых подробно рассказывает Мышкин. Между отторжением смертной казнью и отторжением «сумасшедших» – отношение симилярности: изоляция сумасшедшего и преступника предвосхищает изоляцию мертвого. Подобие этих отторжений подчеркивается, когда говорится, что страх смерти доводит осужденного до сумасшествия (19, 6). Преступник, приговоренный к смерти, с одной стороны, и живущая в Швейцарии Мари, которую как «великую преступницу» «прогнали» из общества, – близки по своей отверженности. Если один раз Мари отвергают «не понимающие» (58, 3) дети, то в другой раз – взрослые с их правовыми кодами порядка. Тем самым эти коды, конечно, дискредитируют сами себя. Сумасшествие приближает человека как существо социальное к «области преступления и наказания» (Фуко, 112). В этом смысле не случайно, что Мышкин рассказывает о смертной казни в передней Епанчиных, в этой «лиминарной ситуации».

За первой лиминарной ситуацией (прибытие Мышкина на вокзал) следует другая – в передней Епанчиных: в средневековье сумасшедшего «затирали перед воротами города». Если нельзя запереть его в тюрьме, тогда нужно остановить его на пороге. В оксюморонном смысле это значит, что исключение сумасшедшего из общества должно его туда включить (Фуко, 29). Слуга обращается с Мышкиным подобным амбивалентно-парадоксальным образом, как с гостем и нищим (нищий и сумасшедший традиционно воспринимаются как одно лицо). Мышкин находится перед дверью, в передней, но не попадает – в отличие от других гостей – в



приемную. Когда у Иволгиных он открывает Настасью Филипповну дверь (86), она – в коридоре (sic!) – обзывает его сумасшедшим, идиотом, которого надо выгнать вон.

Вся эта сцена парадоксальна в том смысле, что в следующей сцене Настасья Филипповна сама провоцирует скандал; сумасшедшие – в 18 веке – интернировались во избежание публичных скандалов. Если в России в средневековые скандал (например, феномен юродивых) с целью предостережения выносился «на люди», то впоследствии он переносится в частную сферу. При публичном скандале существовала опасность, что он разрастется и выйдет из-под контроля. Достоевский доводит это усиление скандала по нарастающей вплоть до «суперлатива» драматической кульминации не в последнюю очередь благодаря парадоксу: он создает в частной сфере публичность и заставляет Настасью Филипповну действовать «перед всеми».

### 3.3. Языковая реализация сумасшествия

М. Фуко рассматривает сумасшествие как феномен действительности, как означаемое. Языковая реализация сумасшествия, означающее (характерное для литературного произведения) не входит в поле зрения Фуко, литературные тексты, а тем более их эстетический пласт его не интересуют. Поскольку объект литературоведения – языковое произведение искусства, то как раз манера, способ письма – означаемое – заслуживает особого внимания.

Наличие языковых фактов, даже если не делается попытка их детального исследования, – налицо. Если рассмотреть, например, *семантическое поле сумасшествия*, то обнаружится, что постоянно повторяется один и тот же намеренно ограниченный лексический инвентарь. Перечислим несколько важных мотивов: существительные: *сумасшествие, бред, изумление, сумасброд, лихорадка, исступление, бешенство, истерия, страсть, горячка, оупение, безумие, беспамятство, судорога, припадок, конвульсии*; глаголы: *(вз-)бесится, сойти с ума, помешаться, дурачиться* и т.д. Сюда же относится атрибутика умственных недостатков: *полубред, полумумный, не в полном рассудке, безумный*. Сумасшествие выражается посредством полностью или частично синонимичных понятий, которые со своей стороны содержат семантические повторения, которые и вызывают усиление, нагнетание.

Этот узко ограниченный лексический инвентарь сумасшествия присутствует в изображении почти всех центральных героев романа: генерал Епанчин – такой же «полумумный», как Мышкин, Ганя впадает в истерику не меньше Лизаветы Прокофьевны Епанчиной, Настасьи Филипповны,

Ипполита и Аглан. Ганя приходит в иступление, Настасья Филипповна тоже. Самое важное значение имеет тот факт, что лексика сумасшествия используется не только в отношении Мышкина, но и в отношении других главных героев романа.

То же самое касается и семантического поля слова «идиот»: *идиот, дурачок, юродивый, чудак*. Слова эти относятся не только к Мышкину, но и к генералу Епанчину, Гане, Лизавете Прокофьевне, Настасье Филипповне, Ипполиту или Аглане. Таким образом, название романа – *Идиот* – которое понимается, главным образом, как означаемое одного персонажа, расширяет область своего значения.

В состоянии сумасшествия ломаются и нарушаются порядки, норма, мера. Этому соответствует движение из центра (экс-центричность). На уровне означаемого это находит свое отражение в значенных соответствиях предметов и приставок *из-, с(о)-, вы-, без-, вне-*. Соответствующие лексемы – *иступление, сумасшествие, вывешит из себя, вывешит из одежды спани, с ума свалить* и т.д.

Приставки сигнализируют об отходе от нормы и ориентировке на усиление и преувеличение (превосходную степень). Численность релевантных приставок и предлогов не велика; но и эта низкая численность контрастирует в тексте с их частотой. Таким образом, Достоевский показывает путь сумасшедшего в другой мир в основном на языковом уровне: тем самым он создает постоянно возвращающуюся и интенсивно усиливающуюся *лингвистическую лингвистическую ситуацию*.

Колличественное самоограничение становится важной предпосылкой интенсификации и усиления означаемого: постоянный повтор нескольких единиц означаемого воздействует магически, экспрессивный план романа доходит до своей крайней точки. Происходит смена от чистой семантики сумасшествия к модулю письма супрратива, снимающему всевозможные ограничения и рамки, от означаемого к означаемому.

Поэтическое воплощение сумасшествия в означаемом и еще больше в означаемом затрагивает всех героев романа: таким образом проясняется значение языка и его магического применения во время «ритуальных» повторений. Постоянный повтор релевантных единиц означаемого создает, как для персонажей, так и для читателей, реальность сумасшествия, и от этого воздействия никто не может избавиться. Физическое и душевное расстройство реализуется на уровне означаемого. Тометная, экспоненциальная языковая ситуация лавинит и персонажей, и читателей до грани безумия.

#### 4. Эксцентричная театрализация

То, что роль скандала в романах Достоевского чрезвычайно важна, не подлежит сомнению. Труднее ответить на вопрос о его происхождении. В XVIII веке сумасшедших все чаще интернируют с целью избежать появления их на публике и возможных в этой связи скандалов (Фуко 136). В романе *Идиот* автор использует это каталитический эффект публичности, инсценируя «выходы» Настасьи Филипповны «перед всеми», пусть даже и в более узких общественных границах – например, на квартирах.

О театральной постановке в прямом смысле слова не может быть и речи. Театрализация ограничивается несколькими моментами театральнойности, которые со своей стороны подчинены усиливающейся трансформации: персонажи не только просто разговаривают, они кричат, и зрители не только находятся под влиянием действия, они падают в обморок. Театрализация происходит в первую очередь благодаря означаемому эксцентрики, которое базируется на сокращенном репертуаре действий, влияние которых на зрителя усиливается из-за повторений. Таким образом, становится очевидно, насколько мало в конечном счете пригодна театральность для самого театра.

Элементы театральнойности в *Идиоте* невербально увеличивают многозначность высказывания, его иногда противоречивую амбивалентность. Телесные знаки (язык тела) играют главную роль при конституировании значения, как, например, в случае с Варей Иволгиной, у которой вследствие аффекта дрожит все тело («вся трепещет от гнева», 135, 12). Это дрожание тела, причины которого иногда трудно разгадать, представляет собой один из вариантов тех эпилептических конвульсий, которые испытывает только Мышкин. Амбивалентный эксцентричный язык тела других героев романа свидетельствует о том, что и в этом отношении князь Мышкин не исключение.

Для языка тела героев – при всей его семантической амбивалентности – как правило, характерно высочайшее внутреннее напряжение. Примеры тому – паралингвистический уровень повторяющихся криков и особое напряжение при артикуляции звуков (96, 29).

Амбивалентность невербальных знаков, в частности жестов, получает особую функцию: Мышкин общается с Мари прежде всего знаками языка тела. Два вида жестов и движений тела, выражающих насилие, особо примечательны в романе: удары (99, 14) и плевки (38, 14; 99, 3; 99, 34). И те, и другие играют важную роль в Евангелии, особенно в связи с личностью Христа. Но их религиозный контекст также культурно специфичен. Это контекст феномена юродства.

Наконец, и проксемика также подвергается эксцентричной трансформации. Так, у обоих героев, которые являются в определенной степени театральными, движения быстрые, резкие, неожиданные. Неожиданные выходы и неожиданные повороты действия производят яркий театральный эффект. Даже описываемую казнь следует рассматривать в контексте театральной эксцентричности. Настасья Филипповна, в отличие от статичного Мышкина, пребывает постоянно в движении.

Эксцентрика персонажей находит свое отображение в костюмах, реквизитах, масках, а также организации сценического пространства. «Костюм» Мышкина, содержимое его узелка, салфетка, которую ему завязывают, изолируют и исключают его из общества. Таким образом, узелок Мышкина оказывается связан с другим свертком, который сначала обозначается из-за своей необычности как «странный предмет». Речь идет о пачке с деньгами Рогожина, которую эксцентричным жестом бросают в огонь.

Так как публичность театра в романе *Идиот* перемещается в дом, в квартиру, то и там появляются подмостки. Проигрывающиеся там сцены являются «домашними сценами» (43, 1; 98, 6; 107; 131). Такая концепция сцены, где собственно сцена-подмостки и зрительный зал сливаются, была известна Достоевскому со времен ссылки. Театр метафорически пронизывает весь роман. Прежде всего Настасья Филипповна (88, 8; 87) изображается так, как будто она «роль разыгрывает». Это разыгрывание ролей характерно и для других персонажей; так, Фердыщенко играет «роль шута». Театральная метафорика пронизывает роман, пожалуй, поэтому и говорят об особой театральности романов Достоевского.

Но в этом театре нет непрерывности, нет развивающегося действия. Скорее, театрализируются кульминационные моменты действия. Театр и хаос сливаются в единое целое. Театрализируются лишь отдельные моменты действия, а не весь временной континуум. Точечное заострение театрального элемента как раз и является выражением усиления и интенсификации происходящего в рамках эксцентричной структуры, которая охватывает все текстуальные уровни.

В этой эксцентрической инсценировке режиссером выступает, главным образом, Настасья Филипповна. Она завязывает и развязывает узел действия (развязка 98, 8; 132). Она управляет как игрой других героев, которые выступают в качестве зрителей, так и восприятием читателей. Настасья Филипповна втягивает публику в свою инсценировку. Временами Рогожин появляется на сцене с собственной публикой, со своим «греческим хором». Автор показывает, с каким напряжением герои следят за развертыванием событий. Внешне пассивный зритель одновременно чрезвычайно активен внутренне. Он напоминает того читателя, которого автор пытается довести при помощи эксцентричной структуры текста до состояния высшего

напряжения (доводит до безумия). Зритель, являющийся, с одной стороны, постоянным наблюдателем, с другой – случайным свидетелем, на которого впоследствии может сослаться рассказчик, становится так же, как и читатель, частью эксцентричной театрализации. Эксцентричность возникает за счет сильного ограничения и сгущения небольшого количества знаков, а также их повторения.

#### 4.1. Театрализация и «юродство»

Максимального напряжения театрализация достигает за счет того, что действие происходит нарочито публично, «перед всеми». Уже в начале Нового Времени на Западе при большой публичности возникала опасность скандала. Для скандала – по словам Фуко – характерно повышение публичности и театрализации. Скандалные сцены, имеющие центральное значение для Достоевского, вставляются в религиозный контекст, в контекст театрального поведения «юродивого».

Предварительно следует четко обозначить границу между нашей точкой зрения и точкой зрения Фуко. Мы уже показывали, что при специфически лингвистическом и эстетическом изображении сумасшествия у Достоевского во главе угла стоит, в первую очередь, означающее, а не означаемое (как у Фуко). Но самое существенное отличие от социо-культурного понимания этого вопроса у Фуко находится на уровне означаемого. Без особой адаптации это означаемое нельзя переносить на реалии русской культуры.

Возьмем центральное для Фуко лицо и понятие – «дурака»: в русском языке вообще, а в романе Достоевского в частности, существуют совершенно иные эквиваленты, отличные от западных понятий по своей культурной специфике: во-первых, «шут», который, придя лишь в XVIII столетии из Западной Европы, вливается в русское народное творчество (например, в лубки), во-вторых, дурак, связанный в первую очередь со сказкой, т.е. с народным творчеством и, в-третьих, юродивый, являющийся частью религиозной традиции, которую трудно связать с концепцией «дурака» у Фуко.

В романе *Идиот* все эти три понятия распределены по-разному: «шута» представляет из себя в первую очередь Фердыщенко. Он «играет роль» и является комической инстанцией театральной инсценировки. Как «дураки» ведут себя многие другие лица. «Юродивый» – не в последнюю очередь из-за своего религиозного контекста – прежде всего – Мышкин. Таким образом, по большому счету, бессмысленно исходить из относительно единой концепции Фуко, пытаясь вписать ее в русский контекст.



Князь Мышкин в романе неоднократно называется «юродивым» – блаженным дураком Древней Руси. Томпсон (Thompson 1978, 699) проводит параллели между юродивыми и шаманами: и те, и другие ведут себя странным образом, напоминая эпилептический припадок. Исторически данное подобие эпилептического припадка и поведения юродивого заслуживает особого внимания, поскольку она связывает личную биографию Достоевского, культурную традицию России и фиктивный персонаж романа (Мышкин). Эпилептический припадок как язык тела (ср. истерика у З. Фрейда) становится выражением религиозной театральности. Эпилептический припадок (Мышкина) сближается со старорусской религиозной и театральной культурой.

Сумасшедшие Западной Европы – по словам Фуко (148) – тоже вступают, достигнув «высшей степени» скандала, в контакт с трансцендентным, с Богом. Эпилептик в продромальной фазе, т.е. перед припадком, в ауре зрит Бога. Публичный скандал сумасшедшего и эпилептический припадок находятся в структуральном отношении подобия. Томас Виллис (Фуко, 183) пишет в 1681 году в трактате „De morbis convulsivis“ о заразных веществах, которые при эпилепсии недоступны настолько, что «они еще хранят знак трансцендентности и их можно спутать со средствами беса». В больного «святой болезнью» – эпилепсией – вселяются бесы.

Эта религиозность к тому же дополняется факторами, характерными для русской культуры. Театральность *Идиота* продолжает традицию религиозного юродства. Согласно этой традиции публичность, открытость, публика – неотъемлемая часть явления. Эта публика амбивалентна постольку, поскольку она – как в народном театре (см. Мёртвый дом) – может перейти от роли зрителя к роли актера. Условие такой трансформации ролей – высочайшее внутреннее соучастие публики, ее затронутость происходящим. В конечном счете дело юродивого – спасение души тех, перед кем он разыгрывает свое действие.

В набросках к роману не говорится о том, что Мышкин – юродивый. Только мать, которая ненавидит его, обзывает его этим словом. Лишь в более поздних версиях увеличивается значение этого мотива: провоцирование публики, верующих (например, когда юродивые оскорбляют или оплевывают иконы). Однако всё это для Мышкина нехарактерно. В гораздо большей степени Настасья Филипповна, а также и Аглая берут на себя классические функции юродивого. И действительно, в XIX столетии увеличивается число женщин-юродивых. Вполне возможно, что этот факт объясняет, почему в набросках к роману появляется фигура юродивой, о существовании которой в древнерусской культуре, по сути, нет сведений. В этой связи обе героини соотносятся с феноменом «дурака», «дурачества» в большей степени, нежели сам «идиот». Как раз в XIX столетии и появ-

ляются женщины-юродивые. Это опять показывает, как и в случае с эпилепсией, что в первую очередь не означаемое, а означающее вырабатывает значение, создает эксцентричную структуру текста, включающую в себя всех главных героев.

А.М. Панченко (1974, 145) подчеркивает актерский характер юродства и театральность инсценировок. Без достаточной публики юродивый не стал бы «юродствовать». При этом юродивые, согласно Панченко, были вполне образованными людьми, т.е. никакие не «дураки». Поначалу в Мышкине Епанчины ожидают увидеть дурака или шута и впоследствии удивлены его образованностью.

Конкретное действие юродивого ставит перед собой цели морально-религиозные. С одной стороны, юродивому важно личное спасение каждого отдельного человека, но в то же самое время он выражает своими провокациями свою озабоченность этическим здоровьем всего общества (Панченко, 146). При этом он пользуется не столько однозначным, вербальным языком, сколько амбивалентным «языком жестов» (Панченко, 150). Юродивый сам никого не бьет, но провоцирует других побить или оплевать его. Таким образом, он провоцирует свою «изоляция» из общества; выражается такая изоляция и в эксцентричном одеянии, как в случае с Мышкиным. На иконах юродивых чаще всего изображали полуголыми. Оскорбления, осквернения икон – одна из таких провокаций. Хотя в романе *Идиот* провоцированием занимаются женщины, бьют Мышкина (146), он принимает удар на себя и благодарит за это. Тем самым юродивый достигает своей цели. Акцентирование побоев сравнимо с побуждением юродивых через страдания проделать путь Христа на крестном пути, уподобиться Спасителю.

В юродстве выявляется важный для эксцентричного оксюморона и парадоксов романа культурный архетип: юродивый молится за тех, кто его бьет; Мышкин думает о том, как Ганя, который бьет его, сможет дальше жить с таким поступком на совести. В стиле юродивых он, пророчествуя, разоблачает Ганин поступок (149). Юродивого мучают; он выводит зрителей парадоксальным образом на путь искушения, хотя вывести их он хотел на путь добродетели.

Таким образом проясняется значение юродства для эксцентричной структуры романа, в частности, для его эксцентричной театральности. Тем самым роман Достоевского оказывается особым образом вплетен в старорусскую культуру. Посредством этого укоренения в особой русской культурной традиции увеличивается – в отличие от западноевропейской традиции – значение религиозного. Становится ясно, что действия, признаки и функции юродивого распределяются на многих главных героев и никак не могут быть связаны только с «идиотом» Мышкиным. Они находят свое

отражение прежде всего в означающем и вносят тем самым существенный вклад в эксцентричность модуса всего романа.

## 5. Эксцентричный модус как ересь

Православие основывается на церковно-религиозном порядке, ересь же означает отклонение от христианской веры, произвольный выбор внутренних компонентов веры. Ересь приводит к расколу единства веры. Россию XVII века в особой степени характеризует противоборство православия и ереси. Какая же из этих двух традиционных религиозных линий выходит в романе *Идиот* на первый план и какое этому находится выражение?

То, что обе противоборствующие традиции со всей религиозной напряженностью их отношений находят свое отражение в романе, – соответствует структуре эксцентричного оксюморона. Секты, будучи носителями ереси, сектанты, будь то скопцы, хлысты, бегуны или молоканы, – играют важную роль в романе. Можно говорить о расположенности семьи Рогожиных принять учение скопцов.

В христианской вере речь идет о спасении души, и православная церковь – по Розанову (1915, 27) – пытается установить правила такого спасения, рационально скрепить религиозность логическими рассуждениями. «Тип спасения» у еретиков – совершенно отличен от православного.

В его основе лежат не логика и разум, не стройный распорядок, а религиозное чувство. Для Розанова чувство это выражается в «восхищении». Сектанты и староверы подчиняются тем самым «закону художественной эстетики». Важность этого факта возрастает, если считать также, как например, Федотов (1946, 373), что для русской религиозности вообще – в сравнении с византийской – характерна особо высокая оценка эстетической стороны культа. Федотов расценивает отсутствие рационального научного духа (в том числе и в теологии) как «трагический пробел» в старорусской культуре. С такой перспективы значение эмоциональности и эстетизма религиозности возрасло бы еще более. Родство ереси и литературы является, таким образом, более крепким, чем родство православной религиозности и литературы, хотя и здесь следует исходить из особой близости этих явлений. Таким образом, значение ереси в романе *Идиот* возрастает и благодаря эстетическим и культурно-историческим причинам.

Уже Владимир Соловьев (1967, 3) называет ересь «сложной болезнью национального духа». По Соловьеву, сектантство пронизано фанатизмом, который со своей стороны содействует эксцентризму. О «начале болезни» свидетельствует тот факт, что универсально божественное заменяется «своим отдельным», индивидуальным. Буквальное значение слова «идиот» – «частное лицо». Больной эпилепсией князь Мышкин олицетворяет эту

болезнь – на религиозном уровне – как «Князь Христос» (*Наброски*, 365). Христос для скопцов – «нравственный первообраз». Но сектант ведет – по Соловьеву – «богочеловеческую жизнь» в постоянных метаниях между Богом и человеком.

Физическая болезнь и «болезнь» конфессионально-религиозная связываются на языковом и эстетическом фундаменте романа модусом эксцентричного письма. Лично-индивидуальная и божественно-универсальная воля должны слиться, и тогда произойдет спасение души: по Розанову, это ведет к высочайшей напряженности, к «психическому опьянению», к «некоторому состоянию экстаза». Штаммлер (Stammeler 1939, 137) подчеркивает, что в старообрядческой литературе на первый план выходят «чувственные моменты религиозной жизни». Религиозное чувство, религиозная эмоциональность поднимаются до эксцентрики экстаза. Путь к экстазу лежит через телесные упражнения. Секты уже в своих названиях указывают на особое значение тела. В мистически окрашенных ересьях ведущую роль в религиозной практике играют такие движения тела, как кружение, радение или скакание. Повышение скорости и интенсивности телесных движений приводит к тому, что тело, в конце концов, может быть покинуто. Тело как источник зла в православии наказывается – например, аскезой, – в ереси оно становится предметом насилия, например, «хлыстования». Но именно через тело лежит путь к спасению души. Усиление движений тела имеет и свой нравственный, этический пласт (нравственное радение) и может быть понято как одна из форм «аскетическо-экстатической» молитвы. Верующие действуют в «исступленных состояниях духа» этически.

Параллели с эпилепсией Мышкина очевидны: посредством сильнейших «сотрясений» тела эпилептик достигает экстаза в фазе ауры и приближается к Богу. Однако каждый припадок означает насилие над телом, его разрушение, т.е. эпилепсия – не просто сакральная болезнь *per se*; эпилепсия и ересь связываются в одном эксцентричном модусе бытия.

Телесность эпилепсии и ереси подчеркивает их в высшей степени театральную, визуальную сторону. Публичный характер «юродства» содержит еще одно условие театральности, важен в этой связи и главенствующий в театре момент абсолютного настоящего времени. Элемент театральности предполагает непосредственное настоящее время. Таким образом, у этих трех признаков театрального – у визуальности, публичности и настоящего времени – религиозные истоки. Они создают сложный комплексный религиозный театр.

Примат настоящего времени в театре заостряется в ереси, как и в романе, до определенного, неожиданно возникающего момента, фрагментаризации, которая и характеризует театральность романа. Розанов называет

религиозное чувство, доминантное у сектантов, «автономным мгновенным». Не временная непрерывность, а неожиданно и немотивированно возникающее происшествие, не подлежащее логически каузальному разбору, – по Розанову (73) оно составляет существо русской религиозности (Топоров писал о структуре «вдруг» в романах Достоевского). «Эсхатологическое чувство высочайшего напряжения», которое Штаммлер (20) считает основополагающим для русского народного творчества, выражается в «невольном испуге» (Розанов, 77). Таким образом, путь познания Ипполита посредством шока можно интерпретировать как путь познания, характерный для русской – еретической – религиозности. Структура «невольного» и «неожиданного» свойственна всем главным героям романа. Таким образом, модус письма в романе – помимо прочего – и религиозен.

Так у эксцентричной манеры письма – у напряженного оксюморона, укорененного на различных уровнях – появляется религиозное измерение. Основанием для этого является особое родство русской религиозности (в частности, еретической) и эстетики. У Лютера – по Розанову (73) – существенно содержание религии – то, *что* говорится, в России – то, *как* говорится. В рамках такой эстетики Розанов видит смену примата означаемого приматом модуса письма, означающего. Тем самым Достоевский трансформирует русскую еретическую религиозность в присущей ей модально-языковой форме – в литературу. Таким образом, в романе XIX века религиозность трансформируется в особую эстетическую модальность, т.е. религиозность коренится в первую очередь не в означаемом, а в специфичной эстетике, реализованной на языковом уровне. Литература становится религией. Этот симбиоз достигает у Достоевского своей высшей точки. Выискивать религиозность романа только в темах романа – значит игнорировать существо этой религиозности.

## 6. Лицо – личина – лик

В еретической теологии одну из центральных ролей играет наряду с телом лицо. Динамичный понятийный треугольник «лицо – личина – лик» бросает новый свет на аспект телесности, языка тела. Он метонимичен, помимо всего прочего, центральному аспекту романа. Все три понятия четко отделимы друг от друга, взаимодополняемы и противоречивы; по отношению к лицу они составляют псевдосинонимическое единство: «лицо» означает «внешнее лицо», лицо как всего человека, так и его внутреннюю сущность, «личина» в противоположность «лицу» означает сугубо внешнее лицо. Это внешнее – как маска – кроме всего прочего скрывает внутреннее; «лик» означает лицо или личность святого. У «лика» помимо внутренней и внешней стороны есть и трансцендентное измерение.



Иерархически можно расценить ипостаси лица как усиление; вначале перед нами чисто внешняя маска, потом внешнее и внутреннее лица и, наконец, трансценденция образа святого. Хотя все три измерения лица имеют центральное значение для семантики романа, в качестве лексемы в романе присутствует только «лицо». Лексема «личина» передается синонимом – «маска» (маскироваться).

Маска появляется в двойном значении, которое поначалу кажется противоречивым. С одной стороны, Настасья Филипповна скрывается под маской актрисы. С другой, тематизируется мертвое лицо, например, лицо Христа на полотне Гольбейна и лицо Настасьи Филипповны, т.е. посмертная маска. Исторически икона – святой образ – возникла из посмертной маски, т.е. напряжение между двумя вариантами маски сохраняется в ходе их общего развития. Тематизация треугольника (лицо – маска – святой лик) реактуализирует этот исторический генезис.

### 6.1. Лицо как оксюморон тела и духа

Лицо как мотив путем включения в тематику и функционализацию тела приобретает у сектантов религиозное измерение. В то время как в православной аскезе, например, в древнерусских житиях святых умерщвление плоти в угоду духу и трансценденции выходит на передний план, то сектанты входят в состояние мощной агрессии, служащей для них инструментом трансценденции в экстазе.

Тело, которое лишь отягощает дух, отрицается. В романе *Идиот* тела героев почти не описываются. Мало внимания автор уделяет и одежде героев, тогда как настоящая театрализация как раз этого и требует. Описание одежды – неконкретно; так, Нина Александровна (77) появляется в «чем-то черном». Авторское безразличие к телу сочетается с игнорированием описания одежды.

Редуцированное внимание к телу восполняется подробной тематизацией лица: лицо, с одной стороны, часть тела, с другой же – выражение духовности. Так обстоит дело и в русской религиозной традиции, и в романе Достоевского. Иконопись выдвигает лицо как существенную часть тела на первый план картины. Некоторые типы икон сводят изображение святых к изображению их лиц. Выделение лица героев в романе Достоевского вытекает из этой религиозно-культурной традиции.

Имена Рогожин и Епанчин непосредственно денотируют телесность. Neuhäuser (1980, 47-63) указал на важность для романа поговорки «Не к роже рогожа, не к лицу епанча». Имя Епанчина отсылает к епанче – главным образом, женской накидке, рогожа – у скопцов – непосредственно обозначает некрасивое лицо. L.A. Johnson (1991, 876) справедливо указы-

вает на то, что Рогожин прежде всего очарован всем телом Настасьи Филипповны, Мышкин же ее лицом, ее портретом. Лицо, являясь одновременно самой бестелесной частью тела, становится тем самым воплощением аскезы, которой Мышкин придерживается и с сексуальной точки зрения. Три главных героя романа – Настасья Филипповна, Рогожин и Мышкин описываются через свои лица. В Настасье Филипповне два этих подхода сталкиваются друг с другом.

## 6.2. Стилизованное лицо (аскезы)

По ходу романа вырисовывается специфика лица его главных героев. В начале романа черные волосы Рогожина контрастируют со светлыми волосами Мышкина. Но кое-какие основные телесные свойства обоих и схожи: их лица «бледны» и «бесцветны», в случае Рогожина даже говорится о «мертвой бледности». Лица – худые, тощие, со впалыми щеками. Эти архетипические признаки цвета и формы лица снова появляются у других главных героев: мать Иволгина Нина Александровна – женщина «с худым, осунувшимся лицом» (77). Лицо Ипполита тоже худое и бледно-желтое (215). Настасья Филипповна «худая лицом <...> и бледна» (27; 68). Приговоренный к смерти преступник, которого Аделаида Епанчина должна нарисовать по предложению Мышкина, должен быть с «бледным лицом» (56). Аделаида не могла бы объяснить сама себе, почему она должна нарисовать лишь «одно лицо», причем «ровно за минуту до смерти» (55). Это непонимание коррелирует с тем фактом, что внешность сестер Епанчиных почти не описывается.

Описание внешности многих главных героев романа редуцируется до архетипичного худого бледного лица, в этом обнаруживается близость к бестелесным аскетичным святым на иконах; у персонажей появляется новое эсхатологическое измерение: бледность и худоба указывают на смерть. Помимо этого многие лица часто показываются перед смертью или сразу после смерти: это относится и к снятому с креста мертвому Христу на картине Гольбейна (339), и к преступнику, которого должна изобразить Аделаида, и к лицу умирающего Ипполита (418; 429), и к лицу обречённой на гибель Настасьи Филипповны (475). Лица живых подобны «маскообразным» лицам мертвых. Их иконоподобный архетип напоминает при этом лики святых на иконах. Лица, таким образом, оказываются религиозно стилизованными, но не в качестве реалистичного означаемого.

Следующий вариант изображения лица на эсхатологической границе между жизнью и смертью – искаженное, искривленное, в особенности во время эпилептического припадка: лицо Мышкина искажается не только во время эпилептических припадков (198, 19; 195, 23), но и – как и в случае с

Рогожиным («искривив лицо», 141; 195об) – во время приступа гнева, например, в присутствии Фердыщенко (127, 37; «даже все лицо его покривилось»).

Фердыщенко и целый ряд других второстепенных героев отклоняются от этого архетипа лица: у Фердыщенко (79, 12) и генерала Иволгина лица – мясистые, Иволгин – человек «с обрюзгшим лицом». Сестры Епанчины, в том числе Аглая – тоже принадлежат данной парадигме, их лица – цветущие (32) и здоровые.

### 6.3. Загадка отображенного прообраза

В этой гетерогенности лиц отражается еретический «раскол» XVII-го века. Спор о способах иконописи разгорелся – как, например, между протопопом Аввакумом и Симеоном Полоцким, – по вопросу о том, нужно ли писать лики святых, как старообрядцы, стилизованно, т.е. с истощенными и бледными лицами. Представители новой эстетики предпочитали реалистичную манеру иконописи, цветущая мясистость алых щек пластически претворялась в картине. Спор о новой религиозно-стилистической эстетике иконы XVII века находит свое новое отражение в означаемом романа.

Мышкин почитает портрет Настасьи Филипповны согласно церковному ритуалу: он подносит портрет как икону к губам и целует его (68). При этом лицо на портрете каждый раз по-разному таинственно. Попытки разгадать загадку, тайну портрета (68) оказываются неудачными. Взгляд Настасьи Филипповны «загадывает загадку» (38), он что-то скрывает. Красота Настасьи Филипповны – часть этой загадки (66).

По изображению Настасьи Филипповны можно «определить», что она «ужасно страдала» (31 и след, стр.; ср. также цитату на стр. 352, когда Мышкин видит лицо женщины, которую он знал «до страдания»). Наречие «ужасно», относящееся к ее бледности (38), разъясняет необыкновенность (68) ее судьбы, в которой страдание и красота сосуществуют в напряженном единстве оксюморона. И у Ипполита «на лице <...> проглядывает страдание, как будто бы еще и теперь ощущаемое» (339, 7; 338, 40). Насилие по отношению к лицу (больше) не допускается. Ипполит с болью видит вздущееся от побоев лицо Христа (339): Мышкин же препятствует Гане, когда тот хочет ударить Варю по лицу (99; 291). Аглая, с другой стороны, бьет Настасью Филипповну словами (470) и тем самым увеличивает ее страдания. Мышкин сравнивает лица Аглаи и Настасьи Филипповны (484 и 485). Вполне возможно, мотив загадочного образа – выражение дихотомии «прообраз – портретное изображение», свойственное

иконе и трансцендентной плоскости этой дихотомии. Лицо – главный ее выразитель.

В этой связи важную роль играют глаза. Дальнейшая редукция и интенсификация, идущие сначала от тела к лицу, а затем от лица – к глазам, означают в то же самое время усиление трансцендентности и загадочности. В традиции иконной живописи существует этимологически связанное с «окном» око, око как «окно» в трансцендентный мир. Но око-глаз есть и нечто наблюдающее, угрожающе преследующее Мышкина (190, 44), «ярое око» – извод иконы, концентрирующий и сгущающий божественный лик в око. Ведь именно икона удивительным образом выдвинула око в центр лица. Рассматривая всевозможные психоаналитические объяснения этого мотива, нельзя забывать об этой старорусской традиции иконописи.

У лица в романе, несомненно, функция структурирующая (Johnson 1991, 867). В семиотике жестов и мимики у лица особое значение, которое однако глубоко амбивалентно. Это часто противоречивое значение колеблется между индивидуальным характером, театральной/посмертной маской и иконой. Вместе с лицом религиозное и эстетическое означаемое русской культуры переносится на уровень означающего. Оно важно не только в связи с главным героем романа Мышкиным, но и с другими центральными персонажами. Поэтому не стоит сводить заложенную на эстетически-языковом уровне религиозность романа к одному означаемому, т.е. к отдельным персонажам. В целом эксцентричная структура романа представляет литературно-эстетическую трансформацию русской религиозной культуры.

## 7. Гендер-амбивалентность и женская структура Христа

Амбивалентность различных сторон текста охватывает и гендерные маркировки. При текстуальном анализе означаемого главный герой романа князь Мышкин маркируется несомненно как мужчина. На этой основе Мышкин фигурирует как прекрасный – человек – мужчина и Христос. Лишь в исследовательских работах последних лет, работах убедительных, хотя и кажущихся кощунственными, такая гендерная маркировка ставится под сомнение (Straus 1998). Подрывается «авторитет» полового признака, а вместе с ним и гендерные маркировки, например, между Мышкиным и обеими женщинами, которых боготворит Мышкин: Аглаей и Настасьей. Мышкин кажется асексуальным или пребывающим в «предсексуальной» (Straus 1998, 108) детской невинности. Его фиксация на женском лице подчеркивает это.

С другой стороны, Аглая и Настасья Филипповна в своих провоцирующих речах берут на себя мужскую роль юродивого. В контексте этого

полового смещения интересно, что возможный корень отчества Настасьи Филипповны связан с «Филипповым» – инициатором некоторых еретически-сектантских движений в России.

В набросках к роману мы находим упоминания и о женщине-дураке, о «юродивой». Культурно-исторически фигура «юродивой» – не так значима. В то же время с середины XIX века явление это учащается. «Феминизация» юродивого происходит параллельно с феминизацией «князя Христа». N.P. Straus (1998, 110) показывает, что Мышкин сближается с женским мифом „mater dolorosa“ – страдающей матери. С другой стороны, в конце романа Настасья Филипповна появляется в сцене оплакивания Христа (pietà) в новой роли – как распятая, как женское отражение Христа, „so that the last scene is a pietà with the genders reversed“ (Straus 1998). Мертвый мужчина – Христос Гольбейна похож в своей половой нейтральности на лежащее мертвое женское тело (Straus 1998, 113), его стопы указывают на наблюдателя, как и стопы Настасьи Филипповны. Таким образом, и Настасья, и Аглая «маскулинизируются» (Matich 1986).

Феминизация Мышкина базируется, к тому же, существенным образом на клише русской истории культуры. Straus (1998, 105) считает, что для Мышкина характерны приписываемые женщинам свойства пассивности и чувственности. Эти клише, напротив, характеризуют и его (Мышкина) собственные схемы женственности: в русской религиозной традиции он сакрализирует (любимую) женщину – он целует портрет Настасьи, как икону, и делает ее тем самым объектом религиозного почитания. Он выступает защитником женщин, когда на них поднимают руку, например, Вари, или же пытается спасти «падшую» женщину – Настасью Филипповну – женитьбой.

Но женские персонажи романа не собираются вписываться в мужские клише князя. Они дискредитируют Мышкина. Straus справедливо замечает, что женственность для Мышкина всегда что-то, что унизили и обесчестили. Т.е. он не выходит за рамки религиозно окрашенных культурных традиций. Только такая униженная женственность допускает отождествление с ней Мышкина.

Общей женско-мужской основой (само)унижения является кенозис, „the most original creation of the Russian religious mind“ (Fedotov 1946, 368), религия униженного Христа (Fedotov 1946, 391). Женщина, униженная и в то же время до трансценденции сакрализованная, видится Мышкиным прежде всего как существо телесное. В выделении, в примате этой телесности и состоит традиционно ее низость и неполноценность. Но Христос, «приняв на себя» человеческое тело, тоже спустился на эту низкую ступень. Юродивый (или его женское соответствие) инсценирует это унижение театрально, имитируя Христа и следуя за ним.



Ключевыми фигурами этой театрализации и инсценировки тел („staging of bodies“; Straus 1998) являются тем самым героини, в особенности Настасья Филипповна, а не герои. Рука об руку идут визуально воспринимаемая телесность, ересь и театрализация. Настасья Филипповна – согласно Straus’у – чувствует необходимость постоянно двигаться, она убегает к Мышкину и снова бросает его, то же самое касается и Рогожина. Тело Настасьи Филипповны, его повторяющиеся движения вызывают эмоциональный подъем, корни которого в ереси; в первую очередь эти движения, а не слова выражают ее. Для Панченко язык юродивого – язык молчания. Юродивый отказывается от языка вербального, коммуникация происходит на уровне телесного. В этом раскрывается «юродство» женщин, но не Мышкина.

Язык истерики XVII века, выражение которого мы находим в «Повести о бесноватой жене Соломонии» – это язык тела: вербально невыразимое должно быть расшифровано в особой симптоматологии тела: театральная язык тела, базирующийся на жестах и рассчитанный на визуальное восприятие, содержит в себе смыслы, находящиеся по ту сторону сознания героев. Соломония изъясняется конвульсиями тела, движениями тела. Бесы, вселившиеся в ее тело, – бесы старорусской православной религиозности с ее мужским началом. Конвульсии женщины XVII века, в которую вселяются бесы, являются предтечей эпилептических конвульсий Мышкина. Однако в этих конвульсиях Мышкину открывается божественная трансцендентность.

В XVII веке только женщина находится во власти тела, в котором, связанные с православием мужчины, в том числе, отец Соломонии, видят вместилище зла. Поэтому Соломония может быть спасена, излечена лишь в том случае, если она будет избегать мужчин. Так она избавляется от чудовищности того образа женщин, который и есть причина ее «бесовской» болезни. Православие и мужчины выступают в равной степени как создатели этого «бесовского» образа женщины.

В XIX веке вместе с Мышкиным мужчина оказывается во власти тела не меньше женщины, Соломонии. С этой точки зрения Мышкин как бы оказывается на месте еретички XVII века. Из-за своих телесных конвульсий он обречен на пассивность, он – в плену собственной телесности. С этим контрастирует, однако, тот факт, что Мышкин вербально пропагандирует стереотип низкой телесности женщин. Тем самым, образ Мышкина разделен между двумя крайностями: с одной стороны, сознательными репликами и действиями и, с другой, пассивными реакциями тела. Таким образом, Мышкин – приемник Соломонии.

Мотив ножа подчеркивает это половое смещение: у Мышкина постоянный страх перед ножом, ему кажется, что нож может пронзить его (Straus

1998, 117). Несомненно фаллический характер ножа, который угрожает феминизированному князю. Соломония, с другой стороны, забеременела от бесов-мужчин. Избавляют ее от бесовства и рождения новых бесов святые юродивые Прокопий и Иоанн; предметом, напоминающим фаллос, – кочергой – они достают бесов из ее тела. Таким образом, в романе *Идиот* симилярному предмету приписываются противоположные ему функции. Как и в *Идиоте*, например, при описании экстаза эпилептических припадков, освобождение Соломонии от бесов находит свое выражение в префиксах. Они обозначают на этот раз не движение внутрь тела (в-), но движение из тела (вы-, из-). Таким эксцентричным способом Соломония возвращается, избавившись от бесов, к собственной индивидуальности. Женщины в романе *Идиот* уже стали субъектами. Они узурпируют центральные, религиозные мужские позиции, причем даже самого Христа.

Таким образом, ни в коем случае нельзя отождествлять концепцию Христа с образом Мышкина (как действующего лица, как означаемого). Литературно Христос реализуется, главным образом, не как означаемое (т.е. одно лицо), но как означающее, не сводимое к одному единственному герою. Соломония выступает в полной мере как «бесовски» искаженная проекция мужских, религиозно-православных оценок. Как анти-богородица она соответствует мужскому образу Антихриста. Она оказывается между дискурсами православия и ереси-иноверия, т.е. для нее характерно парадоксальное колебание между ортодоксальными и гетеродоксальными дискурсами.

В XIX веке в образе князя Мышкина деформация половой дихотомии смещается на мужскую фигуру. Фигура эта феминизируется для того, чтобы русский Христос Достоевского смог выступить в своем существе Христом женским. В связи с этим *Идиот* в культурно-историческом ракурсе может быть рассмотрен как дополнение текста о Соломонии.

Однако специфически эстетическая трансформация гендерной дихотомии на этом не заканчивается. Текст о Соломонии колеблется между нелитературным, религиозным и литературным дискурсами. В романе Достоевского *Идиот* просматривается религиозный дискурс, который в России наполнен эстетическим содержанием, т.е. близость к религии при полном погружении, внедрении в дискурс эстетический. С каким совершенством писателю удалось это внедрение говорит тот факт, что роман *Идиот* до недавних пор прочитывался без учета того религиозного подтекста, который мы разобрали. Религиозность текста находит свое отражение, в первую очередь, не на уровне означаемого, а на уровне означающего; в модусе литературного способа письма. Эта эксцентричная структура означающего и составляет специфическую религиозность романа.

## Литература

- Арутюнова, Н.Д. 1996. „Стиль Достоевского в рамке русской картины мира“, Н.Н. Розанова, Т.Г. Памяткин (Изд.), *Поэтика, стилистика, язык и культура*, Винокур, 61-90.
- Достоевский, Ф.М. 1973. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Москва.
- Ковач, А. 1975. „К вопросу объективной манеры Ф.М. Достоевского в романе «Идиот»“, *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis: Sectio Philologica Moderna*, 5, Budapest, 89-100.
- 1977. „Соотношение пространственно-временной и повествовательной структур в романе ‚Идиот‘ Ф.М. Достоевского“, *Slavica*, 15, Debrecen, 37-53.
- Панченко, А.М. 1974. „Юродство как зрелище“, *Вопросы истории русской средневековой литературы*, Ленинград, 144-153.
- Подосенова, О. 1996. „Средневековый контекст Достоевского“, *Нева*, 11, Ст. Петербург, 180-185.
- Розанов, В.В. 1899. „Психология русского раскола“, *Религия и культура. Сборник статей*, Петроград, 23-54.
- 1915. *Война 1914 года и русское возрождение*, Петроград.
- Соловьев, В.С. 1967. „О расколе в русском народе и обществе“, *О христианском единстве*, Брюссель, 3-34.
- Федотов, Г. 1946. *Святые Древней Руси*, Москва.
- Bethea, D.M. 1998. „The Idiot: Historicism Arrives at the Station“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's The Idiot: A Critical Companion*, Evanston.
- Boertnes, J. 1994. „Dostoevskij's Idiot or the Poetics of Emptiness“, *Scando-Slavica*, 40, Copenhagen, 5-14.
- Breger, L. 1989. *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst*, New York, London.
- Comer, W.J. 1996. „Rogozhin and the ‚Castrates‘: Russian Religious Traditions in Dostoevsky's ‚The Idiot‘“, *Slavic and East European Journal*, 40, 1, Tuscon, 85-99.
- Dalton, E. 1979. „Unconscious Structure in ‚The Idiot‘“, *A Study in Literature and Psychoanalysis*, Princeton, New Jersey.
- 1998. „The Idiot: A Success and a Failure“, T. Johnson (Hg.), *Reading of Fyodor Dostoevsky*, San Diego.
- Danow, D.K. 1989. „Diegesis in ‚The Idiot‘“, *Language and Style. An International Journal*, 22, 1, Flushing, 67-75.
- Doležel, L. 1993. „The Fictional World of Dostoevskij's ‚The Idiot‘“, *Russian Literature*, 33, 2-3, 239-248.
- Egeberg, E. 1997. „How Should We Then Read ‚The Idiot‘“, *Celebrating Creativity*, Bergen, 163-169.
- Foucault, M. 1989. *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt a.M.
- Johnson, L.A. 1991. „The Face of the Other in ‚Idiot‘“, *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies*, 50: 4, 867-878.
- Jones, M. 1976. *Dostoevsky. The Novel of Discord*. New York.

- Knapp, L. 1998. „Myshkin through a Murky Glass, Guessingly“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's The Idiot. A Critical Companion*, Evanston.
- Krapp, J.J. 1997. „An Aesthetics of Morality: Pedagogic Voice in Mann, Camus, Conrad and Dostoevsky“, *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, 57, 11.
- Matich, O. 1986. „The Idiot: A Feminist Reading“, Alexej Ugrinsky, Frank S. Lambasa, Valija-K. Ozolins (Hg.), *Dostoevsky and the Human Condition after a Century*, New York, 55-58.
- Miller, R.F. 1981. *Dostoevsky and 'The Idiot': Author, Narrator and Reader*, Cambridge, MA.
- 1998. „The Notebooks for The Idiot“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's The Idiot: A Critical Companion*, Evanston.
- Murav, H. 1992. *Holy Foolishness: Dostoevsky's Novels and the Poetics of Cultural Critique*, Stanford.
- Neuhäuser, R. 1980. „Semantisierung formaler Elemente im ‚Idiot‘“, *Dostoevsky Studies*, 1, Klagenfurt, 47-63.
- Rakusa, I. 1983. „Nachwort“, F. Dostojewski, *Idiot*, München, 955-973.
- Rosenshield, G. 1991. „Chaos, Apocalypse, The Laws of Nature: Autonomy and ‚Unity‘ in Dostoevskii's ‚Idiot‘“, *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*, 50, 4, 879-889.
- Schmid, W. 1996. „Die ‚Brüder Karamazov‘ als religiöser ‚nadyv‘ ihres Autors“, *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien, 25-50.
- Slatterly, D.P. 1983. *The Idiot. Dostoevsky's Fantastic Prince. A Phenomenological Approach*, New York, Frankfurt a.M., Bern.
- 1999. „Seized by the Muse: Dostoevsky's Convulsive Poetics in the ‚Idiot‘“, *Literature and Medicine* 18, 1, 60-81.
- Stammler, H. 1939. *Die Geistliche Volksdichtung als Äußerung der geistigen Kultur des russischen Volkes*, Heidelberg.
- Straus, N.P. 1998. „Flights from ‚The Idiot's Womanhood‘“, L. Knapp (Hg.), *Dostoevsky's ‚The Idiot‘. A Critical Companion*. Evanston.
- Terras, V. 1998. *Reading Dostoevsky*, Madison, WI, 73-78.
- Thompson, Ewa: 1978. „Russian Holy Fools and Shamanism“, V. Terras (Hg.), *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists, vol 2. Literature*, Columbus, 691-706.
- Tucker, J.G. 1997. „Dostoevsky's ‚Idiot‘: Defining Myshkin“, *New Zealand Slavonic Journal*, 23-40.
- Woronzoff-Dashkoff, M. 1995. *The Sympathetic vision: Ethical and Aesthetic Patterns in Dostoevsky's ‚The Idiot‘* (Ph.D.), Yale.





Надежда Григорьева

## ИСТОРИЧЕСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ 1920-40-х гг.: ПОДХОДЫ ПЛЕССНЕРА И БАХТИНА<sup>1</sup>

В 1920-40-х гг. европейская философия оказалась в двойственном положении. В книге *Духовная ситуация времени* (*Die geistige Situation der Zeit*, 1932) Карл Ясперс предположил, что в ситуации духовного кризиса и соблазна уйти от сознания к стихии бессознательного («кровь», «почва», «вера», «душа»), философствование должно стать основой подлинного бытия человека (Jaspers 1965). В своей ректорской речи «Самоутверждение немецкого университета» (1933) Мартин Хайдеггер признал, что философия есть внутренняя необходимость подлинного бытия-в-мире (Heidegger 1983, 13). Через пару лет Эдмунд Гуссерль в докладе «Die Philosophie in der Krise der europäischen Menschheit» (1935 – см. Husserl 1976), прочитанном в Вене, констатировал разрыв философии с жизнью. С точки зрения Гуссерля, кризис европейского образа жизни предполагает только два исхода: закат Европы в форме отказа от духовности и впадения в варварство, или все же возрождение Европы из духа философии. Несмотря на то, что политические установки этих трех деклараций были противоположны, философия в них понималась одинаково – как возможность спасения Европы. Именно к философии предъявлялись требования по выводу из кризиса европейского сообщества и по реставрации человека, обладающего самосознанием. Однако подобная задача оказалась не по силам философскому дискурсу, что было осознано практически одновременно с призывами привлечь философию к делу возрождения интеллектуализма. В том же 1935 году в Цюрихе выходит книга Хельмута Плесснера *Das Schicksal deutschen Geistes im Ausgang seiner bürgerlichen Epoche*,<sup>2</sup> в которой философ признает полную социально-политическую беспомощность философии в той ситуации, которая сложилась в современной ему Европе. „Die

<sup>1</sup> Работа над статьей ведется при финансовой поддержке фонда Тиссена (Fritz Thyssen Stiftung, BRD).

<sup>2</sup> Таково было первоначальное название книги *Опоздавшая нация* (*Die verspätete Nation*). Новый заголовок книга получила уже в 1959 г., когда вышла с некоторыми дополнениями в Штутгарте.

Philosophie ist in sich und mit sich zerfallen“ – пишет Плеснер, характеризуя культурное пространство 1920-30-х гг. (Plessner 1982, 79).

Обращение философских дисциплин к антропологии и истории можно толковать как ответ на кризис философского мышления, возникший после первой мировой войны<sup>3</sup> и усугубленный в эпоху тоталитаризма. Можно предположить, что постановка вопроса о *conditio humana*, с одной стороны, и возрождение гегельянства, с другой, знаменуют обращение к *prima* философии: выходом из ситуации поражения философии становятся ее историзация и антропологизация. Обе тенденции заметны в творчестве таких мыслителей, как Михаил Бахтин и Хельмут Плеснер, сравнению которых и будет посвящен данный текст.

Стоит отметить, что третьим выходом из кризиса философии стала ее эстетизация. Обращение Плеснера к театральности, интерес Бахтина к литературе и к карнавалу, – все это служило размыванию границ философского дискурса. При этом если у Плеснера эстетический подход был интегрирован в философскую манеру письма, то у Бахтина философия оказалась зачастую поглощена, если не подавлена эстетикой: политические факторы также способствовали трансгрессии философии в литературо- и искусствоведение. Если в Германии Плеснер разрабатывал свое антропологическое учение практически одновременно с целым рядом конкурирующих подходов Шелера, Ротакера, Гелена, Портмана и др.,<sup>4</sup> то в Советской России возможность свободного философского творчества подверглась резкому ограничению, и философская антропология Бахтина реализовывалась, по преимуществу, в рамках эстетики и литературоведения.<sup>5</sup> Философско-антропологические системы можно реконструировать и в эстетических трудах других советских мыслителей (С. Эйзенштейн, И. Иоффе). Однако несмотря на разные контексты, в которых развивались учения Плеснера и Бахтина, варианты исторической антропологии, предложенной этими авторами, оказались во многом сопоставимы.

<sup>3</sup> См. об этом: Löwith 1983.

<sup>4</sup> См. об этом подробнее: Fischer 2000, 265-266, Eßbach 1994, 15. Эсбах подчеркивает, что почти одновременно с книгой Плеснера *Ступени органического и человек (Die Stufen des Organischen und der Mensch, 1928)* появляются работы *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928) Шелера и *Бытие и время (Sein und Zeit, 1927)* Хайдеггера. Таким образом, замечает Эсбах, можно рассматривать плесснеровскую антропологию как альтернативу Шелеру, Хайдеггеру, а также главному труду Гелена *Человек (Der Mensch, 1940)*: см. Gehlen 1986).

<sup>5</sup> За исключением, пожалуй, работы «Философия поступка» (1918-1924). Когда в 1970-е гг. обнаружилось, что рукопись «Философии поступка» сохранилась, Бахтин назвал ее «моей философская антропология».

Плесснер, вероятнее всего, ничего не слышал о текстах Бахтина, и, пожалуй, нельзя точно доказать, что Бахтин читал Плесснера в 1920-40-е гг.<sup>6</sup> и вел с ним (как с Лукачем)<sup>7</sup> скрытый диалог. Поразительные переклички между их сочинениями объясняются тем, что тексты Плесснера и Бахтина восходят к одним и тем же источникам. С одной стороны, в набор «общих» цитируемых авторов входят Гегель, Ницше, Гюйо, Дильтей, Коген, Липпс, Шелер и др. С другой стороны, историческая антропология Бахтина восходит к тому же научному контексту, который имел определяющий характер и для Плесснера: оба пытались преодолеть господствовавшие после 1900 г. экспрессивную эстетику и теорию «вчувствования».<sup>8</sup> Исходя из интеллектуального контекста той эпохи, Ханс-Роберт Яусс подчеркнул сходство между понятиями бахтинской вненаходимости и плесснеровского эксцентризма.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Любопытно, что поздний вариант книги о Достоевском Бахтин дополняет главой о карнавале, в которой вводит понятие «эксцентричность», напоминающее терминологию Плесснера: «Эксцентричность – это особая категория карнавалового мироощущения, органически связанная с категорией фамильярного контакта; она позволяет раскрыться и выразиться – в конкретно-чувственной форме – подспудным сторонам человеческой природы» (Бахтин 1979, 142). Хотя Бахтин использует термин Плесснера «по касательной», рассуждая об эксцентричности как о нарушении обычного и общепринятого, как о жизни, выведенной из своей обычной колеи (Бахтин 1979, 145), все же ряд его идей нельзя не сопоставить с понятием эксцентрического позиционирования. Некоторые карнавализованные литературные жанры, по Бахтину, направлены на описание эксцентрической позиции: «мениппея – универсальный жанр последних вопросов. Действие в ней происходит не только 'здесь' и 'теперь', а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе» (Бахтин 1979, 170). Именно в мениппее «Сновидения, мечты, безумие разрушают [...] целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой» (Бахтин 1979, 134).

<sup>7</sup> Сравнительный анализ концепций Лукача и Бахтина провел Галин Тиханов (Tihanov 2000). Он уделил особое внимание одностороннему диалогу, который Бахтин вел с Лукачем.

<sup>8</sup> Ср. Jausс 1982, 19. Как сказал бы Тынянов, Бахтин и Плесснер конвергировали, не оказывая друг на друга прямого влияния.

<sup>9</sup> В статье «К проблеме диалогического понимания» («Zum Problem des dialogischen Verstehens», 1982) Яусс пишет: „Einfühlung ist die notwendige Durchgangsstufe, nicht das Ziel der ästhetischen Erfahrung. Die vorgängige Identifikation mit dem Andern ist notwendig, um durch die Zurücknahme seiner selbst in den Zustand einer ästhetischen Exzentrizität (Plessners Begriff dürfte Bachtins *vnenachodimost'* wohl nahekommen) zu gelangen, die erlaubt, den Andern in seiner Differenz und sich selbst an seiner Andersheit zu erfahren“ (Jausс 1982, 20). Стоит указать, что годом раньше – в 1981 г. – в книге *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique* Цветан Тодоров, назвав бахтинскую «вненаходимость» «экзотопией» (Todorov 1981, 153), уже имплицитно преподнес ее как плесснеровское понятие. В предисловии к немецкому переводу книги Бахтина *Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* Ренате Лакманн как бы обнажает связь терминов Тодорова и Бахтина с плесснеровским «эксцентризмом», отмечая: „Das im Karneval wiederholte Körperdrama wiederholt auch die Exotopie, die Ich-Exzentrizität“ (Lachmann

Позднее, уже в конце 1990-х гг., составители собрания сочинений Бахтина обратили пристальное внимание на философский подтекст бахтинской эстетики и упомянули в комментариях, в ряду прочих, имя Плесснера.<sup>10</sup> Однако никто не предпринимал специального исследования связей между Плесснером и Бахтиным. В частности, никто не сравнивал историко-антропологические идеи, высказанные немецким философом и русским литературоведом. Цель данной статьи состоит в том, чтобы заполнить эту лауну. Компаративистский анализ антропологических идей Бахтина и Плесснера тем более заслуживает внимания, что оба мыслителя пытались решать одинаковые проблемы, но при этом пришли к противоположным результатам.

### По ту сторону «здесь» и «теперь»

В исторической перспективе особого внимания заслуживает важное для Плесснера понятие «эксцентрического позиционирования» (*exzentrische Positionalität*), поскольку в своей основополагающей работе по философской антропологии *Ступени органического и человек* (*Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 1928) философ напрямую связывает эксцентрическое позиционирование с историчностью. Современные историки философии уже пытались наметить подходы к изучению эксцентрического<sup>11</sup>

---

1987, 40). При анализе карнавного человека у Бахтина Лахманн применяет терминологию философской антропологии Плеснера, хотя и без ссылки на последнего: „Wie in der Karnevalshandlung die Person hinter der Maske verschwindet und in der Maske ihren Doppelgänger findet, erscheint die Person bei Rabelais als nicht mit sich selbst identisch, sondern *ex-zentrisch*, also in der Sprachmaske“ (Lachmann 1987, 34).

<sup>10</sup> Сохранились свидетельства, что Бахтин слышал о некоторых работах Плесснера, к примеру, о его статье, написанной в соавторстве с Бюйтендийком, «Смысл подражательного выражения. К теории осознания другого „я“» (*Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs*, 1925). На эту статью Плесснера ссылается Шелер в предисловии к переизданию своей книги *Сущность и формы симпатии* (*Das Wesen und Formen der Sympathie*, 1926). Конспектируя именно это переиздание книги Шелера (Scheler 1926), Бахтин выписал ссылку на Плесснера, поскольку название статьи лежало в русле его философских интересов (Бахтин 2003, 514). Близость *Автора и героя в эстетической деятельности* к немецкой философской антропологии и, в частности, к Шелеру позволила некоторым исследователям изменить датировку этого раннего эссе Бахтина с 1923-1924 гг. на 1927 г. (Poole 2001). Однако основная масса бахтиноведов оспаривает эту гипотезу на основании того, что понятия типа «симпатия», «дистанция», «категория другого» принадлежат общему фонду европейской философии начала XX в. (Бахтин 2003, 499).

<sup>11</sup> Термин «эксцентричность» впервые появляется у Плесснера в книге *Ступени органического и человек* (*Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 1928) в связи с попыткой обозначить принципиальное отличие человеческого бытия от всякого иного. Эксцентрическое позиционирование означает, что человек – в отличие от животного – осознает центр своего позиционирования в мире и потому может дистанцироваться от себя самого, учреждая своего рода зазор (*Kluft*) между собой и своими переживаниями. В

позиционирования как категории, конституирующей исторического человека (см.: Dux 1994, Eßbach 1994, Pietrowicz 1994). По мнению некоторых исследователей, историческая семантика плесснеровского понятия включает в себя самописание модерна.<sup>12</sup>

Согласно Плеснеру, человек историчен постольку, поскольку он «искусственен» по натуре. «Искусственность» (Künstlichkeit)<sup>13</sup> человеческой жизни проявляется, в частности, в свойственных лишь человеку случайностях и ошибках, которые и движут историю, как пишет Плеснер в другом своем антропологическом труде *Власть и человеческая натура* (*Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht*, 1931): «weil er [der Mensch] nur lebt, wenn er ein Leben irgendwie führt, und dieses Irgendwie stets den Charakter der Nichtnotwendigkeit, Zufälligkeit, Korrigierbarkeit und Einseitigkeit hat – darum ist ja sein Leben geschichtlich und nicht bloß natürlich» (Plessner 2003, 199). У Плеснера историчность основана на возможности человека ошибаться, причем эта «ошибочность» человеческой истории чем-то схожа с концепцией его современника Александра Кожева, толковавшего гегелевскую *Феноменологию Духа* на тоталитарный лад. Рассуждая в своих лекциях, прочитанных в Сорбонне в 1933-39-х гг., о диалектическом превращении истины в заблуждение в связи с протеканием времени, Кожев определяет человека как существо, способное «удерживать» ошибку в лоне реальности, придавая ей вневременной характер. По Кожеву, «только человек может ошибаться, при этом не исчезая: он может продолжать существовать, постоянно ошибаясь в существующем; он может *жить* своим заблуждением или в

---

эксцентричности своей жизненной формы человек, согласно Плеснеру, *не является ни самым близким себе, ни самым далеким от себя* („sich weder der Nächste noch der Fernste zu sein“ (Plebner 1928, V)). Одна из основных черт эксцентрического человека – его отчуждение от самого себя в разыгрывании определенной роли – описывается уже в работе *Границы общины* (*Die Grenzen der Gemeinschaft*, 1924 – см. Plessner 2003, 7-133).

Понятие «эксцентричность» в философии Плеснера полигенетично. Плеснер мог заимствовать свой термин из книги Людвиг Клагеса *Vom Wesen des Bewusstseins* (глава „Geist als exzentrischer Ort der Seele“, Klages 1921/1974; см. об этом: Fischer 2000, 277; Schübler 2000, 225). Но еще раньше, чем у Клагеса, понятие «Exzentrizität des Selbstgefühls», основанное на двойственности *Beachtungstrieb'a* – жажды человека быть увиденным как в позитивном, так и в негативном аспекте, – возникает в статье по «медицинской антропологии» Эмиля фон Гебсателя «Одиночка и зритель» („Der Einzelne und der Zuschauer“, 1913 – см. Gebattel 1954). Эта статья оказывается важной для развития философской антропологии не только Плеснера, но и Шелера, который ссылается на нее в расширенном издании своей книги *Das Wesen und Formen der Sympathie* 1926 г. Что касается Бахтина, то в вышеупомянутом конспекте Шелера он выписывает ссылку не только на Плеснера, но и на Гебсателя.

<sup>12</sup> Pietrowicz 1994, 45-63.

<sup>13</sup> Анализ естественной искусственности (natürliche Künstlichkeit) у Плеснера можно найти в: Schahadat 2004, 52-56.



заблуждении; и заблуждение или ложь... становятся в нем *реальными*».<sup>14</sup> Как считает Кожев, «удерживать заблуждение» в реальности удастся при помощи речи, и особенно письменной: ошибки человека делятся безгранично и «благодаря языку передаются в даль». Только труд, как считает Кожев, толкуя самосознание раба у Гегеля, может исправить «ошибки» языка.

Как и Кожев, Плеснер размышляет о трансгрессивном характере человеческого действия. Однако историю, по Плеснеру, вершит не гегелевский «труа», о котором пишет Кожев, а некое театрализованное «творение». «Ошибка», о которой пишет Плеснер, имеет причину в разнообразных качествах человеческого бытия, которому присуща неустранимая «двойственность». У Плеснера человек историчен не только в силу своей «искусственности», но и благодаря своей «опосредованности»: <sup>15</sup> „Er bildet den Punkt der Vermittlung zwischen ihm und dem Umfeld und er ist in diesen Punkt gesetzt, er steht in ihm [...] seine Beziehung zu anderen Dingen ist zwar eine indirekte, er lebt sie aber als direkte“ (Pleßner 1928, 325). Историчность, по Плеснеру, выступает синонимом творчества, поскольку она зиждется на законе опосредованной непосредственности (vermittelte Unmittelbarkeit), на необходимости самовыражения человека и, опять же, на его возможности ошибаться: „Durch seine Expressivität ist er [Mensch] also ein Wesen, das selbst bei kontinuierlich sich erhaltender Intention nach immer anderer Verwirklichung drängt und so eine Geschichte hinter sich zurückläßt“ (Pleßner 1928, 338).<sup>16</sup> История, таким образом, связана с творческой натурой человека. Различие между действием (Handlung) и творением (Schöpfung)<sup>17</sup> соответствует различию центрической (животное) и эксцентрической (человек) позиций. В отличие от «действия», понятие «творения» подразумевает ответственность человека за мир, в котором он живет (Plessner 2003, 148).

Искусственность и опосредованность сочетаются в человеке с его «утопическим местоположением». По Плеснеру, эксцентрическое позиционирование приводит к тому, что человек полагает себя по ту сторону времени и пространства. Зритель, извергнутый из собственного центра, стремится ко все новым актам авторефлексии, к бесконечному регрессу самосозна-

<sup>14</sup> Кожев 1998, 31.

<sup>15</sup> В *Ступенях органического* Плеснер постулирует существование трех основных антропологических законов: 1) закон естественной искусственности (das Gesetz der natürlichen Künstlichkeit); 2) закон опосредованной непосредственности (das Gesetz der vermittelten Unmittelbarkeit); 3) закон утопического местоположения (das Gesetz des utopischen Standorts).

<sup>16</sup> См. об этом: Eßbach 1994, 35.

<sup>17</sup> Это противопоставление способствует более отчетливому пониманию различия между теориями действия Плеснера и Гелена.

ния. Именно пребывание в ничто,<sup>18</sup> эксцентрическое самоположение по ту сторону времени и позволяет человеку у Плеснера оценить себя извне, пережить собственную историю и овладеть своим прошлым:<sup>19</sup>

Ist das Leben des Tieres zentrisch, so ist das Leben des Menschen, ohne die Zentrierung durchbrechen zu können, zugleich aus ihr heraus, exzentrisch. Exzentrizität ist die für den Menschen charakteristische Form seiner frontalen Gestelltheit gegen das Umfeld. Als Ich, das die volle Rückwendung des lebendigen Systems zu sich ermöglicht, steht der Mensch nicht mehr im Hier-Jetzt, sondern „hinter“ ihm, hinter sich selbst, ortlos, im Nichts, geht er im Nichts auf, im raumzeithaften Nirgendwo-Nirgendwann. Ortlos-zeitlos ermöglicht er das Erlebnis seiner selbst und zugleich das Erlebnis seiner Ort- und Zeitlosigkeit als des außerhalb seiner selbst Stehens [...] Er ist in seine Grenze gesetzt und deshalb über sie hinaus, die ihn, das lebendige Ding, begrenzt. (Pleßner 1928, 291-292)

Эксцентрическое самополагание человека по ту сторону «здесь» и «теперь» уходит корнями в гегелевское представление о (само)отрицающем субъекте, негирующем данное по мере развертывания истории. Вместе с эксцентричностью, в учение Плеснера вторгается негативность.<sup>20</sup> Однако и творческий субъект у Бахтина знает как утверждение, так и отрицание. В своей венаходимости автор постоянно пребывает по ту сторону «здесь» и

<sup>18</sup> Негативность отличает человека от животного. Плеснер видит слабость животных в том, что они беспомощны в борьбе с препятствиями и не способны к «негативным действиям»: „Dem intelligentesten Lebewesen in der Tierreihe, dem menschenähnlichsten, fehlt der Sinn für's Negative“ (Pleßner 1928, 270). В отличие от животных, антиципирующих будущее при помощи наблюдения наличной среды, человек руководствуется в своем поведении незримым: „Echte Dinge, wie sie der Mensch wahrnimmt, zeichnen sich im Anschauungsbild durch ein Plus und zwar ein Plus an Unsichtbarkeit gegenüber dem reell anschaulichen Tatbestand aus, ein Plus an Negativität also“ (Pleßner 1928, 270).

<sup>19</sup> Овладение прошлым служит компенсацией невозможности овладеть своим бытием как целым. Схожие размышления о том, что историческое самосознание связано с потерей власти над собственным бытием, можно найти в вышеупомянутой книге Ясперса *Духовная ситуация времени*: «Было время, когда человек ощущал свой мир как непреходящий, таким, как он существует между исчезнувшим золотым веком и предначиненным божественным концом. [...] В сравнении с таким временем человек оказывается оторванным от своих корней, когда он осознает себя в исторически определенной ситуации человеческого существования. Он как будто не может более удерживать бытие» (Ясперс 1994, 288).

<sup>20</sup> Любопытно, что Плеснер следует формуле радикального нигилиста Макса Штирнера „Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt“ из книги *Der Einzige und sein Eigentum*, когда пишет о человеке: „Seine Existenz ist wahrhaft auf Nichts gestellt“ (Pleßner 1928, 293). Об отношении «позитивных» и «негативных» элементов в образе исторического человека у Плеснера см.: Eßbach 1994, 22ff.

«теперь». В *Авторе и герое в эстетической деятельности* Бахтин говорит об отрицании, вероятно, не без обращения к Гегелю:<sup>21</sup>

Мое единство для меня самого – вечно предстоящее единство; оно и дано и не дано мне, оно непрестанно завоевывается мною, на острие моей активности; это не единство моего имени и обладания, но единство моего не-имения и не-обладания, не единство моего уже-бытия, но единство моего еще-не-бытия. Все положительное в этом единстве – только в заданности, в данности же – только отрицательное. (Бахтин 2003, 196)

Человеческая «искусственность» у Плеснера связана с «конститутивной бездомностью» (konstitutive Heimatlosigkeit), которая, в свою очередь, сравнима с венаходимостью творческого субъекта у Бахтина:

Weil dem Menschen durch seinen Existenztyp aufgezwungen ist, das Leben zu führen, welches er lebt, d.h. zu machen, was er ist – eben weil er nur ist, wenn er vollzieht – braucht er ein Komplement nichtnatürlicher, nichtgewachsener Art. Darum ist er von Natur, aus Gründen seiner Existenzform künstlich. Als exzentrisches Wesen nicht im Gleichgewicht, ortlos, zeitlos im Nichts stehend, konstitutiv heimatlos, muß er „etwas werden“ und sich das Gleichgewicht – schaffen. Und er schafft es nur mit Hilfe der außernatürlichen Dinge, die aus seinem Schaffen entspringen... (Pleßner 1928, 310)

Конститутивная бездомность и неукорененность (Wurzellosigkeit) человека обуславливают развертывание мировой истории (ebd., 341). Неукорененность в бытии придает человеку сознание собственной ничтожности (Nichtigkeit) и, соответственно, ничтожности мира. Человеку не дано знать, «где» находится он и соответствующая его эксцентричности реальность (ebd., 342). Эта ситуация неустойчивости имеет, по Плеснеру, только один выход – в религию, которая творит нечто определенное и способна завершить все неоконченное. Но человек, который пребывает в «утопическом местоположении», отказывается от идей существования Бога и мирового единства:

<sup>21</sup> Анализ рецепции Гегеля в ранних работах Бахтина можно найти в: Mihailovic 1997, 93ff. Существуют и другие точки зрения на восприятие Гегеля Бахтиным. В своей книге *The Master and The Slave. Bakhtin, Lukács and the Ideas of Their Time* (Tihanov 2000) Тиханов утверждает, что ранние работы Бахтина не содержат в себе никакого влияния со стороны Гегеля. Оно становится осязаемым только в конце 1920-х – начале 1930-х гг. в текстах о романе, о культуре и об обществе. Тиханов считает, что Бахтин начинает интересоваться Гегелем, с одной стороны, ознакомившись с анализом Гегеля у Лукача, а с другой стороны, реагируя на «гегелевский бум» в России 1930-х гг.

Nicht das Bild ist entscheidend, das sich der Mensch von Gott macht, ebensowenig wie das Bild, das der Mensch von sich selbst macht, entscheidend ist. Dem Anthropomorphismus der Wesensbestimmung des Absoluten entspricht notwendig ein Theomorphismus der Wesensbestimmung des Menschen – ein Schelersches Wort –, solange der Mensch an der Idee des Absoluten auch nur als des Weltgrundes festhält. Diese Idee aufgeben, heißt aber die Idee der Einen Welt aufgeben. (ebd., 345-346)

В отличие от Плеснера, Бахтин не может отказаться от идеи Абсолюта. Но этот факт, конечно, не мешает рассматривать его антропологию из плесснеровской перспективы «утопического местоположения». В *Авторе и герое...* Бахтин изучает такую фигуру автора, который находится по ту сторону «здесь» и «теперь»<sup>22</sup> и эквивалентен в своей творческой активности Богу. Вспомним также бахтинскую мениппею, действие которой разыгрывается не столько «здесь» и «теперь», сколько в вечности. Закон «утопического местоположения» соблюдается в известном смысле также для карнавального человека, который существует по ту сторону истории – во «второй жизни», в Другом времени и в Другом пространстве (на карнавальной площади). Как утопическое местоположение можно также понимать мир тотального диалога, который протекает в рамках сознания и трансцендентен миру объектов: в *Проблемах творчества Достоевского* Бахтин указывает, что «всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир – мир других равноправных с ним сознаний» (Бахтин 1979, 57-58).

### Незавершенный человек

Еще Анаксимандр понял человека как биологическое существо, рождающееся неприспособленным к жизни. В учении Гердера подчеркивается несовершенство только что родившегося человека, которое преодолевается в течение последующей жизни и тем самым формирует историю. В XX веке ту же идею подхватил биолог и философ, теоретик «преждевременного рождения» (*physiologische Frühgeburt*) человека Адольф Портманн. Эти мыслители как бы вписали «незавершенность» в программу homo как нечто ему предданное уже с первых дней жизни. В философской антропологии первой половины XX века феномен незавершенности переживает своего рода ренессанс: в частности, и Бахтин, и Плеснер обсуждают в своих работах проблему незавершенного человека как одну из основополагающих категорий исторической антропологии. По Плеснеру, историзм присущ жизни и проявляется он в незавершенности «живых вещей» (*das lebendige Ding*). В плесснеровской антропологии «живая вещь», по

<sup>22</sup> О проблеме «трансцендентального автора» у Бахтина см.: Freise 1993, 198ff.

определению, исторична, поскольку она всегда остается незавершенной в процессе своего становления, бесконечно приближаясь к абсолютной «идеи-форме»: „Vielleicht [...] wird diese Unfertigkeit nie völlig beseitigt, wird das Ding faktisch nie das, was es sein „soll“, aber unter dem Vorwegsein einer wesenhaften Bestimmtheit kann es nicht anders als *immer fertiger* werden“ (Pleßner 1928, 141-142).

Что касается Бахтина, то в его работах *К философии поступка* и *Автор и герой в эстетической деятельности* человек определяется как предстоящий самому себе: чтобы приступить к некоему делу, необходимо оставаться открытым, незавершенным:

Своею завершенностью и завершенностью события жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть незавершенным, открытым для себя – во всяком случае во всех существенных моментах жизни, надо ценностно еще предстоять себе, не совпадать со своею наличностью. (Бахтин 2003, 95)

Степень незавершенности усиливается, по Бахтину, в фигуре главного героя *Записок из подполья* Достоевского. Однако в этом случае «позитивная» незавершенность превращается в «негативную» незаконченность, в дурную бесконечность:

Для автора он является не носителем качеств и свойств, которые были бы нейтральны к его самосознанию и могли бы завершить его; нет, видение автора направлено именно на его самосознание и на безысходную незавершимость, дурную бесконечность этого самосознания. (Бахтин 1979, 58-59)

В *Записках из подполья* антиципация окружающего мира достигает предела, поскольку «анти-герой» этого текста утверждает себя, исходя из оценок Другого: «он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него» (Бахтин 1979, 61).

Незавершенный человек Бахтина никогда не совпадает с самим собой; его жизнь оборачивается перманентной трансгрессией, неважно, оценивать ли бесконечность ее развертывания «негативно» или «позитивно»:

Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу тождества А есть А. [...] Подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие. (Бахтин 1979, 69)



В *Творчестве Франсуа Рабле...* Бахтин переходит от феномена незавершенного сознания к феномену незавершенного тела: с его точки зрения, высшая степень историчности содержится в карнавальных телах, поскольку те

сохраняют своеобразную природу, свое резкое отличие от образов готового, завершенного бытия. Они амбивалентны и противоречивы; они уродливы, чудовищны и безобразны с точки зрения всякой «классической» эстетики, то есть эстетики готового, завершенного бытия. Пронизавшее их новое историческое ощущение переосмысливает их, но сохраняет их традиционное содержание, их материю: совокупление, беременность, родовый акт, акт телесного роста, старость, распадение тела, расчленение его на части и т.п., во всей их непосредственной материальности, остаются основными моментами в системе гротескных образов. Они противостоят классическим образам готового, завершенного, зрелого человеческого тела, как бы очищенного от всех шлаков рождения и развития. (Бахтин 1965, 31)

Телесный избыток устремляет историю вперед, однако растущая историчность<sup>23</sup> карнавального тела отменяет себя диалектическим образом в разложении карнавального действия. Трансгрессивная незавершенность гротескной плоти снимается в завершенности великого карнавала. Гегелевская феноменология Духа находит аналог в модели ренессансного карнавала, оборачиваясь феноменологией тела.

В отличие от Бахтина, который мечтает о постисторической общине, Плесснер пытается создать консеквентную модель истории. Как у Бахтина, так и у Плесснера исторический образ человека основан на том, что индивидуум никогда не равен самому себе. В качестве «живого тела» организм, по Плесснеру, включен во время. Но поскольку субъект существует лишь в модусе еще-не-бытия (*Noch-nicht-sein*), живое тело фундировано не только прошлым, но и будущим. Живое бытие предвосхищает само себя, следует за самим собой, является исполнением самого себя: „Das ‚Ihm selbst Vorweg‘ und das lebendige Sein besagen ein und dasselbe. Also ist lebendiges Sein ebenso sehr ihm selbst nach oder Erfüllung seiner selbst. Dieser Wesenszug sichert dem lebendigen Ding, was keinem leblosen Ding gegeben ist, Gegen-

<sup>23</sup> Интерпретация карнавального тела, данная Тихановым, на мой взгляд, не вполне правомерна. Он указывает на то, что бахтинское гегельянство превращается в феноменологический редукционизм, по мере того, как мыслитель начинает заниматься историей смеха и телесности (ср. Tihanov 2000, 281ff.; Aufschneider, Brötz 2005). Согласно Тиханову, тело в *Творчестве Франсуа Рабле...* – это независимая сила, которая противостоит духу и сопротивляется историзации. Подробнее о проблеме историчности тела и о ее связи со смеховой культурой у Бахтина см. мою статью «Смех и зрелище в работах Бахтина и Плесснера» (в печати).

wart“ (Pleßner 1928, 180). «Живая вещь» характеризуется движением, пребывает в процессе становления. Настоящее имманентно такой вещи как человеческая ситуация, как удержание телесности. Для Плеснера настоящее означает постоянную конфронтацию организма с окружающей средой; из-за этой конфронтации жизнь человека основана на риске:

Als dieser in ihn hinein – über ihn hinaus seiende Körper ist er ihm selbst vorweg und dadurch gegenwärtig. Als dieser ist er feldumschlossen oder mit einer Gegenwart konfrontiert. Gegenwart ist überall nur da möglich, wo etwas gegen die vorweg genommene Richtung in sein Noch nicht steht. Gegenwärtig ist etwas, sofern es im Noch nicht, in der Zukunft fundiert ist. Infolgedessen setzt die Konfrontation des Organismus mit seinem Umfeld den Vorgriff von seiten des Organismus, d.h. den wagen den Lebensakt voraus. (Pleßner 1928, 208)

Являясь восполнением определенной незавершенности, жизненный процесс обнаруживает усиливающуюся направленность к цели, к предстоящей ему «идеи-форме». Помимо устремленности к будущему, человек, по Плеснеру, характеризуется тем, что он может обладать прошлым – властвовать над историей. Живые вещи могут иметь цвет, быть твердыми, упругими, тяжелыми, длинными – как и неживые вещи. Однако живая вещь будет двуаспектной, так как она *обладает* всеми этими свойствами: „weil ihr Sein so geartet ist, dass es etwas haben kann“ (ebd., 161). Креативный субъект Плеснера обладает властью, поскольку он может творить, но его продуктивность основана на способности человека утрачивать самого себя. «Творческий момент» в истории есть некая возможность выражения, относящаяся к основам человеческого существования, при этом история – это такой процесс, в котором человек постоянно выброшен из сотворенного.<sup>24</sup> Повелитель времени не в состоянии завершить самого себя. Утопическая насыщенность теории Плеснера парадоксальным образом открывает перспективу неопределенности, выход в пустое пространство истории. Плеснер как философ не столько занят конструированием исторических моделей, сколько направляется вглубь человеческого бытия, открывая там Ничто.

Проблема власти над прошлым, уже сбывшимся временем, актуальна для идей как эксцентричности, так и внаходимости. При этом сущность власти, по Бахтину, эстетична: она состоит в том, чтобы «завершить» историю в рамках художественного текста. Бахтин описывает внаходимость как свойство автора в отношении описываемого им мира, который он волен «завершить» из своей потусторонней позиции. Подобно плесснеровской «эксцентричности», внаходимость выводит человека за рамки при-

<sup>24</sup> Ср. Dux 1994, 111.

сутствия в настоящем и позволяет ему овладеть историческим временем Другого, «завершив» его в произведении искусства. Это историческое «завершение» осуществимо благодаря отсутствию писателя в «здесь» и «теперь» художественного текста. Завершение оборачивается концом истории.

Только в *Проблемах поэтики Достоевского* появляется герой, которого нельзя завершить. Его жизнь «на пороге» можно изобразить лишь в виде нескончаемого диалога. Этот «большой диалог» разыгрывается не в прошлом, но сию минуту, в момент творческого процесса. В отличие от негативно оцениваемого Бахтиным «монологического» романа диалогическое слово о герое – это всегда слово о присутствующем, который слышит голос автора и может ему возразить.

Как уже было сказано, Бахтин различает между «позитивно» незавершенным человеком и «дурной бесконечностью». Возможно, эта оппозиция возникает из гегелевской дифференциации «дурной бесконечности» действия и совершенства поступка в *Феноменологии Духа*:

Das wahre Sein des Menschen ist vielmehr *seine Tat*; in ihr ist die Individualität *wirklich*, und sie ist es, welche das *Gemeinte* in seinen beiden Seiten aufhebt. Einmal das Gemeinte als ein leibliches ruhendes Sein; die Individualität stellt sich vielmehr in der Handlung als das *negative* Wesen dar, welches nur *ist*, insofern es das Sein aufhebt. Alsdann hebt die Tat die Unaussprechlichkeit der Meinung ebenso in Ansehung der selbstbewußten Individualität auf, welche in der Meinung eine unendlich bestimmte und bestimmbar ist. In der vollbrachten Tat ist diese schlechte Unendlichkeit vernichtet. Die Tat ist ein Einfach-Bestimmtes, Allgemeines, in einer Abstraktion zu befassendes; sie ist Mord, Diebstahl oder Wohltat, tapfere Tat usf., und es kann von ihr *gesagt* werden, *was sie ist*. Sie *ist* dies, und ihr Sein ist nicht nur ein Zeichen, sondern die Sache selbst. Sie *ist* dies, und der individuelle Mensch *ist*, *was sie ist...* (Hegel 1973, 242-243)

В работе *К философии поступка* Бахтин описывает совершенный поступок как некое «ответственное» деяние. Ответственность исторична: ответственность может быть только перед прошлым, она всегда является своего рода *ответом* на прошлое. Поэтому диалогичность у Бахтина естественным образом вытекает из понятия ответственности.<sup>25</sup> Только через ответственность человек способен выйти из дурной бесконечности своих действий:

<sup>25</sup> Выросшая из диалогичности интертекстуальность также обусловлена ответом на прошлое – на уже созданные тексты.

Бытие, отрешенное от единственного эмоционально-волевого центра ответственности – черновой набросок, непризнанный возможный вариант единственного бытия; только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда. (Бахтин 2003, 42)

Не только у Бахтина, но и у Плеснера историческая незавершенность субъекта тесно связана с понятием ответственности. В книге *Власть и человеческая натура* Плеснер определяет исторического человека как субъекта, ответственного за свой мир (Zurechnungssubjekt seiner Welt). В попытке создать универсальное учение о человеке Плеснер ставит понятие ответственности во главу угла – так же, как сделал это десятилетием раньше Бахтин, предположивший, что только ответственность может сделать единым творческого субъекта, чей мир оказался расколотым на жизнь и искусство. Ответственность у Плеснера, как и у Бахтина, обусловлена природой творчества и знаменует собой соединительную линию между реальностью творца и жизнью его творений: „begreifen wir ihn [den Menschen] als Schöpfer, der freilich an seine eigenen Kreaturen gebunden ist und ihnen untertan wird“ (Plessner 2003, 151). В обезбоженном мире Плеснера ответственность превращается чуть ли не в единственную инстанцию, которая может верифицировать действительность мира. После релятивизации духовного мира возвращение к Абсолюту сделалось невозможным, и человеку у Плеснера выпала на долю «новая ответственность» (neue Verantwortung): „das Wirkliche gerade in seiner Relativierbarkeit als trotzdem Wirkliches sein zu lassen“ (ebd., 163ff).

### Театр vs. карнавал

Как в России, так и в Западной Европе в 1920-40-х гг. возникли радикальные образы человека, которые предполагали, что homo sapiens sapiens способен своими силами найти собственное Другое. Эти представления осциллировали между двумя моделями: человек либо был интегрирован во всеединство, либо преодолевал себя в перманентном трансгрессивном процессе. Соответственно, развивались два понимания культуры: согласно первому, в центре культуры была человеческая близость, согласно второму, абсолютизации подвергалась т.н. «холодная личина».<sup>26</sup> Культурно-антропологические проекты Плеснера и Бахтина корреспондировали этой дихотомии. Если человек Бахтина стремился к карнавальному идеалу фамильярности и близости, к примеру, в карнавальном коллективном теле, то

<sup>26</sup> См. книгу Хельмута Летена *Verhaltenslehren der Kälte* (1994).

человек Плеснера пытался создать общество «холода» и дистанции. Если система Бахтина подразумевала открытость, преодоление всех границ, антииерархию, презрение к догмам и веселую анархию, то модель Плеснера строилась в соответствии с закрытостью индивидуума, соблюдением границ, либеральной государственной системой.

Соответственно, и игра, которая тоже является некоей социальной силой, не была понята одинаково Бахтиным и Плеснером. Главным аргументом в ответе Плеснера (*Grenzen der Gemeinschaft*, 1924) на книгу Тённиса (*Gemeinschaft und Gesellschaft*, 1887) была категория отчуждения. В центре плесснеровской модели человека стоит такая личность, которая опробывает свою роль в обществе, отчуждаясь от себя самой. Идеальная форма организации общества для Плеснера – «театр» – представляет собой со-противоположность «карнавалу», который прославляет Бахтин.<sup>27</sup> То, что Бахтин считает карнавалом, сопоставимо с «общиной» Тённиса, между тем «театрализованное» общество у Плеснера противостоит общине. „Das Idol dieses Zeitalters ist die Gemeinschaft“, – скептически замечает Плеснер в своей книге *Границы общины* (Plessner 2003, 28). Обсуждая проблему радикализма, Плеснер подчеркивает, что экстремистские настроения ведут к разложению жизни и общества и способствуют возвращению в доисторическую общину (*Gemeinschaft*).<sup>28</sup> Община, построенная

<sup>27</sup> Другая сторона «театрализации» исторической антропологии у Плеснера и Бахтина проявляется во внимании обоих мыслителей к теориям экспрессивности. Начиная уже с работ 1920-х гг., как Бахтин, так и Плеснер спорят с теориями экспрессивности Теодора Липпса (Lipps), Германа Когена (Cohen), Карла Грооса (Groos) и Иоганна Фолькельта (Volkelt). И у Бахтина, и у Плеснера все эти традиции подверглись в той или иной степени критической переработке. При этом переосмысленное понятие «выражения» оказывается в центре их философских систем. Для Плеснера экспрессивность амбивалентна. С одной стороны, как пишет Плеснер в *Границах общины*, экспрессивность свойственна не человеку, но животному. Животное выражает себя прямо и непосредственно, но в человеческом сообществе эта «непосредственная выразительность» может быть подвергнута осмеянию. С другой стороны, как Плеснер указывает в *Ступенях органического*, экспрессивность составляет внутреннее основание для исторического характера существования человека: „Durch seine Expressivität ist er [der Mensch, – Н.Г.] also ein Wesen, das selbst bei kontinuierlich erhaltener Intention nach immer *anderer* Verwirklichung drängt und so eine *Geschichte* hinter sich zurückläßt. Nur in der Expressivität liegt der innere Grund für den historischen Charakter seiner Existenz“ (Pleßner 1928, 338).

В *Авторе и герое...* Бахтин критикует экспрессивную эстетику как метод анализа художественного текста (Бахтин 2003, 140 сл.): экспрессивная эстетика, с его точки зрения, не способна объяснить *целое* произведения. К тому же, как считает Бахтин, понятие симпатического сопереживания или вчувствования, последовательно объясненное и понятое, в корне разрушает чисто экспрессивный принцип.

<sup>28</sup> В своей концепции «общины» Плеснер полемизирует с книгой Фердинанда Тённиса *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Tönnies 1887). После выхода в свет книги Тённиса, «общину» стали интерпретировать как противоположность «обществу» (Lethen 1994, 76). Если Тённис рисует трагическую картину развития современного общества,



на кровной близости между людьми, не отвечает сущности человека, который «искусственен» по своей натуре. Только общество, по Плеснеру, отражает фундаментальную потребность человека соблюдать дистанцию по отношению к себе подобным и к себе самому.

Плеснер оценивает значение исторических эпох исходя из философии дистанцирования; Бахтин руководствуется в своих взглядах на историю диаметрально противоположной философией близости. Если у Плеснера идея возврата в «Золотой век» оценивается негативно, то Бахтин в своей книге *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* пытается найти как раз позитив архаического сообщества. Основная черта «карнавального человека» Бахтина заключается в том, что тот стремится вернуться к простейшим формам совместного существования, участвовать в народном бытии. Человек у Бахтина освобождается от предзаданных ему официальной идеологией позиций – ему хочется найти коллективное тело за пределами всех общественных иерархий и дистанций.

Плеснер не видит истории вне игры. История разыгрывается там, где человек имеет возможность видеть себя, где есть Другой, реагирующий на маску церемониальным поведением:

Diplomatie ihrerseits bedeutet das Spiel von Drohung und Einschüchterung, List und Überredung, Handeln und Verhandeln, die Methoden und Künste der Machtvergrößerung, die mit den Künsten der Machtverteidigung und -rechtfertigung, dem Spiel der Argumentationen, der Sinngebung des Sinnlosen innerlich notwendig verbunden sind. Die Durchführung dieses Spiels ist das Element der *Geschichte*, die nur da ist, wo sie kontinuierlich geschieht, und die nur da geschieht, wo sie sich kontinuierlich sieht. Nur um der Diplomatie willen hat der Mensch eine Geschichte. (Plessner 2003, 99)

Для Плеснера история имеет игровой характер, поскольку только «театральный» человек – дипломат – делает историю. При этом в «игре» Плеснера не может участвовать община, члены которой интимно связаны друг с другом: только общество оказывается аутентичной формой существования человека, который «искусственен по натуре»; община же, осно-

---

утратившего «интимные» ценности общины, то Плеснер, напротив, изображает общество как чисто человеческую форму существования, основанную на бережном соблюдении дистанции между субъектами. «Границы общины» можно рассматривать как ранний манифест, направленный против «тирании интимного», аналогичный тому, что провозгласил 50 лет спустя американский социолог Сеннет (Lethen 1994, 79). На работу Плеснера сам Тённис откликнулся в 1926 г. рецензией, в которой дистанцировался от подхода молодого ученого, видящего в форме общины опасный социальный радикализм (Tönnies 2002). Подробный сравнительный анализ подходов Плеснера и Тённиса см.: Bickel 2002, 183-194.

ванная на родовой близости, отрицательно относится ко всему искусственному, пытаясь, в пределе, уничтожить все искусственное и вернуться к природе (Plessner 2003, 41). Община характеризуется своей прямоотой и непосредственностью (Direktheit, Unmittelbarkeit), тогда как жизнь человека, согласно Плеснеру, всегда опосредована: „Exzentrizität der Position läßt sich als eine Lage bestimmen, in welcher das Lebenssubjekt mit Allem in indirekt-direkter Beziehung steht“ (Pleßner 1928, 324).

Таким образом, очевидно, что исторический «театр» Плеснера представляет собой обратное подобие «карнавала» у Бахтина, сконструированного в своей книге *Творчество Франсуа Рабле...* теорию сакрального времени, на протяжении которого индивиды «причащаются» целокупному бытию. Если Бахтин положительно оценивает карнавализацию как единение, снятие дистанции, то Плеснер негативно интерпретирует ценности общины, прославляя дистанцию как специфически человеческое качество.

Карнавал, оперирующий сакральным временем, не просто хранит память о священном творении, но и служит местом и временем его репродукции. «Праздничный» пространственно-временной континуум, по Бахтину, историчен, поскольку заархивированное в нем начало становится творящей матрицей, вновь актуальным явлением современности. Как писал Бахтин в диссертации «Рабле в истории реализма», „Всякий действительно существенный шаг вперед сопровождается возвратом к началу («изначальность»), точнее, к обновлению начала“ (Бахтин 1975, 492). История стремится вернуться к собственным истокам и, обогатившись «вторым началом», продолжать движение вперед.

Согласимся с И.П. Смирновым, который в книге *Бытие и творчество* отрицает «начинательный» смысл бахтинского карнавала, рассматривая его как культурный механизм, демонстрирующий неплодотворность любых изменений. В самом деле, предлагая концепцию карнавалного человека, Бахтин не может отличить начала от конца, жизни от смерти: в поисках «первоначала» он находит лишь Другое времени. Можно сказать, что, размышляя в *Творчестве Франсуа Рабле...* о начале истории, Бахтин повествует о ее конце. Если Бахтин ретроспективен, то Плеснер перспективен. В своей концепции карнавала Бахтин уничтожает настоящее, превращая его в прошлое, тогда как Плеснер в теории театрализованного общества, напротив, подчиняет прошлое настоящему ради создания «телеологической перспективы».

В книге *Границы общины* Плеснер призывает не отказываться от настоящего в пользу «золотого века» в прошлом и ради утопии будущего: „Insofern schaut der bedrohte Mensch stets über die Gegenwart hinaus und ersehnt eine goldene Zukunft oder die Wiederkehr goldener Vergangenheit“ (Plessner 2003, 33). В главе „Utopie der Gewaltlosigkeit und Pflicht zur

Macht“ Плесснер упрекает политику в ретроспективности („Erstarrung in der Retrospektive“, Plessner 2003, 125) и убеждает тех, кто делает историю, в необходимости контакта с настоящим: „Bloßes Versinken in der Vergangenheit bringt noch nicht Geschichte hervor. Ein neuer Akt der Beziehung auf die Gegenwart, eine Verknüpfung in der Gegenrichtung des Vergehens muß hinzukommen, eine teleologische Perspektive vom Effekt her zum Effekt hin“ (Ibid.). В связи с этим Плесснер оспаривает возможность события в истории, утверждая, что любое событие есть лишь функция становящейся истории, принимающая те или иные формы в зависимости от пути развития истории: „Das Ereignis ist immer noch eine Funktion der werdenden Geschichte, und welchen Weg sie nimmt, wirkt auf sein Aussehen, sein Gewicht, seinen Wert zurück“ (Op. cit., 126).

Как писал Гегель в *Феноменологии Духа*, человек есть орудие истории, которая развертывается за его спиной. В книге *Власть и человеческая натура* Плесснер противостоит этой идее, указывая на то, что история – орудие человека. Плесснер говорит об историческом духе современности, о борьбе наций за историю и о власти, которая осознает собственную историчность (Plessner 2003, 167 ff). Отталкиваясь от дильтеевской философии жизни, Плесснер описывает, как «жизнь» выдвигается из континуума становления и приравнивает настоящему свою власть над прошлым: „In diesem Umbrechen aber hebt es [das Leben, – Н.Г.] sich aus dem Kontinuum des Gewordenen heraus und manifestiert als Gegenwart seine *Macht über die Vergangenheit*“ (Plessner 2003, 183). Однако если Дильтей утверждал, что человек проявляет себя только через историю, то Плесснер определяет человека как теоретическую и практически-политическую власть, утверждаемую в ходе исторического процесса (Plessner 2003, 191).

Как заметил Козеллек в своей книге *Прошедшее будущее (Vergangene Zukunft, 1979)*, начиная с Французской революции, история сама стала судьбой-том, который был снабжен божественными атрибутами всемогущества, высшей справедливости и святости (Koselleck 1989, 50). Гегелевская «работа истории» превратилась в некоего агенса, который владеет людьми и разрушает их природную идентичность. Думается, в 1920-30-е гг историческое самосознание человечества перешло на следующую ступень: человек стал хозяином истории. Эта новая «историческая антропология» и отражена в книге Плесснера *Власть и человеческая натура*: человек, понимаемый как власть, не только укоренен в истории, но и сам оказывается ее движущей силой: „In der Fassung seiner selbst als Macht faßt der Mensch sich als geschichtsbedingend und nicht nur als durch die Geschichte bedingt“ (Plessner 2003, 190).

Тело vs. история<sup>29</sup>

История позволяет субъекту трансгрессировать и переходить в Другое, нежели он сам. Так образуется принципиальная двутелесность исторической фигуры, которая оказывается предметом исторической антропологии Плеснера и Бахтина. Историческое существо, по Бахтину, отличает от других живых существ его «двутелесность»: «В эпоху Возрождения все [...] образы низа – от циничного ругательства до образа преисподней – были проникнуты глубоким ощущением исторического времени, ощущением и сознанием смены эпох мировой истории. [...] Двутелесность [...] прямо становится историческою двумирностью, слитостью прошлого и будущего в едином акте смерти одного и рождения другого, в едином образе глубоко

<sup>29</sup> Тиханов замечает, что Бахтин в своей истории смеха на самом деле перетолковывает гегелевскую Феноменологию Духа. При этом гегелевский Geist и бахтинский «смех» оказываются сопоставимыми лишь отчасти: смех у Бахтина формирует новые духовные ценности и тем самым творит историю, с другой же стороны, он телесен и потому сопротивляется историзации (Tihanov 2000, 271ff). Тиханов противопоставляет «историю смеха» Бахтина «аисторической» теории смеха Плеснера, который, якобы, интересовался, в первую очередь, «телесностью» смеющегося человека. Однако такая интерпретация кажется односторонней. Представляется, что, инкриминируя Плеснеру «биологическую» теорию смеха, Тиханов странным образом не учитывает идейный контекст эпохи. Обращение к такому объекту, как смех, у Плеснера может быть интерпретировано скорее как борьба с биологизмом. Для Плеснера, противника биологизма, смех не только не биологичен: он сигнализирует, напротив, о разрыве с биологическим – об утрате контроля над собственным телом.

И Бахтин, и Плеснер полемизируют как с чистым «идеализмом», так и с чистым «биологизмом», начиная уже со своих ранних работ, балансируя в своих концепциях между Духом и Телом. Если Гегель исходит из Духа как Абсолюта, то Плеснер устанавливает в центре своей мыслительной конструкции природу. Дукс (Dux) утверждает, что даже если Плеснер не имеет в виду эволюционного утверждения организационных планов человека, его теория приводит к неразличению биологического и духовного объяснения homo (Dux 1994, 94). Таким образом, Плеснер приходит к утверждению эксцентрического позиционирования через сравнение с формами организации живого: растений, животных и, наконец, человека. Эсбах полагает, что антропологию Плеснера следовало бы называть биософией, центральным достижением которой оказывается двойное позиционирование жизни как биологической среды, которая существует вне истории, но внутри человеческой историчности: „Plessners Grenzziehung reflektiert die neue Doppelstellung des Lebens als biologisches Umfeld außerhalb der Geschichte und innerhalb der menschlichen Geschichtlichkeit. Er treibt Biosophie“ (Эсбах 1994, 19). Что касается Бахтина, то знаком того, что он интересовался оппозицией духа и тела уже с самого начала своего творчества, служит статья «Современный витализм», опубликованная под именем биолога И. Канаева в журнале «Человек и природа» в 1926 г. Эта статья также показывает, насколько сильно подчас совпадали работы Бахтина и Плеснера по материалу. В этой статье Бахтин подробно излагает теории виталистов, тогда как Плеснер приступает к началам философской антропологии (в *Die Stufen des Organischen und der Mensch*) с того, что подвергает основательной критике концепции неовитализма Ганса Дриша и Икссюля.

смешного становящегося и обновляющегося исторического мира» (Бахтин 1965, 473-474).

«Двутелость» – центральный момент и в плесснеровской антропологии. Только животное, по Плеснеру, обладает одним единственным телом и в своем самоположении полностью является самим собой (Плеснер 2004, 259). Напротив, человек подчинен закону эксцентричности, который обуславливает раскол человеческого бытия, создает ситуацию неуверенности в собственной самоидентичности, когда человек не знает, кто действует в нем – он или его Другой:

Den Zweifel an der Wahrhaftigkeit des eigenen Seins beseitigt nicht das Zeugnis der inneren Evidenz. Es hilft nicht über die keimhafte Spaltung hinweg, die das Selbstsein des Menschen, weil es exzentrisch ist, durchzieht, so daß niemand von sich selber weiß, ob er es noch ist, der weint und lacht, denkt und Entschlüsse faßt, oder dieses von ihm schon abgespaltene Selbst, der Andere in ihm, sein Gegenbild und vielleicht sein Gegenpol. (Pleßner 1928, 298-299)

Схожую драму двух тел переживает человек в бахтинском *Авторе и герое...*:

В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске все внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя наличность (утвержденная ценностью извне), моя софийность, другой пляшет во мне. (Бахтин 2003, 205)

Как и Бахтин, Плеснер различает между внутренним и внешним Я человека, которые проявляют себя только в отношении к Другому:<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Человек у Бахтина и у Плеснера может найти себя только в Другом / посредством Другого. В этом есть определенное сходство с теорией Джорджа Мида, который в своей книге *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist* (Mead 1934) ввел понятие обобщенного Другого. Мид полагает, что для того, чтобы человеческое существо получило некую идентичность, оно должно партиципировать не просто отношение других к себе, но в его опыте должны отложиться ценности и стандарты поведения некоторой организованной группы. Обобщенный другой и представляет собой ценности и стандарты поведения такой группы. Мид различает «Я» („I“) и «я» („Me“, или «я», постигающее себя самого как объект). Если «Я» является реакцией, ответом организма на отношения других, то «я» функционирует как идентификация с отношением к себе организованной группы. Сопоставительный анализ учений Бахтина и Мида можно найти в: Эмерсон 1993, 5-18; Nielsen 2000, 142-163.



Die Exzentrizität, auf welcher Außenwelt (Natur) und Innenwelt (Seele) beruhen, bestimmt, daß die individuelle Person an sich selbst individuelles und „allgemeines“ Ich unterscheiden muß. Allerdings wird ihr dies für gewöhnlich nur faßbar, wenn sie mit anderen Personen zusammen ist. (Pleßner 1928, 300)

Различие между двумя «драмами» кроется в интимности отношений «внешнего» и «внутреннего» тел. Момент одержания другим, достигающий своего пика в «пляске», расценивается Бахтиным как миг интимного приобщения бытию, тогда как Плеснер истолковывает «дублера», действующего вместо человека, как отчуждение человека от себя самого, а внутренний мир определяет как распрю человека с самим собой:

Wirkliche Innenwelt: das ist die Zerfallenheit mit sich selbst, aus der es keinen Ausweg, für die es keinen Ausgleich gibt. Das ist der radikale Doppelaspekt zwischen der (bewußt gegebenen oder unbewußt wirksamen) Seele und dem Vollzug im Erlebnis, zwischen Notwendigkeit, Zwang, Gesetz, geschehender Existenz und Freiheit, Spontaneität, Impuls vollziehender Existenz. (Pleßner 1928, 299)

Оба автора вызывают к жизни нищенский «танцующий дух», который позволяет хотя бы внешне объединить разъединенные, отчужденные друг от друга миры «маски» и ее носителя. Однако экстатическая «пляска» у Бахтина, направленная на тотальную интимизацию контакта с бытием, оказывается полной противоположностью церемониальному «танцу» у Плеснера, нацеленному на создание такой близости, при которой можно было бы сохранить дистанцию. В книге *Границы общины* Плеснер пишет:

Und wir kennen auch diesen tänzerischen Geist, dieses Ethos der Grazie: das gesellschaftliche Benehmen, [...] die virtuose Handhabung der Spielformen, mit denen sich die Menschen nahe kommen, ohne sich zu treffen, mit denen sie sich voneinander entfernen. (Plessner 2003, 80)

Как показывает Бахтин в *Авторе и герое...*, творческий субъект не может явить миру свое лицо, но может проявиться в нем посредством своей связи с сотворенным героем. Если у Бахтина вневременный автор вступает в вымышленную им жизнь под маской Другого, то у Плеснера человек осознает самого себя как Другого. Существенное различие между двумя концепциями состоит в том, что если для Плеснера субъект постоянно пребывает вне себя, то для Бахтина творческий субъект находится вне мира, лишь опосредованно являясь в нем под личиной Другого. Человек у Плеснера действует в истории как актер, разыгрывая Другого в акте ре-

презентации, его второе тело – это форма экспрессии.<sup>31</sup> Как бы то ни было, ни субъект Плесснера, ни субъект Бахтина не могут собрать в истории «разрозненные куски своей данности».

Думается, различия подходов Плесснера и Бахтина обусловлены сразу несколькими факторами: политическими условиями, философскими традициями, а также социальными причинами. Если Плесснер начал свою карьеру в условиях экономически стабильной Веймарской республики, то Бахтина пришлось работать в потрясенной революцией Советской России. Плесснер творил в нормальных условиях, участвовал в академической жизни, преподавал в университетах – эмигрировав из Германии, он стал «актером» на культурно-политической сцене Европы; Бахтин же никогда не выезжал за пределы СССР, где он вел тайное, «неофициальное» существование в «подполье» – во «внеаходимости». Плесснеру удалось напечатать все, что он писал, между тем Бахтин вплоть до середины 1960-х гг. опубликовал под своим именем лишь одну книгу – *Проблемы творчества Достоевского*. Все это сказалось на пафосе текстов обоих авторов: в своих философских сочинениях Плесснер искал Другое революции, тогда как Бахтин воспевал Другую революцию.

### **Вместо заключения: упадок Возрождения vs. опоздание Просвещения**

Гегелевская идея конца истории была чрезвычайно распространена среди мыслителей, чья деятельность пришлась на эпоху между двумя мировыми войнами. Отблеск конца был замечен на всем в философии, в том числе на идее прогресса. В *Geschichtsphilosophische Thesen* Вальтер Беньямин изображает ангела истории, с ужасом глядящего на катастрофы прошлого, но не могущего их исправить, поскольку его гонит в сторону будущего не менее страшный ураган прогресса:

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen, und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm

<sup>31</sup> См. об этом подробнее: Stahlhut 2005, passim.

zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm. (Benjamin 1969, 272-273)

Как утверждает Плеснер в книге *Опоздавшая нация*, идея технического прогресса непропорционально развилась в Германии в результате того, что Просвещение пришло в эту страну с опозданием. Понятие Просвещения оказывается амбивалентным в учении Плеснера: с одной стороны, именно в Просвещении возникают основные модели политического, исторического и социального самоощущения современного человека, что Плеснер оценивает позитивно. С другой стороны, зародившаяся в эту эпоху идея «прогресса» обнаруживает свои отрицательные стороны при тоталитарном режиме. В качестве примера «положительно» развившегося Просвещения Плеснер приводит Англию и Францию, которые зарекомендовали себя как устойчивые по отношению к кризисам, поскольку их общественные системы укоренены в раннем Просвещении и, таким образом, содержат в себе все необходимые для политической устойчивости предпосылки, которых не хватает Германии (Plessner 1982, 103). Три страны в Европе, пишет Плеснер, не принимали участие в начавшемся с XVII века формировании государственного сознания: Испания, Италия и Германия (ibid., 58), и все они пришли к осознанию собственной государственности с опозданием по сравнению с Англией и Францией: все три страдают «римским комплексом» – их развитие определяет не столько идея государства, сколько идея народа. Выстраивая такую картину истории, Плеснер, очевидно, пытается найти истоки фашизма.

Нехватка государственной идеи в Германии компенсировалась идеей прогресса. Отсутствие «тормозов» в форме политически и граждански думающего общества явилось причиной быстрого индустриального развития Германии<sup>32</sup> (ibid., 105). Непропорциональное и запоздалое развитие просвещенческой модели способствовало, как считает Плеснер, построению государства без политической идеи, страны без традиций, но с сильной потребностью исторического оправдания жизни („geschichtliche Rechtfertigung des Lebens“). Однако история распалась. Распад истории означал для Германии не только утрату веры в бога (Entgötterung), но и потерю человеческого облика (Entmenschung) (ibid., 114).

<sup>32</sup> При этом быстрое развитие техники оказалось как бы компенсацией ее опоздания – как считает Плеснер. Важность идеи прогресса для развития истории отмечает Козеллек: он пишет, что «овременение» истории (Verzeitlichung der Geschichte) было отрефлексировано в понятии прогресса самое позднее в конце XVIII века. До этого история существовала как не зависящая от хода времени кумуляция событий, выражавшаяся в аддитивной манере исторического письма (additive Geschichtschreibung) (Koselleck 1989, 321ff.).

Плесснер критикует современное ему состояние немецкой ментальности именно потому, что та, по его мнению, отказалась от осмысления истории, уделив внимание доисторическим, первобытным силам, типа крови и почвы (ebd., 133). Сложившаяся ситуация сказалась и на кризисе философии: в современном обществе для нее просто нет больше места (ebd., 171), ибо в «просвещенном» сознании современности, указывает Плесснер, более не играют роли ни религия, ни метафизика, ни история (ebd., 162). Философ – избыточная профессия (ebd., 183), а сама философия оказывается в кризисе по мере механизации жизни<sup>33</sup> (ebd., 188). Разрыв философии и жизни, как считает Плесснер, повлиял на политический и мировоззренческий децизионизм немецкого духа, над которым был утрачен контроль (ebd., 211). После первой мировой войны начинается разоблачение человека – но это отнюдь не метафизическое разоблачение, оно ведется с виталистских позиций, имея под собой чисто биологический базис. Наступает время «авторитарной биологии», которая диктует государству, какими должны быть его подданные (ebd., 167).<sup>34</sup>

В своей книге *Диалектика Просвещения (Dialektik der Aufklärung, 1944-1947)* Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер продолжают критику Просвеще-

<sup>33</sup> Идею «механизации жизни» Плесснер заимствует, скорее всего, из книги немецкого философа и политика Вальтера Ратенау *Zur Kritik der Zeit* (1912). Этот текст в целом и в особенности глава «Der Mensch im Zeitalter der Mechanisierung und Entgermanisierung», возможно, повлияли также на Вальтера Беньямина, в частности, на его эссе «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», в котором медальная теория репродуцирования отчасти объясняет возникновение фашизма, который понимается как попытка спасти эстетическую «ауру» (сакральное) через «эстетизацию политики». Ратенау утверждает в своей книге, что процесс механизации, с одной стороны, стирает различия между расами (Entgermanisierung), а с другой стороны, вызывает всплеск национализма как реакцию на снятие различий. В России концепцию Ратенау поддержал ленинградский искусствовед Иеремия Иоффе в своей ранней книге «Кризис современного искусства». Любопытно, что Иоффе в своей апологии пролетарской культуры противостоит как Плесснеру, критиковавшему тоталитарный прогресс, так и Бахтину, идеализировавшему Ренессанс. По Иоффе, именно современная технократическая культура являет собой пик развития человечества: «Ренессанс был велик, открыв эру всемирной торгово-капиталистической культуры, но он – бледный эпизод перед грандиозным размахом эры всемирной социалистической культуры, на пороге которой мы стоим» (Иоффе 1925, 63).

<sup>34</sup> Плесснер предвосхищает здесь критику тоталитаризма, осуществленную Лукачем в статье „Aristokratische und demokratische Weltanschauung“ (1947). Лукач выделяет четыре комплекса кризисов, из которых возник фашизм: кризисы демократии, гуманизма, идеи прогресса и веры в разум (Lukács 1967, 405). Все четыре комплекса, как считает Лукач, были порождены победой Французской революции и обострились после первой мировой войны. Антидемократическая идеология неравенства, как отмечает Лукач, видит в биологии свою главную науку, которая, на самом деле, оказывается в данном случае не столько наукой, сколько мифом: „Dies ist schon bei Nietzsche klar einsichtlich; seine „Herrenrasse“ ist in Wirklichkeit romantisch-moralisch begründet und die Biologie bildet nur eine mystische Garnierung dazu“ (Lukács 1967, 413).

ния, начатую Плесснером, но делают это гораздо более радикально. Если для Плесснера тоталитаризм был основан на «опоздавшем», то есть искаженном Просвещении, то Адорно и Хоркхаймер оценивают само Просвещение как квазитоталитарную систему. Власть и познание – синонимы, как утверждают авторы книги, а «просвещение тоталитарно» (Adorno, Horkheimer 1947, 16). Просвещение относится к вещам как диктатор к людям: они известны ему в той степени, в какой он способен манипулировать ими. Сущность вещей открывается, таким образом, как субстрат властвования:

Die totalitäre Ordnung [...] setzt kalkulierendes Denken ganz in seine Rechte ein und hält sich an die Wissenschaft als solche. Ihr Kanon ist die eigene blutige Leistungsfähigkeit. Die Hand der Philosophie hatte es an die Wand geschrieben, von Kants Kritik bis zu Nietzsches Genealogie der Moral; ein einziger hat es bis in die Einzelheiten durchgeführt. Das Werk des Marquis de Sade zeigt den „Verstand ohne Leitung eines anderen“, das heißt, das von Bevormundung befreite bürgerliche Subjekt. (ebd., 106)

Страх перед Просвещением проявляется и в так называемой «новой антропологии» XX века. Андреас Кульман (Kuhlmann) демонстрирует, как разнообразные «популярнофилософские» подходы Герно Бёме (Gernot Böhme), Петера Слотердайка и Одо Маркварда (Odo Marquard) приводят к одному результату – к критике агрессивной и репрессивной рациональности и научно-технической цивилизации. Цель этих философов состоит в том, чтобы разоблачить деструктивные тенденции просвещенного сознания („die Preisgabe der als hybrid und destruktiv charakterisierten Autonomieansprüche der aufgeklärten Vernunft“, Kuhlmann 1991, 693). В этой связи историческая антропология Плесснера служит у Кульмана одной из первых теорий, которая продемонстрировала опасность прогрессирующего Просвещения.

Плесснер изучает ситуацию, позволившую сделать человека объектом биологически мотивированного вмешательства (к примеру, политическая практика расистской евгеники), но его отношение к Просвещению остается все же амбивалентным. С одной стороны, он критикует искаженное и опоздавшее Просвещение в Германии XX века, а с другой стороны, он проповедует «просвещенное» учение о поведении в обществе XVIII века. В конце своей ранней книги *Границы общины* Плесснер подчеркивает, что идеальную форму общества следует искать в прошлом: в других эпохах (восемнадцатый век в Европе, то есть Просвещение)<sup>35</sup> и в других культу-

<sup>35</sup> На примере Плесснера Летен говорит об актуализации «барочной» антропологии в XX веке (Lethen 1994, 71ff.). Как отмечает Макропулос, летеновское понятие «барочного человека» (Barock-Mensch) органично вписывается в теорию модерна Вальтера Бенья-



рах (Китай). Преимущество этих социальных форм, согласно Плеснеру, состоит в том, что им свойственен дух такта (*der Geist des Taktes*). Современному обществу следовало бы, как считает Плеснер, создать подобную систему публичных отношений, дабы борьба за существование (*Kampf ums Dasein*) уступила место борьбе за сосуществование (*Kampf ums Sosein*).

В *Границах общины* Плеснер признает, что человек может существовать в изоляции только в исключительных случаях. В то же время, хотя человек, по своей натуре, предрасположен к социальному существованию, эта социальность функционирует как «границы» его личности. В прославляемом Плеснером обществе такта все открытое, публичное превращается в приватное, закрытое. «Границы» борются против смельчаков, которые желали бы прорвать с «карнавальной» фамильярностью все барьеры, ограждающие автономную территорию субъекта. Опыт границы чужд для Бахтина, видящего идеальное состояние человеческой истории не в Просвещении,<sup>36</sup> а в Ренессансе, который он понимает как прорывание всех границ, от телесных до исторических. Разные временные отрезки в эпоху Ренессанса трансgressируют друг в друга, выстраиваются в истории по образцу «гротескного тела». Становящийся и обновляющийся мир Возрождения, по Бахтину, оказывается фамильяризованным и «глубоко смешным». Ренессанс для Бахтина – это эпоха «глубокой и почти сплошной карнавализации всей литературы и мировоззрения» (Бахтин 1979, 157–158). Именно во времена Возрождения, согласно Бахтину, состоялись важнейшие трансформации человеческого сосуществования.

Словно предвосхищая Адорно и Хоркхаймера, Бахтин критикует Просвещение. Он противопоставляет просветителям их собственное Другое – ренессансного человека. Если Адорно и Хоркхаймер деконструировали Просвещение, рассматривая модели его «завершения» (к примеру, в случае Маркиза де Сада), то Бахтин в *Творчестве Франсуа Рабле...* отказывается от любых просветительских моделей, поскольку те настроены оппозитивно по отношению к карнавальной культуре. В отличие от Жюльетты, которая считала своим кредо науку, карнавальный человек не обращает ни малейшего внимания на идеи прогресса, рациональности и т.д. Он ненавидит систему и условности. Место научного познания в теории карнавала заступает смех, открывающий «вторую правду» о мире.<sup>37</sup> Если эпоха

---

мина (ср. Makropoulos 1989). Однако едва ли можно согласиться с тем, что «барочные» корни обнаруживаются с той же ясностью у Плеснера, который идеализировал в *Границах общины* XVIII век.

<sup>36</sup> Противоположную мысль высказывает Гройс в статье «Бахтин, или сакрализация Просвещения». Гройс утверждает, что в карнавальной теории Бахтина Просвещение воплощается в карнавале.

<sup>37</sup> См. об этом мою статью «Смех и зрелище в работах Бахтина и Плеснера» (в печати).

Просвещения пыталась разъяснить любую нелепость, то Ренессанс использует глупость в качестве символа высшей стадии развития смеховой литературы, как это произошло с *Похвалой глупости* Эразма Роттердамского. Бахтин отчетливо осознавал непримиримость двух эпох и в книге о Рабле критиковал эпоху Просвещения, в особенности XVIII век: «Просветители, с их неисторичностью, с их отвлеченным и рациональным утопизмом, с их механистическим пониманием материи, с их стремлением к абстрактному обобщению и типизации, с одной стороны, и к документализму, с другой, менее всего были способны правильно понять и оценить Рабле» (Бахтин 1965, 128).

Антропологический подход, целью которого было высвобождение трансформационной энергии homo, неизбежно историзировал образ человека. Новый человек позднего авангарда не столько позиционирует себя по ту сторону истории, сколько понимает себя как ее завершение или движущую силу. Неслучайно парижские лекции Александра Кожева 1930-х гг., в которых конец истории обнаруживает ее направленность к установлению абсолютной истины, имели столь большой резонанс (см. Смирнов 2000, 492). В русле этой тенденции следует рассматривать и антропологические штудии Плеснера и Бахтина. Бахтин и Плеснер, принадлежащие второму поколению мыслителей авангарда, изобразили человека как субъекта, никогда не совпадающего с самим собой и тем самым непрерывно движущего историю.

Просвещение Плеснера и Ренессанс Бахтина можно было бы рассматривать как две дивергентные модели исторического выхода из тоталитаризма. Общество такта и утопия веселой анархии составляют два полюса в возможном развитии модерна, которое, однако, было осуществлено лишь в воображении этих двух мыслителей. Несмотря на свое расхождение, обе исторические модели оказались одинаково не способными реализовать свой эвристический потенциал. Адорно и Хоркхаймер деконструировали Просвещение, открыв в этой эпохе корни тоталитаризма. Что касается Бахтина, то он сам поставил под сомнение свои построения, снабдив карнавальную утопию Ренессанса «амбивалентностью». Более того, как Плеснер, так и Бахтин продемонстрировали неудачу исторической реставрации: однобоко понятое «запоздалое» Просвещение, как показал Плеснер, оказалось на службе технократической расистской цивилизации; ренессансный карнавал у Бахтина пришел в упадок в последующие эпохи, выродился в маскарад и уже никогда не смог быть возрожден в полной мере. Было ясно, что ни анархичный и скандальный карнавальный человек, ни «просвещенный» человек-актер не могли быть интегрированы в политическое пространство 1930-40-х гг.

## Литература

- Бахтин, М.М. 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва.
- 1975. *Вопросы литературы и эстетики*, Москва.
- 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва.
- 1996. *Бахтин под маской*, Вып. 5 (1), Москва.
- 1997. *Собр. соч. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х гг.*, Москва.
- 1998. «Марксизм и философия языка», *Тетралогия*, Москва, 298-456.
- 2000. *Собр. соч. Т. 2. Проблемы творчества Достоевского*, Москва.
- 2003. *Собр. соч. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг.*, Москва.
- Иоффе, И.И. 1925. *Кризис современного искусства [Литература, живопись, музыка]*, Ленинград.
- Кожев, А. 1998. *Идея смерти в философии Гегеля*. Пер. с франц., Москва.
- Плеснер, Х. 2004. *Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию*. Пер. с нем. А. Гаджикурбанова, Москва.
- Смирнов, И.П. 1989. *Бытие и творчество*, Marburg.
- 2000. «Новый историзм как момент истории», *Мегаистория*, Москва.
- Эмерсон, К. 1993. «Американская философия в свете изучения Бахтина (William James, George Herbert Mead, John Dewey и Михаил Бахтин по поводу философии поступка)», *Диалог. Карнавал. Хронотоп*, 2-3, 5-18.
- Ясперс, К. 1994. *Смысл и назначение истории*. Пер. с нем., Москва.
- Adorno, Th., Horkheimer, M. 1947. *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam.
- Agamben, G. 2002. *Homo sacer*. Aus dem Italienischen von H. Thüring, Frankfurt a.M.
- Aufschnaiter, B., Brötz, D. 2005. „Herr und Knecht. Zur Philosophie und Theorie des Romans bei Georg Lukács und Michail Bachtin“, [http://www.kakanien.ac.at/rez/BAufschnaiter\\_DBroetz1.pdf](http://www.kakanien.ac.at/rez/BAufschnaiter_DBroetz1.pdf)
- Benjamin, W. 1969. „Geschichtsphilosophische Thesen“, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M., 268-279.
- Bickel, C. 2002. „Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner“, W. Eßbach / J. Fischer / H. Lethen (Hrsg.), *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“*, Frankfurt a. M., 183-195.
- Dux, G. 1994. „Für eine Anthropologie in historisch-genetischer Absicht. Kritische Überlegungen zur philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners“, G. Dux / U. Wenzel (Hrsg.), *Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes*, Frankfurt a.M., 92-115.
- Eßbach, W. 1994. „Der Mittelpunkt außerhalb. Helmuth Plessners Philosophische Anthropologie“, G. Dux / U. Wenzel (Hrsg.), *Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes*, Frankfurt a.M., 15-44.
- Fischer, J. 2000. „Exzentrische Positionalität. Plessners Grundkategorie der Philosophischen Anthropologie“, *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 48, Heft 2, 265-288.

- Freise, M. 1993. *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Wien.
- Hegel, G.W.F. 1973. *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M.
- Gebattel, E. v. 1954. „Der Einzelne und der Zuschauer“, *Prolegomena einer medizinischen Anthropologie*, Berlin, Göttingen, Heidelberg.
- Gehlen, A. 1986. *Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden.
- Guyau, J.-M. 1987. *Die Kunst als soziologisches Phänomen*. Aus dem Franz. von A. Silbermann, Berlin.
- Heidegger, M. 1983. *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, Frankfurt a.M.
- Husserl, E. 1976. *Husserliana*. Bd. 6. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie, 2 Aufl., Nijhoff.
- Jaspers, K. 1965. *Die geistige Situation der Zeit*, 6. Abdr. d. 5. Aufl., Berlin.
- Jauss, H.-R. 1982. „Zum Problem des dialogischen Verstehens“, R. Lachmann (Hg.), *Dialogizität*, München, 11-24.
- Klages, L. 1921/1974. „Geist als exzentrischer Ort der Seele“, *Vom Wesen des Bewusstseins. Aus einer lebenswissenschaftlichen Vorlesung*, Bonn.
- Koselleck R. 1989. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.
- Kuhlmann, A. 1991. „Souverän im Ausdruck. Helmuth Plessner und die «Neue Anthropologie»“, *Merkur*, H. 8. August, 691-702.
- Lachmann, R. 1987. „Bachtin und das Konzept der Karnevalskultur“, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. von G. Leupold, Frankfurt a. M.
- Lethen, H. 1994. *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.
- Löwith, K. 1953. *Weltgeschichte und Heilgeschehen*, Stuttgart.
- Lukács, G. 1967. „Aristokratische und demokratische Weltanschauung“, *Schriften zur Ideologie und Politik*, Neuwied, 404-433.
- Makropoulos, M. 1989. *Modernität als ontologischer Ausnahmezustand: Walter Benjamins Theorie der Moderne*, München.
- Mead, G.H. 1934. *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago.
- Mihailovic, A. 1997. *Corporeal words: Mikhail Bakhtin's theology of discourse*, Evanston.
- Nielsen, G. 2000. „Looking Back on the Subject: Mead and Bakhtin on Reflexivity and the Political“, C. Brandist, G. Tihanov (eds.), *Materialising Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theorie*, New York, 142-163.
- Pietrowicz, S. 1994. „Philosophische Anthropologie und Geschichte, Helmuth Plessners Geschichtsverständnis der Moderne und der Begriff der exzentrischen Positionalität“, G. Dux / U. Wenzel (Hrsg.), *Der Prozeß der Geistesgeschichte. Studien zur ontogenetischen und historischen Entwicklung des Geistes*, Frankfurt a.M., 45-63.
- Pleßner, H. 1928. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin und Leipzig.
- Plessner, H. 1982. *Die verspätete Nation*, Frankfurt a.M.

- 2003. *Macht und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften, Bd. V, Frankfurt a.M.
- 2003a. *Ausdruck und menschliche Natur*, Gesammelte Schriften, Bd. VII, Frankfurt a.M.
- Poole, B. 2001. „From phenomenology to dialogue: Max Scheler’s phenomenological tradition and Mikhail Bakhtin’s development from ‘Toward a philosophy of act’ to his study of Dostoevsky“, K. Hirschkop and D. Schepherd (ed.), *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester, 109-135.
- Rathenau, W. 1912. *Zur Kritik der Zeit*, Berlin.
- Schahadat, Sch. 2004. *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland seit 16. bis zum 20. Jahrhundert*, München.
- Scheler, M. 1926. *Wesen und Formen der Sympathie*, 3. Aufl., Bonn.
- 1994. *Schriften zur Anthropologie*, Stuttgart.
- Schüßler, K. 2000. *Helmuth Plessner. Eine intellektuelle Biographie*, Berlin und Wien.
- Stahlhut, M. 2005. *Schauspieler ihrer selbst. Das Performative, Sartre, Plessner*, Wien.
- Tihanov, G. 2000. *Bakhtin, Lukács and the Ideas of Their Time*, Oxford.
- Todorov, Tz. 1981. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*, Paris.
- Tönnies, F. 1887. *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Kulturformen, Leipzig.
- 2002. „Rezension von *Grenzen der Gemeinschaft*“, W. Eßbach / J. Fischer / H. Lethen (Hrsg.), *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“*, Frankfurt a. M., 353-356.



Meta Cehak-Behrmann

**DER WIDERSPENSTIGE PROTAGONIST:  
DIE ERZÄHLUNG *TY I JA* VON ABRAM TERC  
(ANDREJ SINJAVSKIJ, 1925-1997)**

*Ty i ja (Du und ich)*<sup>1</sup> ist wohl eine der faszinierendsten und verblüffendsten Erzählungen aus dem Frühwerk Andrej Sinjavskijs – ein Text, der der Forschung nicht geringe Schwierigkeiten bereitet: „*You and I* [...] has [...] left critics baffled and dissatisfied.“<sup>2</sup> Deming Brown charakterisiert die Erzählung als „hopelessly chaotic and abstruse“,<sup>3</sup> und auch Margret Dalton, eine der ersten, die sich intensiv mit den frühen Erzählungen Sinjavskijs befasste, vermerkt ratlos: „[...] what Tertz ultimately wanted to say will remain a mystery.“<sup>4</sup> Die Erzählung entzöge sich aufgrund ihrer Komplexität letztlich einer Interpretation, dem Text fehle einfach der ‚Schlüssel‘: „[...] if it has a „key“, however, it is known only to the author himself.“<sup>5</sup> Paradoxerweise trifft M. Dalton mit dieser Formulierung durchaus den Kern des Textes – wenngleich in einem übertragenen Sinn: Der vermisste Schlüssel liegt tatsächlich in der Funktion eines ‚Autors‘, respektive in der Figur des Schriftstellers, der sich, wie so häufig im Werk Sinjavskijs, auch in *Ty i ja* hinter dem Ich-Erzähler verbirgt.

Die meisten Interpreten verstehen die beiden titelgebenden Personalpronomen „Du“ und „Ich“ als zwei Hälften einer Persönlichkeit und diagnostizieren bei dem Protagonisten eine paranoide Schizophrenie, um die inhärenten Widersprüche der Erzählung zu erklären. Der tieferliegende Kern des Erzählten lässt sich unter dieser Prämisse jedoch ganz offensichtlich nicht erfassen. Unter Ein-

<sup>1</sup> Abram Terc / Andrej Sinjavskij, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Moskva 1992, t. 1, 126-144. Stellenangaben aus dieser Ausgabe erfolgen im laufenden Text unter der Abkürzung (SS 1) mit den entsprechenden Seitenzahlen.

<sup>2</sup> So die US-amerikanische Sinjavskij-Spezialistin Nepomnyashchy, C. Theimer, *Abram Tertz and the Poetics of Crime*, New Haven, London 1995, 83.

<sup>3</sup> Deming Brown, „The Art of Andrei Sinyavsky“, *Slavic Review* 29 (1970), H 4, 663-681, 664.

<sup>4</sup> M. Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniël'. Two Soviet 'Heretical' Writers*, Würzburg 1973, 76.

<sup>5</sup> Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniël'*, 71.

beziehung einiger erzähltheoretischer Überlegungen<sup>6</sup> soll im Folgenden eine Lesart des Textes vorgeschlagen werden, die das Verhältnis der beiden titelgebenden Pronomen zueinander und, in Abhängigkeit davon, den eigentlichen Gegenstand der Erzählung klären kann.

1959 entstanden, gehört *Ty i ja* zu den *Fantastičeskie povesti*,<sup>7</sup> die Sinjavskij mit seinem Pseudonym und Alter Ego Abram Terc zeichnete – Texte, die inhaltlich betrachtet auf das wenig attraktive Alltagsleben von Randfiguren der Sowjetgesellschaft referieren und gemeinhin unter dem Aspekt der psychopathologischen Deformation des Menschen unter der Sowjetdiktatur gelesen werden.<sup>8</sup> Sinjavskij selbst verwahrte sich zeitlebens gegen eine gesellschaftskritische oder politische Inanspruchnahme seiner Texte – eine Position, die im historischen Zeitbezug der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wie auch später in den konservativen Kreisen der Pariser Emigration nicht selten auf Unverständnis stieß. Seine Aussage vor Gericht: „[...] Я не политический писатель. [...] Мои произведения – это мое мироощущение, а не политика.“<sup>9</sup> // „[...] Ich bin kein politischer Schriftsteller. [...] Meine Werke – das ist mein Weltempfinden und keine Politik“ ist ebenso wie der gezielte Einsatz seines Pseudonyms Abram Terc<sup>10</sup> Teil eines ästhetischen Programms, das Kunst und Literatur von der Realität gelöst wissen will. Dabei bildet die politsatirische und ideologiekritische Ebene vordergründig durchaus ein tragendes Moment in Sinjavskijs früher Prosa. In den beiden Kurzromanen *Sud idet* und *Ljubimov*, die gemeinsam mit dem parodistischen literaturtheoretischen Essay *Čto takoe socia-*

<sup>6</sup> Zugrundegelegt wird im Wesentlichen die Terminologie von Martinez, M., Scheffel, M.: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999. Auf evtl. Abweichungen wird gesondert verwiesen.

<sup>7</sup> Die *Fantastičeskie povesti* umfassen *V Cirke* (1955), *Ty i ja* (1959), *Kvartiranty* (1959), *Grafomany* (1960) und *Goleledica* (1961), später wurde auch die Erzählung *Pchenc* (1957) dazugerechnet. Wie das Traktat *Čto takoe socialističeskij realizm* (1956) und die Kurzromane *Sud idet* (1956) und *Ljubimov* (1962-63) erschienen sie zu Beginn der 60er Jahre unter dem Pseudonym Abram Terc im Westen und bildeten den Auslöser für die Verhaftung Sinjavskijs und seine Verurteilung zu 7 Jahren verschärfter Lagerhaft. Der Verlauf von Anklage und Prozess ist durch das von A. Ginzburg zusammengestellte Weißbuch gut dokumentiert: A. Ginzburg (Hg.), *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Daniëlja*, Moskva 1966. 1971 vorfristig entlassen, emigrierte Sinjavskij 1973 mit seiner Familie nach Frankreich.

<sup>8</sup> Vgl. auch Lejderman, N.L., Lipoveckij, M.N., *Sovremennaja russkaja literatura. Novyj učebnik po literature v 3-x tomach. Kniga 1: Literatura „Ottepel’“* (1953-1968), Moskva 2001, 264-257. Hier werden die frühen Texte Sinjavskijs auf den Identitätsverlust des Subjekts und die Frage nach der Freiheit des individuellen Bewusstseins der Moderne im Kontext einer Philosophie des ‚Anderen‘ bezogen.

<sup>9</sup> Ginzburg, *Belaja kniga*, 224.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Cehak, M.: *Formen des Autobiographischen bei Sinjavskij (Abram Terc): Golos iz chora. Kroska Cores und Spokojnoj noci* (Diss.), München 2004. Dem Pseudonym ‚Abram Terc‘ kommt in Sinjavskijs Poetik eine besondere Bedeutung zu, die nicht auf den pragmatischen Aspekt der Identitätsverschleierung zur Irreführung der Sowjetbehörden zu reduzieren ist.

*lističeskij realizm* zum Gegenstand der Anklage erhoben wurden, bestimmt der ideologisch-utopische Aspekt der proklamierten sozialistischen Zielorientierung den Alltag der Figuren. In beiden Texten setzen sich die Protagonisten leidenschaftlich ein für das Erreichen des politischen ‚Ziels‘ – die Umsetzung des Kommunismus – und scheitern: entweder aufgrund der Erstarrung des Systems, das die idealistischen Höhenflüge seines Nachwuchses unterbindet (*Sud idet*), oder aber aufgrund des Schwindens der magnetisch-hypnotischen Kräfte, vermittels derer allein die Realisierung einer kommunistischen Gesellschaft überhaupt erst ermöglicht wird (*Ljubimov*). Auch die *Fantastičeskie povesti* sind durch zahlreiche Anspielungen auf spezifisch sowjetische Lebensbedingungen (enge Kommunalwohnungen, Mangel an bestimmten Lebensmitteln, der typische Sowjetjargon und vor allem die atmosphärische Allgegenwärtigkeit eines unspezifischen Bedrohungsgefühls als Teil der Alltagsnormalität) alle im damaligen Sowjetrussland angesiedelt. Das eigentliche Referenzsystem der *Fantastičeskie povesti* ist jedoch nicht die außerliterarische Realität, sondern die literarische Tradition und Praxis. Ihnen zugrunde liegt das Konzept des „Phantasmagorischen Realismus“, das Sinjavskij den Dogmen des Sozialistischen Realismus, aber auch der mimetischen Tradition des Realismus im Allgemeinen entgegensetzte: „[...] искусство фантасмагорическое, с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописания.“<sup>11</sup> // „[...] eine phantasmagorische Kunst, mit Hypothesen statt eines Ziels und der Groteske statt der realistischen Schilderung.“ Die Konstruktion des Phantastischen beschränkt sich dabei keineswegs auf die Darstellung wunderlich-seltsamer, übernatürlicher oder verzerrter Gestalten, wie häufig vermutet wurde;<sup>12</sup> die Phantastik liegt vielmehr in der narrativen Struktur der Texte. Sie wird hervorgebracht unter anderem durch interagierende Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen, das Spiel mit dem Überschreiten der kategorialen Grenzen zwischen dem Erzählten und dem Erzählen, rasche perspektivische Wechsel und Verschachtelungen und die Kompromittierung vorgeblich zuverlässiger Erzählerinstanzen, Erzählstrategien also, die eine ambivalente Textstruktur generieren und auf der Basis einer hyperbolischen Überdehnung der fiktionalen Grundsätze<sup>13</sup> den (zumeist) vorgetäuschten realistischen Anspruch unterminieren. Dementsprechend sind die *Fantastičeskie povesti* in narratologischer Hinsicht durchweg aufwändig und komplex, prinzipiell aber durchschaubar gestaltet.

Zwei Besonderheiten unterscheiden *Ty i ja* von den übrigen *Fantastičeskie povesti*: Zum einen präsentiert sich die Erzählung vordergründig über weite

<sup>11</sup> Abram Terc: „Čto takoe socialističeskij realizm“, Terc, A. / Sinjavskij, A.: *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*. Moskva 1999, 122-168, 168.

<sup>12</sup> So z.B. Dalton, *Andrej Siniavskij and Julij Daniël*, 50.

<sup>13</sup> Zu dieser Form der Phantastik vgl. Lachmann, R: „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“. In: Pechlivanos, M.: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart – Weimar, 1995, 224-229, 225.

Strecken als eine der selteneren Formen des Erzählens in der zweiten Person; der Perspektivwechsel zwischen erster und zweiter Person, der in den anderen Erzählungen zumeist nur vereinzelt eingestreut<sup>14</sup> oder in der Rahmenhandlung motiviert wird, tritt hier – dem Titel entsprechend – in einem die gesamte Erzählung konstituierenden Maße auf. Zum anderen erscheinen die Brüche in der Narrationslogik so gravierend, dass das Erzählte kaum logisch aufzulösen ist. Ein ungewöhnliches Konglomerat aus scheinbar unmotivierten Perspektivwechseln zwischen der ersten, zweiten und dritten Person, Diskontinuitäten in der erzählten Wahrnehmung, einem offenbar allwissenden (auktorialen) und gleichermaßen eingeschränkten Ich-Erzähler (polyvariable Fokalisierung) sowie einer durchgängig subtilen Amalgamierung von Erzählen und Erzähltem bis hin zur explizit formulierten Perforation der diegetischen Ebenen in Kapitel fünf, – die Art und Weise also, *wie* erzählt wird –, destabilisiert nicht nur Figur und Funktion des Erzählers und mit ihm die Situierung des Protagonisten, sondern verunklart auch völlig, *was* eigentlich erzählt wird.

Unter der Prämisse, dass die beiden titelgebenden Pronomen „Ty“ und „ja“ auf eine Person verweisen, die mal in der einen, mal in der anderen Stimme spricht – diese Vermutung gründet zuvorderst auf einer äußeren Ähnlichkeit der beiden – lässt sich ein linearer Handlungsstrang extrahieren, der das Schicksal des Protagonisten Nikolaj Vasil'evič zum Gegenstand hat: Der überaus misstrauische und paranoid veranlagte Nikolaj Vasil'evič wird zur Silberhochzeit seines Kollegen Graube eingeladen. Geleitet von der Wahnvorstellung, zum Opfer der Verfolgung bestimmt worden zu sein, vermutet er in der aufwändigen Feier mit ihrem reichhaltigen Angebot an Köstlichkeiten argwöhnisch einen Hinterhalt, einen vorgetäuschten staatsfeindlichen Sabotageakt („диверсия“, SS 1, 128), der ausschließlich zum Zwecke seiner politischen Kompromittierung veranstaltet wird:

Тут было одно бутылок – рублей на 280, не считая жареных уток, грибов, осетрины. Да еще, вероятно, к чаю был куплен ореховый торт, печенье разных жанров, конфеты – на худой конец – фруктовые, по двадцать два рубля [...] И вся эта крупная сумма в размере пятнадцати тысяч была вынута из банков *ради тебя одного*. Ты отчасти гордился, подсчитывая расходы, но помнил ежеминутно, что дело твое плохо, раз уж смета утверждена и финансы отпущены [...]. (SS 1, 127, Hervorhebung von mir, MCB)

Allein die Getränke hatten hier schon einen Wert von um die 280 Rubel, nicht mitgerechnet die gebratenen Enten, Pilze und das Störfleisch. Ja und wahrscheinlich war zum Tee auch noch Nusstorte gekauft worden, Gebäck

<sup>14</sup> So z.B. in *V Cirke* (SS 1, 116); der Perspektivenwechsel wird hier häufig als unmotiviert kritisiert (Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniël*, 55), signalisiert jedoch das narrative Wechselspiel zwischen extra- und intradiegetischer Ebene.

in verschiedenen Sorten, Konfekt, womöglich noch Fruchtkonfekt für 22 Rubel [...] Und diese ganze Summe in Höhe von Fünfzehntausend war *einzig wegen dir* von der Bank abgehoben worden. Du warst zum Teil sogar stolz darauf, als du diese Ausgaben nachrechnetest, dachtest aber auch jede Minute daran, dass deine Sache schlecht stand, wenn das Budget schon bewilligt und die Gelder zugeteilt worden waren.

Jegliche Regung der Gäste, jede Geste wird in seiner Wahrnehmung Teil eines geheimen Verständigungs-codes, jedes gesprochene Wort zu einer Falle, die zu seiner Entlarvung führen soll. Seine Anspannung steigt kontinuierlich, bis die Bekanntschaft mit der Bibliothekarin Lida ihm die Möglichkeit gibt, die Feier unter dem Vorwand plötzlich erwachender Leidenschaft zu verlassen und sich auf diese Weise dem unsäglichen Druck der Verfolgung vorübergehend zu entziehen. Doch das Gefühl, unter dauerhafter Observierung zu stehen, nimmt im weiteren Textverlauf existentiell bedrohliche Formen an. Um seinen Beobachtern zu entkommen, lässt Nikolaj Vasil'evič sich beurlauben und täuscht eine Reise vor; tatsächlich schließt er sich zu Hause ein, stets in Bereitschaft, sich zu verteidigen. Als er bei einem Einkauf zufällig auf Graube trifft, fühlt er sich ertappt und schlägt dem Kollegen ins Gesicht; Graube hingegen führt diese Handgreiflichkeit auf Eifersucht zurück, da er selbst vor zwei Jahren eine Affäre mit Lida hatte. Als Lida an diesem Abend Nikolaj Vasil'evič besuchen will, öffnet er nicht; vor Angst völlig erstarrt und in der Überzeugung, dass auch Lida auf ihn angesetzt worden sei, wartet er, bis sie sich wieder von seiner Tür entfernt.

An diesem Punkt vollzieht sich ein entscheidender Perspektivenwechsel, der die Erzählung auf zwei Ebenen ihrem jeweiligen Höhepunkt zuführt: Während Lida vor dem Haus Nikolajs auf und ab geht, schaltet sich der Ich-Erzähler in das Geschehen ein. In der Wahrnehmung Lidas ähnelt er äußerlich Nikolaj; er stellt sich ihr jedoch als Ippolit vor und führt sie zunächst zum Essen aus. Wie zuvor Nikolaj, macht auch Ippolit ihr die leidenschaftlichsten Avancen, gleich einer Parallelhandlung erscheint ihm jedoch währenddessen immer wieder das Bild Nikolajs vor Augen, der mit einem Rasiermesser in der Hand an seinem Waschbecken steht. Während Lida und Ippolit in einem Treppenhaus schließlich intim werden, sie in verschiedenen Variationen Nikolajs Namen keucht und er in einem orgiastischen Kampf eins wird mit Nikolajs Bewusstsein („Я вошел в твой мозг, в твое воспаленное сознание [...]“ (SS 1, 143) // „Ich drang in dein Gehirn ein, in dein erhitztes Bewusstsein [...]“), schneidet sich Nikolaj synchron dazu in seinem Zimmer die Kehle durch, wodurch rapide ein zweideutiger Spannungsabfall herbeigeführt wird: „И вмиг давно не испытанное спокойствие вернулось ко мне. Стало темно и тихо.“ (SS 1, 143) // „Und augenblicklich kehrte eine lange nicht empfundene Ruhe in mich zurück. Es wurde dunkel und still.“ Nach diesem sexuellen Intermezzo, das etwa eine Stunde dauert, be-



gibt sich der Ich-Erzähler auf seinen gewohnten Rundgang durch die Stadt und Lida geht wieder vor dem Haus Nikolajs auf und ab: „Все было по-старому.“ (SS 1, 143) // „Alles war wie vorher.“

Allerdings wird keineswegs der Urzustand wieder hergestellt oder das Geschehene im Sinne einer Negation des Erzählten am Ende aufgehoben, wie die zitierte Formulierung andeuten mag. Vielmehr sind die gravierenden Folgen des Erzählten weiterhin vorhanden: Graube ist durch den Angriff von Nikolaj Vasil'evič verletzt, dessen Leiche liegt im verschlossenen Zimmer unter dem Tisch, während er selbst – und hier wird die kausale Folgerichtigkeit endgültig durchbrochen – wie zuvor durch die Kälte läuft, als sei nichts geschehen („...который, как бывало, бежал под хмельком по морозцу.“ SS 1, 143), Lida's Bekanntschaft mit Nikolaj Vasil'evič wiederum bleibt bestehen.

Spätestens im Schlussabsatz wird deutlich, dass dem Geschehen auf der Ebene der erzählten Welt mit rationalen Deutungsmustern nicht beizukommen ist. Eine psychopathologisch orientierte Lesart, die dem Protagonisten auf der Basis seiner paranoid-schizophrenen Symptomatik eine Persönlichkeitsspaltung („раздвоение личности“)<sup>15</sup> unterstellt, oder aber in seinem Verhalten einen inneren Konflikt mit seinen homo- und heterosexuellen Neigungen („struggle between the homo- and the heterosexual elements of his personality“)<sup>16</sup> erkennt, kann letztendlich nicht zu einer befriedigenden Auflösung führen.

Die inhaltsorientierte Annahme der personellen Identität der beiden titelgebenden Pronomen unterschlägt nicht nur die erweiterte narrative Funktion der Ich-Figur, sondern verkennt auch, dass das erzählende Ich und Nikolaj Vasil'evič innerhalb der erzählten Welt keineswegs denselben ontologischen Status innehaben. Nikolaj Vasil'evič ist als Protagonist die Figur einer vom Ich-Erzähler erzählten Welt; der Ich-Erzähler wiederum verdeutlicht durch sein Verhalten, seine Kommentare und Gedanken, dass er auch als Urheber, als ‚Au-

<sup>15</sup> So u.a. Filippov, B. „Priroda i tjur'ma“, *Fantastičeskij mir Abrama Terc*, New York 1967, 5-23, 17-18, und Lourie, R. *Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Terc*, New York 1975, 136. Filipov ordnet die Persönlichkeitsspaltung des Charakters in *Ty i ja* dem umfassenderen Themenkomplex der menschlichen Vielschichtigkeit zu, den er als Leitthema der Prosa des Abram Terc erkennt, während Lourie sich v.a. an der motivischen Vermengung paranoider und schizophrener Symptomatik in der Erzählung stört.

<sup>16</sup> Field, A.: „Abram Terc's Ordeal by Mirror“, Terc, A.: *Mysli vrasploch*. New York 1966, 7-42, 12. Field erkennt diesen inneren Konflikt als Grundzug fast aller povesti von Terc. Auch E. Cheauré vermutet homosexuelle Neigungen im Protagonisten; sie korreliert das entsprechende moralischer Normen kontrollierende und regulierende Ich der Erzählung mit dem Über-Ich des freudianischen Modells der Psychoanalyse, das Du der Persönlichkeit Nikolaj Vasil'evič mit der zu unterdrückenden Ich-Ebene. E. Cheauré: „«Ty i ja» (Du und Ich) im Sinne Freuds? Ein Interpretationsversuch“, *Abram Terc (Andrej Sinjavskij). Vier Aufsätze zu seinen „Phantastischen Erzählungen“*, Heidelberg 1980, 136-149.

tor<sup>17</sup> des Erzählten fungiert, eine Funktion, die sich nur durch seine Eigenschaft als Schriftsteller erklären lässt.

Die Figur des Schriftstellers, explizit als solcher ausgewiesen wie in *Sud idet, Ljubimov* oder *Grafomany*, gespiegelt in der Position des Erzählers wie unter anderem in *Goleledica*, oder als Teil des personaž wie in *V Cirke* und *Kvartiranty*, ist das Leitmotiv, das alle frühen Texte Sinjavskijs miteinander verbindet.<sup>18</sup> In *Ty i ja* beginnt die Selbstpräsentation des Ich-Erzählers als Schriftsteller mit dem zweiten Kapitel des Textes und sie vollzieht sich in einer Karikatur realistischen Schreibens. Das erzählende Ich situiert sich als Schriftsteller, der sich der mimetischen Tradition verpflichtet fühlt. Dem Grundsatz der Wahrheits- und Wirklichkeitstreue folgend, nimmt er einen erhöhten Standpunkt ein, während er die winterliche städtische Realität betrachtet. So eröffnet sich ihm ein buntes Panorama von Alltagsereignissen und Menschen („Так постепенно, сквозь сугробы и стены [...] мне представилась панорама“, SS 1, 130), die ihm zum Stoff seines Erzählens werden und die Kulisse für das erzählte Geschehen bilden. Deren Zusammenhanglosigkeit offenbart sich im Augenblick der Niederschrift. Ihre Gleichzeitigkeit aber ist dem Erzähler Anlass, die Fülle der zunächst in expressionistischem Reihungsstil wiedergegebenen Einzelereignisse in Motive zu zerlegen, erneut aufzugreifen und derart ineinander zu verschränken, dass zwar ein der Realität entnommenes, doch völlig absurdes, unsinniges Bild des urbanen Treibens entsteht – synchron erzählt:

Два инженера в четыре руки играли на рояле Шопейна. В родильных домах четыреста женщин одновременно рожали детей. Умирала старуха. [...] Николай Васильевич бежал рысцой по морозцу. Брюнетка ополаскивалась в тазу перед встречей. [...] Выстрелил из ружья, не попал. Отвинчивал гайку и плакал. Женька грел щеки [...]

В тазу перед встречей бежал рысцой с чемоданом. Отвинчивал щеки из ружья, смеясь рожал старуху [...] Умирала брюнетка. [...] Умирал и рождался Женька. Шатенка играла Шопена. (SS 1, 130)

Zwei Ingenieure spielten auf dem Flügel vierhändig Chopin. In den Entbindungshäusern gebaren vierhundert Frauen gleichzeitig Kinder. Eine alte Frau lag im Sterben. [...] Nikolaj Vasil'evič lief im Trab durch die Kälte. Die Brünette wusch sich im Waschbecken vor dem Rendezvous. [...] Einer schoss mit dem Gewehr, traf aber nicht. Einer schraubte eine Schraube heraus und weinte. Ženka wärmte sich die Wangen [...]

<sup>17</sup> ‚Autor‘ bezeichnet hier den auf einer extradiegetischen Ebene angesiedelten und sich in einer Autor- und Urheberfunktion bezüglich seines Protagonisten präsentierenden Ich-Erzähler, eine Figur des Textes also (im Unterschied zum Begriff des impliziten Autors, der die Gesamtheit der moralischen und stilistischen Normen, denen ein Text unterstellt ist, erfasst und der in Sinjavskijs Prosa personifiziert wird über den an Autorenstelle gesetzten Abram Terc, und natürlich auch im Unterschied zum außertextuellen (realen) Autor Sinjavskij).

<sup>18</sup> Vgl. dazu Cehak, *Formen des Autobiographischen*, 177-179.

Vor dem Rendezvous lief er mit dem Koffer in der Hand im Trab im Waschbecken herum. Er schraubte die Wangen vom Gewehr und lachend gearbete eine alte Frau [...] Die Brünette lag im Sterben. [...] Ženka lag im Sterben und wurde geboren. Die Braunhaarige spielte Chopin.“

Mit dieser vorgeblich unfreiwilligen, ironischen Konvertierung seiner Verpflichtung auf die Realität demonstriert der Ich-Erzähler dem Leser seine schöpferische Macht, die keineswegs, wie vorgegeben wird, allein auf der „Betrachtung“, sondern auch auf der schriftlichen Fixierung seiner Umgebung beruht:

Весь смысл заключался в синхронности этих действий, каждое из которых не имело никакого смысла. Они не ведали своих соучастников. Более того, они не знали, что служат деталями в картине, которую я создавал, глядя на них. Им было невдомек, что каждый шаг их фиксируется и подлежит в любую минуту тщательному изучению. (SS 1, 130; Hervorhebung von mir, MCB)

Der ganze Sinn erschloss sich in der Synchronität dieser Handlungen, deren jede für sich keinerlei Sinn hatte. Sie kannten ihre Mithandelnden nicht. Mehr noch, sie wussten nicht, dass sie als Details dienten für das Bild, das ich schuf, indem ich sie betrachtete. Es kam ihnen nicht in den Sinn, dass jeder ihrer Schritte festgehalten und in jeder Minute sorgfältig studiert wurde.

Teil dieses so geschaffenen Stadtbildes und damit Teil einer vom Erzähler entworfenen Realität ist auch ein Nikolaj Vasil'evič,<sup>19</sup> der Mensch, der dem Ich-Erzähler auf seinen Rundgängen durch die Stadt besonders auffällt:

Внезапно мой глаз наткнулся на препятствие и дрогнул, как от толчка. Это был человек, которого нельзя не заметить. На пустой, заснеженной улице он привлекал внимание тем, что то и дело оглядывался. (SS 1, 130)

„Plötzlich stieß mein Auge auf ein Hindernis und erzitterte, wie von einem Stoß. Es war ein Mensch, den man unbedingt bemerken musste. Auf der leeren, verschneiten Straße zog er die Aufmerksamkeit dadurch auf sich, dass er sich ständig umsah.“

Der Erzähler erwählt diesen Nikolaj Vasil'evič zu seinem Beobachtungsobjekt und gibt sich nun auch als das „allessehende Auge“ („тот всевидящий

<sup>19</sup> Nikolaj Vasil'evič verkörpert den Typus des gewöhnlichen Sowjetbürgers – inklusive des typisierten Lebensgefühls, jederzeit durch Bespitzelung oder Denunziation der Obrigkeit ausgeliefert werden zu können. Im Text selbst wird noch mindestens ein weiterer Nikolaj Vasil'evič erwähnt: „[...] ее любовник, тоже почему-то Николай Васильевич, [...]“ (SS 1, 130).

глаз“, SS 1, 129) zu erkennen, unter dem schon der Nikolaj Vasil'evič des ersten Kapitels während der Feier bei Graube leidet:

Ничто не угрожало ему, и я рассудил здраво, что в нем дает знать предчувствие моего присутствия. Должно быть: он уловил на себе мой острый взгляд, и корчился под ним, не понимая, в чем тут загвоздка, приписывая окружающим людям силу, не принадлежащую им. Ему казалось, что за ним кто-то персонально следит, и это был – я, а он думал – они, и это меня рассмешило. (SS 1, 131)<sup>20</sup>

Nichts bedrohte ihn, und ich schloss daher messerscharf, dass sich darin eine Vorahnung meiner Anwesenheit bemerkbar machte. Wahrscheinlich hatte er meinen durchdringenden Blick auf sich gespürt und krampfte sich unter ihm zusammen, und ohne zu verstehen, worin das Problem lag, schrieb er den Leuten aus seiner Umgebung eine Kraft zu, die sie nicht hatten. Ihm schien, dass ihn jemand persönlich verfolge, und dieser jemand war ich, er aber dachte, es seien sie, und das erheiterte mich.“

Er bestimmt Nikolaj Vasil'evič nicht nur zum Gegenstand seiner Beobachtungen; das setzte ein eingeschränktes Wahrnehmungsfeld voraus. Als stets dominierende narrative Instanz ist er uneingeschränkt mit allen Kompetenzen eines allwissenden Erzählers ausgestattet.<sup>21</sup> Er erhebt den Anspruch, alle narratologischen Instanzen in Personalunion zu verkörpern. In seiner Funktion als Autor zweiter Stufe (erzählter Autor) tritt er auch gegenüber Nikolaj Vasil'evič mit einem entscheidenden schöpferischen wie destruktiven Machtanspruch auf, der verdeutlicht, dass er dessen Schicksal wie das gesamte Geschehen der erzählten Welt dirigiert. Je verzweifelter Nikolaj Vasil'evič versucht, sich der Beobachtung und Verfolgung zu entziehen, um so nachhaltiger meldet das Ich in seinem imaginären Dialog mit dem Protagonisten diesen Machtanspruch an:

Стоит мне захлопнуть веки – и ты пропадешь, как муха! [...] Глупец! Пойми – ты живешь и дышишь, пока я на тебя смотрю. Ведь ты только потому и есть ты, что это я к тебе обращаюсь. (SS 1, 135)

<sup>20</sup> Die diebische Freude, die Lust an Täuschungsmanövern und die ironische Konvertierung der konventionellen Wahrnehmung, die die ganze Erzählung durchziehen, sind wesentliche Charakterzüge nicht nur dieses Erzählers von Sinjavskij. Sie weisen zurück auf den an Autorenstelle gesetzten Abram Terc, der sich durch Unverschämtheit und Dreistigkeit und im literarischen Stil durch Ironie, Hyperbolik, Phantastik und Grotteske auszeichnet. Vgl. Sinjavskij, A.: „Dissidentstvo kak ličnyj opyt“; Terc, A. / Sinjavskij, A., *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*, Moskva 1999, 398-416, 399-400.

<sup>21</sup> Ein Ich-Erzähler hat üblicherweise eine auf sein Wahrnehmungsvermögen hin beschränkte Perspektive. In *Ty i ja* täuscht der Ich-Erzähler nicht nur die Kenntnis von der Innensicht des Protagonisten Nikolaj Vasil'evič vor, sondern beansprucht auch das Vermögen, über eine ganze Stadt hinweg verstreut stattfindende Ereignisse gleichzeitig wahrzunehmen und von ihnen zu berichten. Er ist die Personifikation einer auktorialen narrativen Instanz.

Es kostet mich nichts weiter als einen Lidschlag – und du bist platt wie eine Fliege! [...] Dummkopf! Versteh doch: du lebst und atmest nur, solange ich dich anschau. Du bist nur deswegen du, weil ich es bin, der sich dir zuwendet.

Nikolaj Vasil'evič ist der Allsichtigkeit des Ich-Erzählers restlos ausgeliefert. Denn dieser ist auch bei der Darstellung seines Protagonisten nach Kräften bemüht, den Direktiven des wirklichkeitsgetreuen Erzählens gerecht zu werden – auch wenn er dadurch zur Darstellung höchst unangenehmer Tatsachen gezwungen wird. Er kann zu jeder Zeit und an jedem Ort mit seiner Observation fortfahren, sich in das Innenleben seines Protagonisten einschalten und erreicht diesen, der sich durch den Rückzug in seine Wohnung der Verfolgung entziehen möchte, noch in den privatesten Momenten:

Особенное неудобство он испытывал в клозете. [...] От нервных мыслей, что я все вижу, моча у него не текла и мышца прямой кишки тоже не сокращалась. Мне было совестно за него, и при виде этих мучений я мучился вместе с ним из-за его бестактности. (SS 1, 136)

Besondere Pein empfand er auf dem Klosett. [...] Durch seine nervösen Gedanken daran, dass ich alles sehe, floss sein Urin nicht ab und die Muskulatur seines Mastdarmes zog sich nicht zusammen. Ich schämte mich für ihn, und beim Anblick dieser Qualen quälte ich mich zusammen mit ihm wegen seiner Taktlosigkeit.

Ein derart tiefes Eindringen in die Privatsphäre ist literarisch wie gesellschaftlich unkonventionell und inakzeptabel. Wie zuvor bei der kompilierenden Schilderung des Stadtlebens wird hier der Anspruch einer „wirklichkeitsgetreuen Schilderung des Lebens“,<sup>22</sup> wie er besonders eindringlich vom Sozialistischen Realismus – dem „allerrealistischsten Realismus“ überhaupt<sup>23</sup> – gefordert wurde, konterkariert. Der Ich-Erzähler gibt nur wieder, was auf der genauen Beobachtung der Realität beruht; Tabubrüche hat er nicht zu verantworten, er gibt sich daher beschämt über das taktlose Verhalten seines Protagonisten. Dieser Rückzug auf die reine Beobachterfunktion widerspricht der behaupteten göttlichen, schöpferischen Macht, mittels derer er nur kurz zuvor das Vertrauen seines Protagonisten erlangen möchte: „Лишь будучи увиденным Богом, ты сделался человеком“ (SS 1, 135) // „Nur indem du von Gott erblickt wurdest, bist du ein Mensch geworden“ – eine Anmaßung, die sein frevelhaftes Scheitern an der literarischen Abbildung zur Folge hat. Denn er nutzt den Glauben Nikolajs an eine andere höhere Macht, den Gott der kommunistischen Allmächtigkeit, für seine Zwecke: Indem Nikolaj Vasil'evič davon ausgeht, dass er von der

<sup>22</sup> Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 165.

<sup>23</sup> „найреалистичнейший реализм“ (Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 123).



Staatsmacht (die als Vertreterin des kommunistischen Glaubens als die göttliche Allmacht verstanden werden kann<sup>24</sup>), beobachtet wird, weist er unwissentlich und mittelbar diese göttliche Macht seinem eigentlichen Beobachter, dem Ich-Erzähler zu, der sich als Schöpfer seines Textes tatsächlich mit Gott identifiziert.<sup>25</sup>

Bereits dem sozialistisch-realistischen Schriftsteller („сочинитель“) in der povest' *Sud idet* wurde von einer höheren Macht „in göttlichem Bariton“ („божественный баритон“) befohlen, seinen „Helden“ („твой герой“) nicht eine Minute aus den Augen zu lassen:

Следуй за ним по пятам, не отходи ни на шаг. В минуту опасности телом своим защити! (SS 1, 252).

Folge ihm auf dem Fuße, weiche keinen Schritt von ihm. Decke ihn mit deinem Körper im Augenblick der Gefahr!

Getreu diesem Auftrag handelt auch der Ich-Erzähler in *Ty i ja*. Und wie dem Schriftsteller in *Sud idet* öffnet sich auch ihm „durch Schneewehen und Hauswände hindurch“ („сквозь сугробы и стены“, SS 1, 130) die Sicht auf alles, was dem Blick sonst verschlossen bleibt.<sup>26</sup> In einer parodisierenden Überspitzung der Verpflichtung auf die vorbehaltlos wirklichkeitstreu Abbildung der Realität begibt er sich auf die Straße, um mittels genauer Wirklichkeitsbetrachtung, das Leben so zu schreiben, ‚wie es ist‘. Er folgt dem von ihm auserwählten Nikolaj Vasil'evič auf Schritt und Tritt und versucht am Ende wortwörtlich „mit seinem Körper“ seinen Protagonisten zu decken, als dieser ihm zunehmend selbstmordgefährdet erscheint.

In diesem treuherzig-naiven Verständnis einer realistischen Darstellung ist der Schriftsteller nun seinerseits dem Verhalten seines Protagonisten ausgeliefert. Gerade weil Nikolaj Vasil'evič sich irrtümlicherweise politisch verfolgt

<sup>24</sup> Vgl. zu dieser Interpretation der kommunistischen Ideologie als religiös-teleologisches System: Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“.

<sup>25</sup> Das vieldiskutierte Motto, das *Ty i ja* vorangestellt ist („И остался Иаков один. И боролся некто с ним, до появления зари... Бытие, XXXII, 24“) (SS 1, 126). // „Und Jakov blieb allein zurück. Da kämpfte jemand mit ihm bis die Morgenröte anbrach... (Genesis, XXXII, 24.)“ lässt sich daher sowohl als ironische Brechung als auch als begleitende Untermalung des Erzählten verstehen. Die Worte der zitierten Bibelstelle finden sich im Schlussabsatz von *Ty i ja* wieder: „Ты ушел, а я остался.“ (SS 1, 144) // „Du gingst und ich war geblieben.“ Der Ich-Erzähler ringt mit Nikolaj um dessen Vertrauen wie Gott mit Jakob; für beide ist der nächtliche Gegner unsichtbar und existiert nur, weil sie an ihn glauben. Der Ich-Erzähler allderdings bedauert am Ende nicht Nikolajs Tod, sondern die Tatsache, dass er ihn nicht vergessen kann. Er, nicht Nikolaj, bleibt am Ende zurück und auch er hat einen Kampf ausgefochten: mit der künstlerischen Phantasie, die sich gegen die mimetische Direktive durchgesetzt hat.

<sup>26</sup> Vgl. in *Sud idet*: „Но стена моей комнаты оставалась прозрачной, как стекло.“ (SS 1, 252).

fühlt („Его представления обо мне – суший вздор.“ (SS 1, 135) // „Seine Vorstellungen von mir sind blanker Unsinn.“), gerät der Erzähler zunehmend in den Sog seiner unkontrollierbar gewordenen Geschichte:

[...] я не знаю, кто из нас держит на привязи: я его, или он – меня? Мы оба попали в плен, не в силах оторвать друг от друга застеклевшие взгляды. [...] (SS 1, 135)

[...] ich weiß nicht, wer von uns wen an der Leine hält: ich ihn, oder er mich? Wir sind beide in eine Gefangenschaft geraten, und besitzen nicht die Kraft, unsere glasig gewordenen Blicke voneinander loszureißen.

Die benannte Gefangenschaft, die wechselseitige Abhängigkeit und auch die gegenseitige Durchdringung des Bewusstseins von Erzähler und Protagonist in *Ty i ja* beruhen nun weder auf einer psychopathologischen Erkrankung noch auf einer unterdrückten homosexuellen Neigung, sondern auf eben jenen „ästhetischen und psychologischen Voraussetzungen“ des Sozialistischen Realismus, die Sinjavskij (Terc) bereits in seinem programmatischen Essay *Čto takoe socialističeskij realizm* parodierte und die den Schriftsteller notwendig in ein Dilemma führen:

[...] оно (искусство социалистического реализма, МСВ) [...] изображает, каковым быть миру и человеку должно. Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование – правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное.<sup>27</sup>

[...] die Kunst des sozialistischen Realismus [...] zeigt, wie die Welt und der Mensch sein müssen. Der sozialistische Realismus geht von einem Idealbild aus, dem er die reale Wirklichkeit angleichen möchte. Unsere Forderung – das Leben in seiner revolutionären Entwicklung wirklichkeitsgetreu darzustellen, bedeutet nichts anderes als den Aufruf, die Wahrheit in einer idealen Beleuchtung darzustellen, das Reale als Ideal zu interpretieren und das, was sein sollte, als existent zu schildern.

Auch wenn der polit-ideologische Hintergrund, wie er in *Sud idet* und *Ljubimov* noch gegeben ist, in *Ty i ja* nur wenig ausgeprägt erscheint, und der Ich-Erzähler sich explizit von den staatlichen Belangen distanziert, wird deutlich, dass der Schriftsteller hier nicht an seinem ‚Helden‘ scheitert, sondern an den

<sup>27</sup> Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 156.

Direktiven des Sozialistischen Realismus, der literarischen Methode, die in der Erzählung in doppeltem Sinn ‚vorgeführt‘ wird.

Durch die Observation löst der Ich-Erzähler bei Nikolaj Vasil'evič eine übersteigerte Paranoia aus („Я кажусь ему питоном, чей хладнокровный взгляд лишает кролика чувств.“ (SS 1, 135) // „Ich komme ihm vor wie ein Python, dessen kaltblütiger Blick das Kaninchen erstarren lässt.“), mit der für beide gefährlichen Konsequenz, dass sich sein „Held“ nicht wie ein solcher verhält. Ideologisch betrachtet ist dies ein Verrat, der in der zeitgenössischen Rezeption bekanntlich auf den Autor zurückfällt. Diese Erfahrung macht nicht nur der von Staats wegen zum Schriftsteller beförderte Ich-Erzähler in *Sud idet*, der sich im Epilog seiner povest' gemeinsam mit zwei zu reaktionär geratenen Charakteren seiner Geschichte im Lager wiederfindet; auch Sinjavskij selbst wurde die proklamierte Verantwortlichkeit des Autors für seine Figuren zum Verhängnis: Auf der Anklagebank bemühte er sich vergeblich darum, dem Gericht zu erklären, dass Autor und Erzähler nicht zu verwechseln seien („Вы спутали героя с автором“)<sup>28</sup> und dass das „Ich“ in der Rahmenhandlung von *Sud idet* „nicht Sinjavskij und nicht Terc, sondern ein Erzähler“ sei: „[...] это не Синявский и не Терц, это сочинитель“).<sup>29</sup>

Um diese Gefahren weiß auch der Ich-Erzähler in *Ty i ja*, wenn er ahnt, dass „das alles ein schlimmes Ende nehmen kann“ („что все это может плохо кончиться“). Bemüht, sich und seinen Protagonisten zu schützen und dem drohenden Fehlverhalten von Nikolaj Vasil'evič vorzubeugen, begibt er sich zum Ort des Geschehens, „um die Situation zu entspannen“ („разрядить обстановку“). Pointiert gesprochen, fährt er mit dem Taxi in die von ihm erzählte Welt – „Когда стало невольно, я взял такси и выехал на место событий“ (SS 1, 140) // „Als ich es gar nicht mehr aushielt, nahm ich ein Taxi und fuhr hinaus zum Ort der Geschehnisse“ – um dort die Wirklichkeit so zu modifizieren, dass sie auch unter sozialistisch-realistischen Gesichtspunkten darstellbar wird: In der erzählten Welt darf nicht stattfinden, was nicht sein darf: der Selbstmord eines (immer!) positiven Helden. Dass Nikolaj Vasil'evič von Anbeginn als solcher konzipiert ist, zeigt sich unter anderem in seiner standardisiert-pathetischen Lobeshymne auf die wirtschaftliche Blüte des Landes während der Feier bei Graube im ersten Kapitel:

– Нет! – сказал ты. – Напрасно! Напрасно Вера Ивановна недооценивает нашу городскую и сельскую торговую сеть. Утка, курица и даже гусь, и даже редчайшая в мире птица – индейка продается в нужном количестве во всех магазинах, сколько захочешь! (SS 1, 128-129)

<sup>28</sup> Ginzburg, *Belaja kniga*, 225.

<sup>29</sup> Ginzburg, *Belaja kniga*, 226.

– Nein! – sagtest du. – Zu Unrecht! Zu Unrecht unterschätzt Vera Ivanovna unser städtisches und dörfliches Handelsnetz. Ente, Huhn und sogar Gans, und sogar der Welt seltenster Vogel, die Pute, sind in der erforderlichen Quantität in allen Geschäften käuflich zu erwerben, soviel man will!

Diese durchaus ‚positiven‘ Anlagen seines Protagonisten hat der Ich-Erzähler durch seine bloße Observation zerstört,<sup>30</sup> er hat mithin die Wirklichkeit (wie sie ist und sein soll) durch seinen ungewollt schöpferischen Akt negativ verändert und ist nun gezwungen, diesen Fehler zu korrigieren. Er beabsichtigt, die von ihm verursachten Leiden des Nikolaj Vasil’evič zu lindern, um ihn wieder auf den rechten Weg zu bringen („облегчить его страдания, вызванные моей наблюдательностью“, SS 1, 140), ohne sich selbst durch einen erneuten schöpferischen Akt schuldig zu machen. Er braucht also „eine dritte Person“ („Я нуждался в третьем лице“, SS 1, 140), die ihn bei seinem Vorhaben unterstützt:

Я хотел, пока не поздно, выскочить из игры, которая могла плохо кончиться, а других средств спасения, кроме Лиды, не было под руками. (SS 1, 142)

Ich wollte, solange es nicht zu spät war, aus diesem Spiel, das böse enden konnte, hinausspringen, und andere Mittel zur Rettung außer Lida hatte ich nicht zur Hand.

Was mit diesen Worten angedeutet wird, ist nichts anderes als die schreibtechnische Einführung einer Figur, die innerhalb eines Textes eine bestimmte Funktion übernehmen soll. Es fügt sich in das Konzept des Schriftstellers, dass diese Lida ein „Mädchen voller Phantasien“ („девушка с фантазиями“, SS 1, 131) ist. Mit ihrem kreativen Potential ist sie es, und nicht der Ich-Erzähler, die den Begriff des Rasiermessers in das Geschehen einführt, als sie ihn bittet, sich zu rasieren („Возьмите бритву и сбрейте (бороду, МСВ)!“ (SS 1, 141) – ein Begriff, der den Erzähler angesichts der Suizidgefährdung seines Protagonisten entsetzt: „– Молчите! – крикнул я ей. – Ни слова больше! Ни одного упоминания ни о каких острых предметах! Слышите!“ (SS 1, 141) // „– Schweigen Sie! schrie ich sie an. – Kein Wort weiter! Keine Anspielung auf scharfe Gegenstände! Hören Sie!“

Zwar lässt der Ich-Erzähler hier anklingen, dass der nachfolgende Selbstmord psychologisch motiviert und autonom vollzogen wird, auch täuscht er vor, dass

<sup>30</sup> Hier klingt das Motiv der Schuld des Schriftstellers, das sich durch alle Texte Sinjavskijs zieht, an. Vgl. dazu Nepomnyashchy, *Abram Tertz and the Poetics of Crime* und Cehak, *Formen des Autobiographischen*, v.a. 167-177.

sich das weitere Geschehen seinem Einfluss entzieht. Als übergeordneter (extradiegetischer) Autor der Erzählung aber nutzt er dieses Utensil<sup>31</sup> für den Selbstmord Nikolajs ebenso, wie er die Figur der Lida eingeführt und das Gespräch auf die Rasur gebracht hat. Diese Episode ist, wie die gesamte Erzählung, kreisförmig angelegt in einer Sonderform der narrativen Metalepse, der paradoxen Konstruktion einer „mise en abyme“,<sup>32</sup> und illustriert nochmals, dass in *Ty i ja* zwei unterschiedliche, doch kaum voneinander zu trennende Erzählstränge ineinander verschlungen sind.

Das Schicksal des Nikolaj Vasil'evič ist das geistige Produkt des Ich-Erzählers, die Erfindung eines Schriftstellers, erzählt in einer eng mit der Rahmenhandlung verflochtenen Binnenerzählung. Innerhalb dieser Binnenerzählung liegen die Ereignisse auf der Silberhochzeit Graubes, Nikolajs beginnende Affäre mit Lida, sein Rückzug aus der Öffentlichkeit und der Zusammenstoß mit Graube; innerhalb dieser Binnenerzählung begeht Nikolaj Vasil'evič Selbstmord, und innerhalb dieser Binnenerzählung findet sich am Ende seine Leiche unter dem Tisch – als Phantasieprodukt des Schriftstellers, der seinen schöpferischen Akt mit diesem Mord auf dem Papier beschließt. Die städtische Realität hingegen, die ebenfalls als erzählte Welt den Schriftsteller (= den Ich-Erzähler) umgibt und aus der dieser Nikolaj Vasil'evič herausgegriffen hat, um eine Geschichte über ihn zu entwerfen, verhält sich gegenüber eben dieser Geschichte, der Binnenerzählung, extradiegetisch; der hier situierte Nikolaj Vasil'evič dient als das (fiktiv) ‚reale‘ Vorbild für den Protagonisten der Binnenerzählung. Als solches befindet er sich auf derselben Daseinsebene wie der Ich-Erzähler: in der Rahmenhandlung, und hier kann er weiter existieren, da das Geschehen der Binnenerzählung das Produkt der erzählten schriftstellerischen Phantasie ist.

Eine grobe Orientierung für die Abgrenzung der beiden erzählten Welten bietet die jeweils unterschiedliche Perspektivierung: Die Passagen, die die schicksalhafte Entwicklung des Nikolaj Vasil'evič behandeln (Kapitel 1, 3 und die zweite Hälfte des vierten Kapitels) werden erzählerisch in der zweiten Person,

<sup>31</sup> Dass es gerade ein Rasiermesser ist, das zur Lösung des schriftstellerischen Konflikts in *Ty i ja* eingesetzt wird, lässt angesichts der narratologisch paradoxen Konstruktion der Erzählung an das Barbier-Paradoxon des Mathematikers Bertrand Russell denken („Der Barbier von Sevilla rasiert alle Männer von Sevilla, nur nicht die, die sich selbst rasieren. Wenn das so ist, rasiert der Barbier von Sevilla sich dann selbst?“). Dieses Paradoxon basiert auf der Russellschen Antinomie (die Menge aller Mengen, die sich nicht selbst enthalten) und charakterisiert anschaulich den von Sinjavskij immer parodierten inhärenten Widerspruch der literarischen Methode des Sozialistischen Realismus, der sich nur dann auflösen lässt, wenn als Axiom die zukünftige Sollwirklichkeit bereits als gegenwärtig existent behauptet und vorweggenommen wird, wodurch allerdings auch die außertextuelle Wirklichkeit nicht mehr als Referenzsystem dienen kann – ein ewiger Zirkelschluss.

<sup>32</sup> Vgl. Martinez / Scheffel, *Erzähltheorie*, 79-80. Narratologisch betrachtet wird hier der Fortgang der Rahmenerzählung in und mit einer Figur der Binnenerzählung angelegt, die wiederum der Phantasie des Erzählers der Rahmenhandlung entspringt.



als Anrede an ihn gestaltet; dadurch wird ein Wahrnehmungsfokus moduliert, der zwar Nikolaj Vasil'evič unterstellt wird, der jedoch nie frei ist von der subjektiven Perspektive des erzählenden Ichs. Kapitel 2, die zweite Hälfte des 4. Kapitels und Kapitel 6 fokussieren den Ich-Erzähler selbst und werden aus seiner Sicht geschildert. Sie stellen die Rahmenhandlung dar, in der wiederum in Bezug auf den Ich-Erzähler zwei thematische Stränge unterschieden werden können: die Situierung des erzählenden Ichs als Schriftsteller und die Geschichte seiner zunehmenden Verstrickung mit der Binnenerzählung, die mit dem Schreibakt einhergeht. Dessen performative Vermittlung führt letztlich, wie gezeigt, zu der unauflösbaren Verschränkung der beiden erzählten Welten (der Rahmen- mit der Binnenhandlung) und zur Interaktion des Ich-Erzählers mit seinem Protagonisten in Kapitel 5. Hier fallen beide Erzählebenen zusammen, entsprechend wechselt das Erzählen in der ersten und zweiten Person in rascher Folge und generiert einen Spannungsbogen bis zur Eskalation des Geschehens im Selbstmord Nikolajs. Im sechsten Kapitel präsentiert der schriftstellernde Ich-Erzähler noch einmal seine Allsicht, sowie die Spuren, die die Binnenhandlung in der Rahmenhandlung hinterlässt, bevor er sein Bedauern darüber äußert, dass er Nikolaj Vasil'evič nicht vergessen kann („Мне жаль, что я не могу тебя забыть“, SS 1, 144).

Unklar bleibt jedoch, wann genau der Erzähler die Binnenerzählung initiiert oder ob nicht vielmehr die Rahmenhandlung das Produkt des um Nikolaj Vasil'evič erzählten Geschehens darstellt: Das auffällige Verhalten des Nikolaj Vasil'evič auf der Silberhochzeit im ersten Kapitel wird im zweiten Kapitel erneut aus der Sicht des sich unbeteiligt gebenden Ich-Erzählers geschildert, der durch dieses Verhalten erst auf Nikolaj Vasil'evič aufmerksam wird. Ob dieses Verhalten Ursache oder Folge der erzählerischen Betrachtung ist, kann nicht bestimmt werden.

*Ty i ja* basiert wie die meisten der *Fantastičeskie povesti* auf der Konstruktion dieses narrativen Paradoxons, das innerhalb des Textes von der Figur des Schriftstellers, hier in der Position des Ich-Erzählers, inszeniert wird. Das zentrale Thema der Erzählung ist nicht das Schicksal des Nikolaj Vasil'evič, sondern der Schreibakt unter den Voraussetzungen einer literarischen Methode, die mit ihrem inhärenten Widerspruch zwischen wirklichkeitstreuher Abbildung und Soll-Wirklichkeit den Schriftsteller in einem Netz sozialistisch-realistischer Regeln gefangenhält und ihn in einen unauflösbaren Konflikt stürzt. Die Positionierung der Schriftstellerfigur im Spannungsfeld zweier Textebenen und der narrative Kurzschluss in *Ty i ja* spiegeln diese „Irwege übermäßiger Wirklichkeitsnähe“<sup>33</sup> wider, die Sinjavskij im Sozialistischen Realismus angelegt sah. Sie signalisieren darüber hinaus, dass nicht die außertextuelle Sowjetrealität den Bezugsrahmen für die Erzählung bildet, sondern die vorgeführte literarische

<sup>33</sup> Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 168.

Praxis. Nicht die Lebensrealität, sondern die oktruierte Theorie wird hier zum Objekt einer narrativen Ludistik, die allen frühen Erzählungen Sinjavskijs zugrunde liegt und die auch das phantastische Moment der Texte generiert: Indem die widersprüchlichen Darstellungsdirektiven auf die Ebene der textuellen Wirklichkeit transponiert und ihre Gesetze durch eine peinlich genaue Befolgung ausgereizt werden, wird das zugrundeliegende Konzept überstrapaziert und auf diese Weise ad absurdum geführt.

### L i t e r a t u r

- Brown, D. 1970. „The Art of Andrei Sinyavsky“, *Slavic Review*, 29, H. 4, 663-681.
- Cehak, M. 2004. *Formen des Autobiographischen bei Andrej Sinjavskij (Abram Terc). Golos iz chora, Kroška Cores und Spokojnoj noči*, (Diss), München.
- Cheauré, E. 1980. *Abram Terc (Andrej Sinjavskij). Vier Aufsätze zu seinen „Phantastischen Erzählungen“*, Heidelberg.
- Dalton, M. 1973. *Andrej Siniavskii and Julii Daniël'. Two Soviet 'Heretical' Writers*, Würzburg.
- Field, A. 1966. „Abram Tertz's Ordeal by Mirror“, A. Terc, *Mysli vrasploch*, New York, 7-42.
- Filipov, B. 1967. „Priroda i tjur'ma“, *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, New York, 5-23.
- Ginzburg, A. (Hg.) 1966. *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Daniëlja*, Moskva.
- Lachmann, R. 1995. „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“, M. Pechlivanos, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart – Weimar, 224-229.
- Lejderman, N.L., Lipoveckij, M.N. 2001. *Sovremennaja russkaja literatura. Novyj učebnik po literature v 3-x tomach*, Moskva.
- Lourie, R. 1975. *Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Tertz*, New York.
- Martinez, M., Scheffel, M. 1999. *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- Nepomnyashchy, C. Theimer, 1995. *Abram Tertz and the Poetics of Crime*, New Haven, London.
- Sinjavskij, A. 1999. „Dissidentstvo kak ličnyj opyt“, A. Terc, / A. Sinjavskij, *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*, Moskva, 398-416.
- Terc, A. / Sinjavskij, A. 1992. *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Moskva.
- Terc, A. 1999. „Čto takoe socialističeskoe realizm“, A. Terc, / A. Sinjavskij, *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*, Moskva, 122-168.



Robert Hodel

## ELIZA ORZESZKOWAS *NAD NIEMNEM*: ZWISCHEN POSITIVISMUS, MEDIALEM REALISMUS UND MODERNE

Eliza Orzeszkowas Roman *Nad Niemnem* (Am Niemen / An der Memel) ist bis auf ein paar kurze Auszüge dem deutschen Publikum nicht zugänglich.<sup>1</sup> Dies ist umso erstaunlicher, als Orzeszkowa mit Prus und Sienkiewicz nicht nur zu den drei großen polnischen Realisten zählt, sondern *Nad Niemnem* auch als ihr wichtigstes Werk zu betrachten ist: Markiewicz (1996, 18) bezeichnet es als Schlüsselwerk des reifen Positivismus und stellt es Prus' *Lalka* (Die Puppe) zur Seite, Przybyła (1999, 169) sieht in ihm einen „Musterroman des positivistischen Realismus“, Stanisław Brzozowski (1936, 46) rühmt es als „eines der schönsten polnischen Bücher“ und Orzeszkowa selbst spricht von „ihrem größten Triumph“ (vgl. Popławska, 371). Die Gründe für das Fehlen einer Übersetzung gerade dieses Meisterwerks – deutsch erschienen sind u.a. *Marta* (1870), *Cnotliwi* (1871), *Pan Graba* (1872), *Eli Makower* (1874), *Meir Ezofowicz* (1878), *Widma* (1881), *Pierwotni* (1884), *Dziurdziowie* (1885), *Mirtala* (1886), *Cham* (1888), *Jędza* (1890), *Bene nati* (1891), *Pieśń przerwana* (1896) und *Australczyk* (1896)<sup>2</sup> –,

<sup>1</sup> Der Roman ist in mehrere Sprachen übersetzt worden (Bulgarisch, Tschechisch, Georgisch, Litauisch, Lettisch, Russisch, Serbokroatisch, Slowakisch, Ungarisch; vgl. Bachórz 1996, 80). Ob Bachórz's Vermutung zutrifft, dass auch eine frühe, ungedruckte deutsche Übertragung existiert, muss nach wie vor offenbleiben. Bis jetzt sind deutsch lediglich Auszüge zugänglich: „Am Niemen“, übers. von K. Wolff (in: Markiewicz, Henryk. *Polnischer Realismus*. Ein Lesebuch. Frankfurt/M. 1996, 174-194), „Am Niemen“, übers. von G. Kozietek (in: Mickiewicz-Blätter, Heidelberg 1961, Nr 17, 154-163, Nr 18, 257-268), „Herbst am Niemen“, übers. von W. Hoepf (in: Mickiewicz-Blätter, 1964, Nr 26, 138-139).

<sup>2</sup> *Marta*: *Marta* (übers. von E. Ball, Berlin 1884) und *Ein Frauenschicksal* (L. Brüxen; Dresden, Leipzig 1887), *Cnotliwi*: *Die Tugendhaften* (E. Bett, Berlin 1905), *Pan Graba*: *Herr Graba* (M. Blumberg, Berlin 1888), *Eli Makower*: *Der Kampf um die Scholle* (L. Brüxen, „Allgemeine Zeitung des Judentums“, Berlin 1888), *Meir Ezofowicz*: *Meier Ezofowicz* (L. Brüxen, Dresden, Leipzig 1884), *Widma*: *Nebelbilder* (A. Ehrlich, „Nord und Süd“, Berlin-Breslau 1887), *Pierwotni*: *Die Ursprünglichen* (A. Ehrlich, „Deutsche Zeitung“, Wien 1887), *Dziurdziowie*: *Die Hexe* (G. Rahn, Leipzig 1954), *Mirtala*: *Mirtala* (M. Blumberg, Stuttgart 1889), *Cham*: *Der Njemenfischer* (A. Klöckner, Berlin 1964), *Bene nati*: *Stolze Seelen* (M. Blumberg, Regensburg, 1903, zusammen mit *Jędza*, dt. *Die bösen Sieben*) und *Die Hochwohlgeborenen* (A. Klöckner, Berlin 1965), *Pieśń przerwana*: *Das unterbrochene Lied* (S. Goldenring, Reutlingen 1909), *Australczyk*: *Der Australier* (M. Blumberg, Wien 1899).

sind wenig einsichtig, auch wenn sowohl *innerliterarische* Argumente wie auch *politische* Motive zur Diskussion stehen.<sup>3</sup>

*Politisch* bedeutsam erscheint unter anderem der Umstand, dass der Roman in einer ländlichen Gegend am Niemen (bzw. Nemunas/Neman) in Litauen<sup>4</sup> spielt und dabei die Präsenz der nichtpolnischen Bevölkerung nicht einmal eine untergeordnete Rolle spielt. Vielmehr vermittelt die Autorin in einer Legende über das Geschlecht der Bohatyrowicz die Vorstellung, die mythischen polnischen Siedler Jan und Cecylia seien am Ende des 15. Jh. in eine Einöde (*puszcza*, I, 6, 103)<sup>5</sup> gezogen, um hier eine erste Zivilisation unter namenlosen, kaum dem Heidentum erwachsenen Wilden zu errichten. So verheiraten sich ihre sechs Söhne und sechs Töchter mit Fischern, Bojaren, Falken-, Bienen-, Schweine- und Büffelzüchtern (105), nicht aber mit litauischen (bzw. weißrussischen) Bauern.<sup>6</sup> Einzig ein Handel treibender Sohn nimmt sich eine „Rusinin“ (Rusinka) aus Grodno/Horodno zur Frau.

Nationalpolitische Implikationen, die über das Pathos der wieder zu gewinnenden Unabhängigkeit hinausgehen, sind also nicht von der Hand zu weisen, dennoch aber steht dieser territoriale Aspekt im Werk nicht im Vordergrund. Die Legende von Jan und Cecylia spielt trotz ihrer zeitlichen Fixierung (1549) in einem weitgehend mythischen Raum, hat also nicht den Anspruch auf eine historische Realität, und übt im Roman primär eine soziale Funktion aus.

Die *innerliterarischen* Gründe für die verhaltene Rezeption im deutschen Sprachraum und über ihn hinaus können auf die Formel des „mangelnden Realismus“, i.e. der mangelnden psychologischen Motivierung sowie der reduzierten Wahrscheinlichkeitsstruktur des Sujets und einzelner Realien gebracht werden (z.B. im Bereich der Feldarbeit), doch auch hier ist ein vorschnelles Urteil unangebracht: Die Berechtigung eines poetologischen Vergleichs mit Prus' Meisterwerk *Lalka*, das selbst auch den Rahmen des psychologischen Realismus sprengt, oder Tolstojs Roman *Anna Karenina*, der in *Nad Niemnem* vielschichtig anklingt, ist nur bedingt gegeben. *Nad Niemnem* ist zwar als „realistisches“ Werk im Sinne des „reifen Positivismus“ zu lesen, doch kann die Poetik des psychologischen Realismus nicht zu seinem einzigen Maßstab gemacht werden. Seine literarische

<sup>3</sup> Bereits Miłosz suchte in seinem Gedicht *Rozbieranie Justyny* (1993) nach den Gründen der schweren Zugänglichkeit des Werks und vermutete: „Nie da się tej powieści streścić cudzoziemcom.“ (Miłosz 1993, 10)

<sup>4</sup> Vgl. Popławska (in: Orzeszkowa. *Nad Niemnem*. Ohne Jahreszahl, 373): „akcja powieści toczy się na Litwie, nad Niemnem, na Grodzieńszczyźnie [...]“

<sup>5</sup> Hier und im Folgenden zitieren wir aus E. Orzeszkowa. *Nad Niemnem*. Kraków: GREG (ohne Angabe der Jahreszahl): Die römische Zahl steht für den Band (*tom*), die lateinische für das Kapitel (*rozdział*), danach die Seite.

<sup>6</sup> Die Legende wird von Anzelm Bohatyrowicz erzählt; der Begriff „litauisch“ fällt in seiner Erzählung einmalig im einführenden Satz: *Było to w starych czasach, w sto lat albo może jeszcze i mniej potem, jak litewski naród przyjął świętą chrześcijańską wiarę, kiedy w te strony przyszła para ludzi* (103).



Bedeutung ist vielmehr in der eigenständigen Verbindung mehrerer epochaler Strömungen zu suchen: *Nad Niemnem* ist ein Roman, der drei wesentliche stilistische Ausrichtungen der 1880er Jahre verarbeitet – die *frühpositivistische*, die in den 1870er Jahren in Warschau tonangebend war und auch Orzeszkowas Frühwerk bestimmt, die *spätpositivistische* (den sog. „reifen“ Positivismus, hier auch als „medialer“ Realismus bezeichnet), deren Höhepunkt in die späten achtziger Jahre fällt, und schließlich die in dieser Zeit allmählich Fuß fassende *modernistische* (*neoromantische*) Ausrichtung.

Im Folgenden soll nun dargelegt werden, dass Orzeszkowas wichtigstes Romanwerk alle drei Tendenzen vereinigt, ohne dass eine dieser stilistischen Ausrichtungen die anderen funktional unterwirft. In unseren Ausführungen stützen wir uns insbesondere auf Bachórz 1996, Markiewicz 1996, Markiewicz 2000, Przybyła 1999, Achremowiczowa 1965, Mrosik 1963, Eile 1974.

### 1. Die frühpositivistische Dimension des Romans

Der in den Jahren 1886-87 geschriebene Roman *Nad Niemnem* beginnt 1887 zeitgleich mit Prus' *Lalka* und Sienkiewicz's *Pan Wołodyjowski* im Warschauer „Tygodnik Ilustrowany“ zu erscheinen. Ein Jahr später kommt er fristgerecht zum 25. Jahrestag des Januaraufstandes als Monographie heraus, was seine Popularität unter den polnischen Lesern noch steigert.

In dieser Zeit gilt die Autorin als eine der wichtigsten Vertreterinnen des Warschauer Positivismus, der seit dem Beginn der 70er Jahre mit utilitaristischen Parolen eine Reform von unten propagiert und einen laizistischen Staat anstrebt.

Orzeszkowa selbst begann ihre Schreibtätigkeit als Publizistin noch in den 60er Jahren – mit Beiträgen zur Bildung breiter Schichten, zur Modernisierung des Alltags, zum Stadt-Land-Gefälle, zur Emanzipation der jüdischen Minderheit und insbesondere zur Stellung der Frau – ein Thema, das 1873 im Tendenzroman *Marta* gipfelte.

Bereits um die Mitte der 70er Jahre freilich wird der positivistische Elan und Fortschrittsglaube, der die neue Generation erfasst hat, gedämpft. Die ökonomische Entwicklung bringt nicht die erwarteten Verbesserungen der Lebensverhältnisse, die Kontraste zwischen den Schichten und Klassen werden schärfer und beginnen sich an ethnisch-religiösen Grenzen zu orientieren, und die zaristische Machtpolitik kann durch die „organische Arbeit“ kaum gemildert, geschweige denn in neue nationale Bahnen gelenkt werden. Die liberalistisch-utilitaristische Bewegung gerät mehr und mehr in Konkurrenz zu sozialistischen wie auch konservativen Gruppierungen.

Dieser Wandel spiegelt sich in der Literatur – unter dem Einfluss des französischen Naturalismus – in einer Verschiebung von einem „präskriptiven“ zu einem „medialen“ Realismus wider, der dem unverhohlenen auktorialen Kommentar und

dem textextern gesetzten utilitaristischen Wertsystem das Prinzip der Objektivität und der „unparteiischen Beschreibung“ (Prus) entgegengesetzt, ohne sich freilich vom Ideal einer aufgeklärten, progressiven Gesellschaft loszusagen.

Auch Orzeszkowa beschreitet mit ihrem Roman *Nad Niemnem* diesen Weg der Objektivierung, freilich nicht mit der Konsequenz eines Prus in *Lalka*, sodass in ihrem Werk die positivistische Poetik ein bestimmender Faktor bleibt. Wie in *Marta*, der Geschichte des Niedergangs einer mittelständischen Frau ohne eigentliche Berufsausbildung, gewinnt auch der Leser von *Nad Niemnem* den Eindruck, die Autorin sei ihren „Erwägungen zum Roman“ („Kilka uwag nad powieścią“; in: Orzeszkowa 1959, 21-43) aus dem Jahre 1866 weitgehend treu geblieben:

Ogólnie dziś uznano prawdę, że piśmiennictwo jest wiernym odbiciem cech społeczności, w której się rozwija, wpływem jej potrzeb i miarą umysłowego rozwoju. Dawniej sądzono, że mała liczba piszących, jakby oddzielnym przywilejem istniejąc, jakby już rodząc się dla osobnych celów, stwarza światło w wielkim ogóle. Dziś myśliciele dowiedli przeciwnie, że nastrój ogółu tworzy piszących, a oni wcielają tylko w formę, uwydatniają i utrwalają to, co żyje w myśli, w poczuciach i w potrzebach społeczeństwa. (23)

Sztuka dla sztuki w piśmiennictwie mało kogo podniesie, mało się komu podoba w rozumującym i analizującym wieku. W piśmiennictwie dzieło sztuki powinno mieć myśl szeroką, cel obchodzący ogół, aby ocenionym być wysoko i pożytecznym; inaczej staje się piękną gadaniną, brzmącym, ale próżnym dźwiękiem, cackiem dobrym do bawienia dzieci.

Z takich potrzeb i przekonań zrodziła się najpowszechniejsza dziś i najogólniej ulubiona tendencyjna powieść.

Powieść tendencyjna wywiera więcej działania *na rozum niż na wyobraźnię*. Obudzenie gorączkowej ciekawości nie jest jej celem; dla postaci, które przedstawia, a z których *każda wciela w siebie ideę jakąś* – nie wybiera ona dróg cudownych, nadzwyczajnych, zdumiewających, ale prowadzi je torem zwykłym ludzkości – właśnie dlatego, aby w przedstawionych istnieniach podawać ogółowi naukę, której z wyjątkowych trafów czerpać by nie mógł. (28)

Obecnie zaś więcej niż kiedykolwiek powieść nie mająca na celu społecznych idei i potrzeb nie byłaby na dobre. Ogół, przejęty pragnieniem światła i postępu, w każdym literackim dziele chce widzieć zachętę i dążenie ku tym dwom bodźcom i celom ludzkości – a najwięksi nawet zwolennicy piękna i sztuki szukają w nich nie tylko formy, ale i wysokiej nauczającej treści. (40) (kursiv – R.H.)

Aus Orzeszkovas „Erwägungen“ sind im gegebenen Zusammenhang zwei Aspekte hervorzuheben: Erstens, wird zu fragen sein, inwiefern sich in *Nad Niemnem* der Primat des „Verstandes“ vor der „Einbildung“ manifestiert, i.e. der Primat des Ideologischen vor der Illusion einer geschaffenen Wirklichkeit, und

damit verbunden und zweitens, welchen „gesellschaftlichen Ideen“ der plastische, mediale Realismus untergeordnet wird.

Die dem Roman eingeschriebene Ideologie lässt sich formelhaft als sozialer, eudämonistischer Utilitarismus bezeichnen, der den gesamten Text, von der Sujetanlage (a) über die auktorialen Kommentare (b) bis in die Personenreden hinein (c), durchzieht.

Auf der Ebene des *Sujets* (a) ist das utilitaristische Bestreben zunächst in der *Mésalliance* der Hauptprotagonisten auszumachen (so lautete der Titel einer dem Roman zugrundeliegenden Erzählung, die im November 1885 im „Tygodnik Powszechny“ angekündigt war): Orzeszkowa will mit der Heirat einer verarmten Landadeligen mit dem Sohn eines ehemals kleinadeligen Bauern ein doppeltes Zeichen setzen. Sie zeigt adeligen Töchtern die Möglichkeit auf, sich auch unter ihrem Stande zu verheiraten und damit dem häufigen Schicksal der Verarmung zu entgehen, das nach der Landreform viele Landadelige traf,<sup>7</sup> zum ändern suggeriert sie mit dem ironisch gemeinten Titel ein Zusammengehen der polnischen Gesellschaft, deren Uneinigkeit in die Katastrophe des Januaraufstandes geführt hatte.

Eine Neugründung des polnischen Gemeinwesens ist auch in der Legende über Jan und Cecylia beabsichtigt: Wie Cecylias Liebesheirat mit einem Mann von niederem Stand und ihre gemeinsame harte Arbeit im 16. Jh. zu einem prosperierenden polnischen Geschlecht geführt haben, das von König Zygmunt II. August persönlich geadelt wurde, legt auch Justyna Orzelskas Ehe mit Jan Bohatyrowicz eine segensreiche Regeneration der polnischen Gesellschaft nahe. Es mag sein, dass Orzeszkowa aus Zensurgründen zu einer Parallele in mythisch-historischer Zeit gegriffen hat – noch in der dritten Auflage des Buches entfernte der Zensor drei auf 1863 bezogene Druckbogen und 1904 wurde gar angeordnet, das Buch aus allen unentgeltlich verleihenden Büchereien zu entfernen –, das Resultat freilich ist poetologisch einschlägig: Jan und Justyna werden durch die Parallele mit den mythischen Stammesältern, die unterschiedlichen Klassen angehören, noch deutlicher Vertreter ihres Standes und noch dünner wird die psychologische Untermauerung ihres Charakters und ihrer Heiratsabsichten. Dies betrifft insbesondere den holzschnittartig gezeichneten Jan, der kaum in Dialogpartien eingebunden wird und dort, wo er mit Justyna spricht, vorwiegend Monologe über die Vergangenheit hält: In dem Maße, wie Jan zum epischen Helden einer neuen Epoche stilisiert wird, wird er auch zum Instrument positivistischer Tendenz.

Zu dieser *mésalliance* schreibt Borkowska (1996, 68):

---

<sup>7</sup> Mrosik (1963, 121) zitiert einen Brief Orzeszkowas an L. Jenike, in dem sie den „Gräfinnen von Habenichts“ (hrabianki na watorach) rät, sich wie Justyna der Landarbeit zu widmen, die sie im Roman „als edel und angenehmer denn andere Arbeit, und sogar als gesünder“ hätte darstellen wollen.

A jednak ów mariaż pozostaje najslabszym ogniwem powieści i najslabszym punktem pojednania pomiędzy Korczyńskimi i Bohaterowiczami. Jak się zdaje, Justynę złożyła autorka na ołtarzu narodowej i klasowej zgody.

Nach Vorgabe eines Tendenzromans lässt sich das gesamte Personeninventar in zwei moralisch-ideologisch einschlägige Lager teilen.

Den äußersten Pol der negativen Figuren verkörpern der aristokratische Darzecki und Zygmunt Korczyński. Beide leben ohne eigentliche Beschäftigung aus ihren ererbten Pfründen und haben sowohl für die Kultur, die Geschichte und die Natur des Landes als auch für die breiten Volksmassen kaum mehr als Verachtung übrig. Zygmunt erweist sich darüber hinaus als flatterhafter Ehemann, der auch in seiner Liebschaft außerhalb der Ehe nur seine egoistische Seite zu entfalten vermag.

Am andern Ende der Figurenskala steht Jan Bohatyrowicz, der sämtliche für den Roman maßgeblichen Tugenden in sich vereinigt: Er ist arbeitsam und tüchtig, treu und edel in der Liebe, hat Verständnis für sozial Schwächere, achtet die Natur und ehrt die polnische Geschichte und Tradition.<sup>8</sup> Ihm stehen Anzelm Bohatyrowicz, Marta Korczyńska, Maria Kirlowa, Jadwiga Domuntówna, Benedykt und Witold Korczyński zur Seite.

Gerade im Vergleich zu Tolstojs *Anna Karenina*, einem prototypischen Werk des „medialen Realismus“, zeigt sich, dass Orzeszkowa in der Unterwerfung der Figuren unter den vorgegebenen Wertmaßstab ein deutlich rigoroseres Vorgehen wählt. Auch Tolstojs Charaktere gehorchen zwar einer ähnlich dichotomen Anordnung – so entspricht Zygmunt axiologisch weitgehend Vronskij, Różyca – Oblonskij, Justyna – Kiti (und z.T. auch Levin), Kirlowa – Dolli, Kirło – Veslovskij und Benedykt und Emilia Korczyński – dem Grafen und der Gräfin Ščerbackij –, während Tolstojs Titelfigur aber gerade Profil gewinnt, indem sie sich dem einschlägigen Wertsystem entzieht, verfügt *Nad Niemnem* über keine Figur, die nicht ausschließlich dem positiven oder negativen Lager zuzuschlagen wäre.

Emilia Korczyńska und Teresa Plińska schaffen sich mit der Lektüre französischer Romane eine aristokratische Traumwelt, sorgen weder für Kinder noch für Mahlzeiten und sind zu realen Liebesbeziehungen unfähig, Kirło wird als schlichter Schmarotzer dargestellt, der Benedykt in einem Traum gar als preußischer

<sup>8</sup> Von diesen Werten sprach Orzeszkowa bereits 1880 in der Schrift *Patriotyzm i kosmopolityzm* (Wilno, 46): [...] bratnie zespolenie się z przyrodą ojczystej ziemi, przystosowanie do niej fizjologicznego ustroju i ukochanie ją mocą wdzięczności i wspomnienia; zamilowanie w narodowej poezji i historii, przedstawiających przeszłość kraju i życie przodków; szczególne upodobanie w piśmiennictwie i sztuce krajowej, jako w wytworze własnego życia i zwierciadło najwerniej życie to odbijającym; na koniec, współduma lub współwstyd, współradość lub współżal, przenikające pokolenia, które współcześnie żyją i wspólnym poddane są losom – oto najważniejsze psychiczne czynniki, składające się na uczuciową stronę patriotyzmu [...] (zit. nach Achremowiczowa 1965, 16).

Besitzer erscheint,<sup>9</sup> und Benedykt und Marta, in deren Händen das Schicksal Korczyńs liegt wie jenes von Olszynka in Kirlowas, sind in der Entfaltung ihres gesitteten und arbeitsamen Lebens zwar merklich gehindert, doch ist ihr Fehlverhalten eher durch die fatale Vergangenheit als durch persönliche Schuld bedingt: Benedykt liegt mit den Bohatyrowicz' erst nach 1863 im Streit um eine Wiese und auch Marta war noch vor dem Aufstand entschlossen, Anzelm Bohatyrowicz zu heiraten. Unter dieser nationalen Katastrophe leidet auch der traditionsbewusste Anzelm, dessen Einsamkeit und Verschrobenheit ebensowenig als Folgen persönlicher Fehlleistungen zu verstehen sind wie jene von Marta. Die ethisch-ideologische Gespaltenheit der Eheleute Korczyński wiederum setzt sich auch in ihren Kindern fort: Während Witold den positiven und positivistischen Pol vertritt und gemeinsam mit den Bauern arbeitet und feiert, beginnt sich seine Schwester an den Werten der hypochondrischen Mutter und ihrer aristokratischen Cousinen (Darzecki) zu orientieren. Selbst die Hauptprotagonistin Justyna Orzelska, die in ihrer Ausstrahlung und Souveränität eine gewisse Verwandtschaft zu Anna Karenina zeigt, erweist sich als ein unbescholtenes Wesen. Nachdem sie ihre erste Liebe zu Zygmunt überwunden hat, folgt sie dem Ruf ihres Herzens, ohne diese ihre Liebe zu Jan auch nur mit dem Gedanken an eine Karriereheirat mit dem Magnaten Rózyć zu trüben. Es ist lediglich ihre verdorbene Mitwelt – Emilia, Teresa Plińska, Kirło und Klotylda –, die sich an dieser Möglichkeit eines wahrhaft aristokratischen Lebens ergötzen. (Aus diesem breiten Netz von Personen scheint sich einzig Rózyć – eine eher marginale Figur – der streng schematischen Zuordnung zumindest ansatzweise zu entziehen; zuallererst freilich ist auch er als willenloser, morphiumsüchtiger Hedonist zu betrachten.)

Diesen einschlägigen Kriterien entsprechen – wiederum weitgehend parallel zu Tolstoj's *Anna Karenina*<sup>10</sup> – einschlägige physiognomische Merkmale. Positive

<sup>9</sup> Die Parallele zwischen Bismarcks Truppen, die Benedykt in seinem Traum auf Korczyn verköstigen muss, ohne dabei seinen Widerwillen als Gastgeber zeigen zu dürfen, und den geladenen Gästen Darzecki, Zygmunt, Rózyć und insbesondere Kirło, der ständig Korczyn ‚heimsucht‘, wird freilich im Gesamtkontext des Romans von einem national-politischen Subtext in den Hintergrund gedrängt. Hierbei geht es der Autorin offensichtlich weniger um die preußischen Truppen, die nach der Verköstigung abziehen, als um die schon herannahenden „drugie wojska“, die Korczyński nicht explizit als Russen zu bezeichnen wagt, sodass er sich einmal mehr verheddert: „To... tamto...“ (I,4, 60); Lucian Thomalla verdanke ich den Hinweis, dass es Korczyński nur immer da die Sprache verschlägt, wo er seine politische Überzeugung zurückhält, d.h. wo die Autorin die Zensur fürchtet. In einem Brief an die schwedische Übersetzerin Ellen Wester vom 4.4. 1898 schrieb Orzeszkowa, sie würde wegen ihrer Kunst, die Zensur hinters Licht zu führen, von einigen als „große Schwindlerin“ (wielka szachrajka) bezeichnet (Listy Orzeszkowej wydr. w „Tygodniku Ilustrowanym“, r. 1937, nr 13, 253, przyp. 4, in: Achremowiczowa 1965, 12).

<sup>10</sup> Mit dem Hinweis auf Tolstoj ist nicht notwendigerweise ein Abhängigkeitsverhältnis impliziert, auch wenn davon auszugehen ist, dass Orzeszkowa *Anna Karenina* gelesen hat (vgl. Mrosik 1963, 201); in Bezug auf die körperlichen Merkmale ist nachgewiesen (Bachórz 1996, 83), dass sich die Autorin explizit mit positivistischer Physiognomie beschäftigt hat (Lavater, Lich-



Figuren haben große, muskulöse, gebräunte Hände und tendieren zu einer harmonischen, muskulösen Gestalt, negative Helden haben kleine, weiche, weiße Hände und neigen zur Beleiheit. Diese Körpermerkmale sind wohl auch im Sinne der Autorin im positivistischen Kontext (und also nicht absolut) zu deuten: Wer nicht körperlich (und bevorzugt draußen) arbeitet, hat entsprechend „negative“ Hände und mangelnde Körperkraft (hier zeigt sich zweifellos, parallel zu Tolstoj, ein gewisser Hang zu einem ländlich-konservativen, patriarchalischen Lebensstil<sup>11</sup>).

Der ethische Katalog, dem die Figuren unterworfen sind, ließe sich beliebig erweitern: Essgewohnheiten, Möbel, Kleidung, Musik und selbst der Umstand, ob sich jemand bevorzugt im Innen- oder Außenraum aufhält, teilt die Romanwelt in zwei Lager. So singen beispielsweise positive Figuren (wie Anzelm, Marta, Justyna, Jan und das Gros der Bauern) Volkslieder, denen auch Benedykt Korczyński, als sie vom Niemen her ertönen, sehnsüchtig lauscht, während seine Frau Emilia verächtlich das Fenster schließt. Emilia hält sich darüber hinaus wie Teresa und Orzelski fast ausschließlich in ihren Gemächern auf und mit Teresa, Orzelski, Zygmunt, Darzecki und Różyk teilt sie die Vorliebe für Serenaden, Ouvertüren, Nocturnen und Opern, für französische Verse und französische Konversation.<sup>12</sup> Die westeuropäische Musik und Literatur ist hierbei in erster Linie deshalb negativ konnotiert, weil sie für die besagten Figuren vor allem als nichtpolnische Ererungenschaften attraktiv sind (auch Tolstoj's Levin verwirft die westliche Zivilisation nicht an sich, sondern lediglich als eine dem russischen Leben künstlich aufgefropfte Lebensweise).

Der Primat des Ideologischen vor dem Psychologischen spiegelt sich auch in der Mikrostruktur des Textes wider. Die Erzählerin lenkt mit ausführlichen Kom-

---

tenberg). Die Verwandtschaft mit Tolstoj gründet vielmehr in der Position einer aufgeklärten Vertreterin der Großgrundbesitzerschicht, die der urbanen Welt gegenüber skeptisch bleibt. Ungeachtet der weitgehenden Parallelen gibt es zwischen diesen beiden Autoren und Werken indessen auch deutliche Unterschiede. Eine sehr gewichtige Differenz zeigt sich in der Bewertung der Sinnlichkeit. Während Tolstoj mit dem Tod der Hauptprotagonistin die Passion aus dem Bereich der positiven Liebe verbannt, vereinnahmt Orzeszkowa in Justyna Kitis moralische Integrität mit Annas erotischer Ausstrahlung. Gleichzeitig reduziert Orzeszkowa bei sämtlichen positiven Charakteren das Interesse für ein religiöses und spirituelles Leben. Die Suche nach dem Lebenssinn entbehrt weitgehend einer metaphysischen Komponente.

<sup>11</sup> In einem Brief an Lucjan Rydel vom 19.10. 1900 schreibt Orzeszkowa: *Co mniemam o takich małżeństwach jak to, które Pan zawarć zamierza, niech świadczy o tym Justyna z Nad Niemna. Powieść tę pisałam w momencie, gdy sama tęskniłam ogromnie do życia prostego, fizycznie pracowitego, pędzonego oko w oko tylko z naturą i ludem na ziemi, a Bogiem w niebie. Wcale też nie wierzę w to, aby życie takie miało koniecznie zabijać w człowieku to, co najlepszego wzięło od cywilizacji, czyli umysłowe lub artystyczne zdolności i wzloty. Są w życiu wieśniaczym całe szeregi dni i długich wieczorów, w których ręka nie potrzebuje imać się pługa czy kosa, może więc trzymać książkę czy pióro.* (Zit. nach Jankowski 1964, 327).

<sup>12</sup> In der Polemik gegen ihre dekadenten Figuren geht die Autorin dabei so weit, dass sie deren schlechte französische Aussprache durch eine entsprechende Schreibweise anzeigt: *W głębi duszy – mówił Kirło – jest to desperat [...] a wiadomo to już rzecz, że ske la fam we. – Ce que la femme veut... – dopomogła pani Emilia.* (IL2, 153)

mentaren und einschlägigen Urteilen (b) gezielt die axiologische Ausrichtung der Personenreden, sie überlagert die erlebte Rede und den inneren Monolog mit ihrer rasonnierenden Stimme und kann gar ihren Figuren ins Wort fallen, wenn sich deren Rede dem zentralen Wertsystem zu entziehen droht.

Als Klotylda ihrem Gatten Zygmunt von Róźyc' Heiratsabsichten erzählt, zieht sie über ihre Konkurrentin höhnisch her: „Une fille sans naissance et sans distinction... une rien du tout... Nie wiadomo nawet, co Róźyc zrobi, gdy się z nią ożeni, i jak ja w świecie będzie mógł pokazać...[...]. Zapewne, zdrową jest i silną, jakby była przebraną chłopką, ale ręce ma wiecznie opalone, jakby nigdy w życiu rękawiczek nie nosiła...“ (III, 1, 250).

Auch wenn der Leser diese Worte im Kontext der begründeten Eifersucht und der dem Roman von Beginn an implantierten positivistischen Werte sogleich relativiert, hält die Erzählerin es für notwendig, ihren Standpunkt ausdrücklich zu bestimmen: „Pierś młodej kobiety szybko podnosiła się i opadała, gdy z drobnych jej ust sypały się te *wszystkie złośliwe i obelżywe słowa*“ (III, 1, 250; kursiv – R. H.). Damit macht die Erzählerin explizit, dass ihr erstes Interesse nicht in der Erkundung der inneren Welt Klotyldas liegt, sondern in der Herausarbeitung und Veranschaulichung zweier antagonistisch gesetzter Lebensweisen.

Diese Absage an den Nachvollzug innerer Konflikte prägt auch die folgende Textstelle:

Dziś przecież, tak jak od czterech lat zawsze i co dzień, nie mógł wydobyć z siebie nic: żadnego pomysłu, żadnego ciepła, żadnej energii (1). Po krótkim okresie najperwszej młodości, w którym zdawało mu się, że tworzy, i raz nawet coś drobnego, lecz niejaką wartość mającego utworzył, nastąpiła impotencja ciągła i zupełna (2). Wiedział o tym, że po widnokręgach sztuki przelatują często meteory natchnień słabych i niedokrwestych, które raz błysnąwszy nie wracają już nigdy, że w ambitnych szczególnie głowach bywają miraże natchnień, a wyteżona ku jednemu celowi praca sprowadza czasem jeden jakiś wysilony i odradzać się mogący owoc (3). Ale nigdy ani na mgnienie oka nie pomyślał, że meteory, miraże, ułudy jego tyczyć się mogą (4). O niemotę swego geniuszu oskarżał świat zewnętrzny (5). Od zewnętrznego świata oczekiwał wszystkiego i na niego zwał wszystkie winy (6). Nie przychodziło mu na myśl ani Tasso wielką pieśń swoją snujący w celi więziennej, ani Milton śpiewający o raju w wiekuistych ciemnościach ślepoty (7). Nie przychodziło mu na myśl, że w każdej fali powietrza światła, woni, w każdym kamyku przydrożnym i każdej trawie polnej, w liniach każdego ludzkiego oblicza i westchnieniu każdej piersi ludzkiej tkwi cząstka duszy świata niewidzialnymi niciami połączona z duszą artysty i w ruch ją wprawiać mogąca, jeżeli tylko naprawde jest to dusza artysty (8). On był pewny, tak pewny, jak tego, iż żył i oddychał, że trzeba mu było gór, skał, mórz, puszczy, gorących szafirów niebieskich, nagich modeli, fantastycznych draperii, gwaru, gorączki, gonitwy, aby czuć, myśleć i tworzyć (9).

Die gesamte Passage ist von Interferenzen zwischen der Personen- und der Erzählerrede geprägt. Zygmunts Stimme klingt insbesondere in der emphatischen Wiederholung von „żadny“ (1), im kategorischen Urteil über die künstlerische Impotenz (2) und in der Reihung der Malsujets (9) an. Dieselben Verfahren emphatischer Rede kennzeichnen indessen auch die reine Erzählerrede – man vergleiche die Wiederholung von „wszystko“ (6) und „każdy“ (8) sowie die Aufzählung all jener künstlerischen Objekte, die Zygmunt nicht wahrnimmt (7, 8) –, so dass auch die eben genannten „personalisierenden“ Faktoren im Bann der auktorialen Rede bleiben. Die Erzählerin geht nicht eigentlich auf die innere Welt des Protagonisten ein, sie zeigt sie nur soweit auf, als sie Gegenstand der polemischen Ausgrenzung ist. Der Fokus liegt nicht auf der Darstellung der Wirklichkeit (medialer Realismus), sondern in deren Beurteilung (positivistische Tendenz).

Dieser auktoriale Wille manifestiert sich selbst in der direkten Rede (c): Beim Festmahl auf Korczyn versucht Zygmunt in einem Gespräch über die Musik Justynas Liebe wiederzugewinnen:

– O, gust kobiet zmiennym jest! – zawołał – Ale w tobie zaszła zmianę przypisuję temu, że oprócz muzyki ojca swego, która zresztą jest wyborną, żadnej innej nigdy nie słyszysz. Gdybyś słyszała...

Tu ożywiając się coraz mówić jej zaczął o mistrzach muzycznych, których grę słyszał w wielkich europejskich miastach. Potem opowiadał o nowych słynnych operach. (I,4, 66)

Die Erzählerin hält es offensichtlich nicht für nötig, Zygmunts Schwärmen für die europäische Musik wörtlich wiederzugeben und fällt ihm ins Wort. Mit diesem manifesten Eingriff in die direkte Rede unterbindet sie dezidiert die eigendynamische Entfaltung der Person. Zygmunt entwickelt sich folglich nicht zu einem Menschen mit einem tragischen Schicksal, das er durchaus verkörpern könnte – denn es ist seine aristokratische Mutter, die in ihn den Keim der Verachtung für alles Polnische gelegt hat und die nun von ihm erwartet, polnischer Nationalkünstler zu werden –, Zygmunt bleibt ein Instrument der autorisierten Ideologie. Wie die polemisch vorgebrachten „nackten Modelle“ weniger eine Obsession der Person beschreiben als vielmehr die Haltung der Erzählerin und Autorin diesem Phänomen gegenüber, bleibt auch die Figur insgesamt unter der permanenten Kontrolle des positivistischen Wertsystems.

## 2. Medialer Realismus (der reife Positivismus)

Während unter Punkt 1. die Gemeinsamkeiten mit der frühpositivistischen Phase betont wurden, geht es unter Punkt 2. darum, Elemente des reifen Positivismus herauszuarbeiten.

Die Illusionsbildung einer textexternen Wirklichkeit im Sinne eines plastischen, medialen Realismus vollzieht sich im Roman hauptsächlich auf zwei Ebenen: im Bereich der psychologischen Motivierung von Verhalten und Charakterzügen und in der naturalistisch geprägten Schilderung von Milieus (Arbeit, Kleidung, Brauchtum) und Landschaften.

Die psychologische Motivierung der Figuren ist in *Nad Niemnem* zweifellos bei den weiblichen Protagonisten am ausgeprägtesten. Dies trifft in erster Linie auf die Hauptprotagonistin zu. Ungeachtet ihrer durchwegs positiven Einschätzung durch die Erzählerin und der wenig ausgeführten Beziehung zu Jan ist Justyna keineswegs die naive Einfalt. Der Entscheidung, ihrem Herzen zu folgen und sich vom ungeahnten sozialen Aufstieg durch eine Heirat mit Rózyć loszusagen, geht ein langwieriger und schmerzlicher Ablösungsprozess von ihrem früheren Geliebten Zygmunt voraus. In dieser Trennungsphase werden ihr die Abhängigkeit von Korczyn, ihre Stellung zwischen Landadel und Volk und ihr nutzloses und einsames Leben bitter bewusst. Der Autorin gelingt es hier, die sozialen Differenzen weitgehend auch als persönlichen Konflikt zu entfalten. Die Loslösung vom angeborenen Stand, die Justyna mit der Überwindung ihres Liebesleidens vollzieht, gehört dabei zu den intensivsten Passagen psychologischer Beschreibung. Anzeichen dieser individuellen Differenzierung sind Textstellen, in denen sich erlebte Rede konturenreich von einer neutralen, nüchtern und distanziert berichtenden Erzählerrede abhebt:

Justyna wypadkiem znalazła się na tej ścieżce i nie myślała wcale o tym, dokąd ją ona zawiedzie. Więcej instynktownie niż rozmyślnie uciekała od tego wszystkiego, co ją raniło, nudziło i poniżało. Od kilku lat cierpiała wiele i coraz więcej... Dlaczego czuła się tak głęboko i bez ratunku nieszczęśliwą? Jakim sposobem życie jej taki kierunek przybrało? (I,5, 70)

Anders als in der oben zitierten Passage über Zygmunts Kunst vernimmt der Leser gleichsam Justynas innere Stimme. Es schwingt keine zweite, polemische oder belehrende Intonation der Erzählerstimme mit, die eine Versetzung des Lesers in die Situation der Protagonistin verhinderte. Freilich ist diese Fokussierung der Person dem Umstand zu verdanken, dass die Erzählerin die Protagonistin in ihrer Anamnese unisono stützt. Vergleichbar intensive Stellen erlebter Rede, in denen die ideologische Position der Person mit dem Erzählerstandpunkt divergiert, gibt es im Roman nicht. Die Erzählerin folgt keiner Figur einführend in die Innenwelt ihrer Verirrungen.

Neben Justyna erreichen vor allem Marta und Kirlowa eine gewisse plastische Präsenz. Martas Individualität entfaltet sich vornehmlich in Gesprächen mit Justyna, in denen sie sich ihrer gescheiterten und noch immer schwelenden Liebe zu Anzelm bewusst wird. Über diesen psychologisierenden Passagen schwebt freilich ständig die Analogie zu Justyna und Jan, die Martas und Anzelms uner-

füllte Liebe in den Horizont des unterdrückten Januaraufstandes stellt und insofern entindividualisiert.

Kirłowa wird als lebendige Person in der Heiratsvermittlung zwischen ihrem Cousin Różyk und Justyna greifbar. Diese Vermittlung mündet für sie in einen Gewissenskonflikt, zumal sie einerseits die Hoffnung hegt, ihr Cousin könnte sich mit Justyna von seiner Sucht und seinem liederlichen Leben befreien, und sie sich andererseits nicht weniger um Justynas Recht auf eine ernste und dauerhafte Liebesbeziehung sorgt. Die Profilierung der Kirłowa vollzieht sich in einem ausgedehnten und intensiven Dialog mit Różyk auf Olszynka (es handelt sich um den längsten Dialog des Romans). In ihm spricht Kirłowa von ihrer schwierigen Ehe mit einem geliebten Nichtsnutz und ihrer prekären ökonomischen Lage und offenbart darin ihre starke, bewusste Natur wie auch ihre tiefe Menschenkenntnis. An ihrer Seite gewinnt selbst der zunächst nur negativ gezeichnete, morphiumabhängige und arbeitsscheue Lebemann Różyk an Persönlichkeit und Sympathie. In dieser geistreichen, offenen und herzlichen Konversation zweier Vertreter der *szlachta* wird besonders deutlich, wie wenig zugänglich der Autorin die Beziehung Justynas zu Jan bleibt. Der stark dialogische Charakter des Gesprächs, der dem einschlägigen positivistischen Wertesystem widerstrebt, steht Anzelms und Jans Monologen, die weniger an Justyna als an das Gewissen des Lesers adressiert sind, diametral entgegen. Różyk erweist sich darin als herzenguter und zugleich charakterschwacher Hedonist, der sich ebenso sehr nach einem einfachen und autochthonen Leben in der polnischen Provinz sehnt wie nach den Vergnügungsmöglichkeiten europäischer Metropolen. An der Seite seiner Cousine beginnt seine zweite, verschüttete Seele aufzuleben, die fähig ist, die Schönheit polnischer Landschaften zu empfinden, die selbstgemachte Konfitüre zu genießen, die unverfrorene Offenheit und Direktheit seines weiblichen Gegenübers zu schätzen und ohne große Worte die Ausbildung der vernachlässigten Kinder zu finanzieren, sodass Kirłowas Hoffnung, Różyk könnte sich mit Justyna zu einem neuen Leben durchringen, auch für den Leser nicht abwegig erscheint.

Die alltägliche, häusliche Welt des Landadels ist auch das Milieu, das die Autorin besonders kenntnis- und detailreich beschreibt – von der Möblierung des Salons und der Kleidung der Besucher bis zur Zubereitung der Mahlzeiten, der französischen Tischkonversation und der Koketterie einer in die Jahre gekommenen unverheirateten Frau (Teresa Plińska). Der „realistische“ (mediale) Charakter dieser Beschreibungen offenbart sich dabei darin, dass sie sich in ihrem Detailreichtum einer vollständigen positivistischen Vereinnahmung entziehen. So entwickelt die Autorin beispielsweise für die Hochzeit der Elżusja (Fabian Bohatyrowicz' Tochter) ein Interesse, das sich nicht mehr ausschließlich durch den Gegensatz zur dekadenten Salonfestlichkeit auf Korczyn rechtfertigt. Mit ethnographischem Spürsinn folgt sie dem Brauchtum, der Sprache und den Sitten der Bauern, ohne dabei falsche Eitelkeit (Fabians Frau), Frivolität (Jans Mutter),



Sturheit (Fabian Bohatyrowicz), Elend, Aggression und Gewalt<sup>13</sup> auszublenden. Dem Leser eröffnen sich plastische Bilder von Wohnungen, Landschaften, Festen und Arbeitsabläufen, die mit den entsprechenden Fachausdrücken benannt werden (Orzeszkowa führt in *Nad Niemnem* nicht weniger als 140 Pflanzenarten an).<sup>14</sup>

### 3. Die modernistische (neoromantische) Dimension des Romans

1888 schrieb Orzeszkowa in einem Brief an Ostoja (Listy. Bd. 4, Br. 20):

Die Leute nennen mich eine Realistin, und in der Tat bin ich das in gewissem Grade. Aber zeitweise ekelt mich der graue Alltag, den ich doch in der Regel (immer) schildere, so quälend an, dass ich mit Gier (gwaitem) nach etwas Nichtalltäglichem lechze, was den Leuten wenig bekannt ist, das mit Feuerschwingen hoch hinauffliegt, das mit der Glocke des Heldentums dröhnt und mit dem Stichel der Phantasie die Schönheit der Formen herausarbeitet... Aus einem solchen Bedürfnis oder solcher Schrullenhaftigkeit meiner Seele entstanden meine klassischen Erzählungen und Bilder. (zit. nach Mrosik 1963, 196 und 199)

Das von Orzeszkowa angesprochene Bedürfnis, das Alltägliche zu transzendieren, deutet Mrosik (1963, 196-199) als neoromantische Tendenz, die sich thematisch im Bestreben äußere, die soziale Frage, die im Positivismus an primärer Stelle stand, mit der nationalen Frage zu verbinden: Indem die höheren Stände zur Arbeit und Kultur der polnischen Bauern herabsteigen, soll zugleich eine nationale Erneuerung erreicht werden. Mit dem Begriff der Neoromantik ist damit die Weiterführung jenes romantischen Ansatzes bezeichnet, den Prus in *Lalka* mit Rzecki sterben lässt.

Die realistisch-positivistische Ausrichtung des Romans unterwandert Orzeszkowa freilich auch auf der stilistischen Ebene. Dies lässt sich besonders deutlich anhand der Naturschilderungen aufzeigen. Die Natur ist in *Nad Niemnem* nicht mehr nur Teil des positivistisch-patriotischen Weltbildes, i.e. Gegenstand der Erkenntnis, Quelle der Arbeit und Wiege des Polentums, sondern auch Objekt der Kontemplation. Diese Funktion der Natur wird auf der Ebene der Figuren vor

<sup>13</sup> Die Schattenseiten des bäuerlichen Lebens treten in einem Vergleich mit Zbigniew Kuźmiński's Verfilmung des Romans (*Nad Niemnem*, 1986) besonders deutlich hervor: Domuntównas Steinwurf, der im Buch beinahe eine Massenschlägerei provoziert, wird im Film auf ein leichtes Schubsen ohne weitere Folgen reduziert, und das Handgemenge auf dem Getreidefeld findet im Film nicht statt. Gerade in dieser Literaturverfilmung wird deutlich, dass Orzeszkowa nicht nur mit einschlägigen ethisch-moralischen Zuordnungen arbeitet.

<sup>14</sup> Wie eingehend sich die Autorin mit der Pflanzenwelt auseinandergesetzt hat, bezeugen auch die 1888, 1890 und 1891 in der Zeitschrift „Wisła“ erschienenen ethnographischen Skizzen *Ludzie i kwiaty nad Niemnem*, in denen die Autorin insbesondere auf die Bedeutung von Naturheilmitteln eingeht (vgl. Bachórz 1996, 54f.).

allem von Julek Bohatyrowicz verkörpert, der sein Leben zum Großteil auf dem Niemen, abgeschieden von der menschlichen Gemeinschaft, verbringt.

Wie sich die Naturbeschreibungen von der positivistisch-ideologischen wie auch psychologischen Funktion lösen, ist etwa in der Szene nachzuvollziehen, in der Jan Justyna vom Aufstand erzählt. Dabei lenkt Jan ihren Blick bewusst auf die Landschaft: „To, co jej ukazywał, było rozległą polaną [...]“ Diesem Hinweis auf einen Wechsel der Perspektive folgt eine Schilderung von Feldern und Hügeln, Baumkronen, Farntepichen und Moosen, die in ihrer Ausgedehtheit die Verbindung zur Reflektorfigur Justyna verliert. Hierbei zeichnen der Fluss der Worte und ihre rhythmisch-euphonische Gestaltung die Begeisterung der Autorin für die Landschaft in durchaus modernistischer Manier ikonisch nach (vgl. die streng daktylische Struktur der ersten 26 Silben, die durch Kommata klar begrenzten, kurzen Kola und die mehrfach wiederholten Endungen *-iach*, *-aty* und *-a*). Darüber hinaus weist auch die pantheistisch anmutende Metaphorik – vergleichbar mit der 1905 geschriebenen poetisch-lyrischen Erzählung *Niemen*<sup>15</sup> – auf eine neoromantische Poetik hin:

Na przezroczystych przestrzeniach, w rozległym półcieniu, po gładkich pniach sosen, po mchach i paprociach, w górze, u dołu, wszędzie, biegały, goniły się, ślizgały, tu pożarem wybuchały, tam rozbijały się w roje iskier, smugi, potoki, strzały światłości słonecznych. Wydawało się to świetną, zawrotną, w tajemnicy i milczeniu odbywającą się grą jasnych i mrocznych geniuszów lasu. (II, 4, 189)

Die symbolisch-allegorische Überhöhung der Natur, die mit der Heroisierung der Heirat von Jan und Justyna durch die Legende über Jan und Cecylia einhergeht, greift ebenso tief in die Argumentationsstruktur des Romans ein wie die positivistische Ideologie. Statt die zentralen Aussagen des Werks im Bewusstsein einer Person zu entwickeln, wie es für den medialen Realismus charakteristisch ist, werden sie oft von einer Erzählerin-Raisoneuse expliziert (positivistische Tendenz) oder aber nach modernistischer Manier durch Bilder und Symbole suggeriert. Diese symbolische Vermittlung ist auch in einer Passage gegeben, die der oben erörterten erlebten Rede Justynas vorausgeht:

Justyna bocznymi drzwiami wybiegła z domu i brzegiem warzywnych ogrodów szła w kierunku pola. Wkrótce też znalazła się na ścieżce kręto biegnącej pomiędzy zbożem i mającej pozór wąskiego korytarzyka, którego ściany tworzyło żyto wysokie, gęste, jeszcze zielone, ale już w bujne kłosy

<sup>15</sup> Die Erzählung beginnt mit einer Anrufung des Niemen: Pozdrawiam cię, dawny bohaterze snów moich, błękitny szlaku marzeń, źródło natchnień żywych, płynny kryształ [...]; pątniku, którego błękitna szata skrętami olbrzymiego węża, wśród pól, ziół, drzew, grodów starych, siół spokojnych, gospód gwarliwych, świątyń samotnych, lasów ciemnych, piasków białych, przepasuje łono ziemi szerokiej, smętnej, zadumanej... (Orzeszkowa 1952, 382).

wyływające i szafirowymi cętkami bławatków usiane. Było coś *tajemniczego i pociągającego* w tej ścieżce utopionej na dnie *kłosisatego morza*, która zaczynając się u stóp zabudowań dworskich *biegła* w głąb równiny, biała i *twardo udeptana*. Wydłużając się, to skrajac *zwracała się* ona w różne kierunki; zdawało się nieraz, że już, już kończy się i urywa, aż za zawrotem albo za zieloną miedzą ukazywała się znowu *wabiąc i wiodąc* – nie wiedzieć dokąd. Nikt widzieć jej nie mógł oprócz tego, kto nią szedł, a ten, kto nią szedł, nie widział także nic oprócz *gęstwiny łądyg i kłosow* dookoła siebie, a *nad sobą błękitnej kopuły nieba*. Była to *niska puszcza*, u szczytów swych samotna i cicha, a *w dole wrząca życiem* niewidzialnym, które ją napełniało mnóstwem szelestów, ćwierkań, fruwań, brzęczeń, świegotów zlewających się w nieustanny, przy samej ziemi kipiący szmer. (I, 5, 70)

Die Beschreibung des Weges ist hochmetaphorisch und anthropomorph und suggeriert in ihrer Bildlichkeit sowohl Justynas Lebensweg wie auch eine übergeordnete mythisch-historische Wahrheit. Bereits der Schnitt, der mit diesem Kapitelanfang gemacht wird, ist signifikant: Am Ende des vorlaufenden Kapitels flieht Justyna vor dem sie bedrängenden Zygmunt in die Küche zu Marta. Doch auch Marta ist wegen einer zerbrochenen Karaffe außer sich, lehnt Justynas zaghaften Vorschlag, sich bei ihr nützlich zu machen, ab und wird von einem Hustenanfall erfasst. Justyna flieht nun buchstäblich aus dem Haus und stößt auf einen Pfad, der sie durch ein Kornfeld zum pflügenden Jan führen wird.

Dieser Weg ist nicht sichtbar für den, der ihn nicht geht, und wer ihn geht, sieht nicht, wohin er führt. Auch wenn er zeitweilig unterschiedliche Richtungen einschlägt und ständig abzubrechen droht, bringt er Justyna, geheimnisvoll lockend, doch sicher zum Ziel: zur Heirat mit Jan und zur gemeinsamen Arbeit auf dem Lande. Über dem Weg ist die blaue Himmelskuppel und an seinem Grund „kocht das Leben“ zwischen den Halmen. Dieser festgetretene Pfad, der das Himmelsblau mit dem *niederen* Leben verbindet, verdankt seine Festigkeit und Verlässlichkeit offensichtlich der Zeit vor dem Aufstand, als die Korczyńskis mit den Bohatyrowicz noch regen Kontakt pflegten.

Die Beschreibung des Weges suggeriert, dass die Geschichte, die zum Januaraufstand geführt hat, noch immer den Menschen die Richtung weist. Hierbei ist Justynas jähe Flucht aus Korczyn vielfältig mit dem Auszug aus Ägypten assoziiert: Justyna (die Gerechte) entflieht ihrer Gefangenschaft, i.e. dem Nichtstun und den dekadenten Liebesmöglichkeiten, überquert das Getreidemeer, das direkt an das Gehöft Korczyn angrenzt, durch eine Furt, die links und rechts von hohen Wänden flankiert ist – und zieht ins gelobte Land der vereinten polnischen Stände ein.

Wie offensichtlich indessen die metaphorische Bedeutung des Pfades als Lebensweg Justynas und als politisch-nationaler Weg Polens und wie unmissverständlich die Antizipation modernistischer Poetik auch sein mag, besteht die wört-

liche, primäre Bedeutungsebene dennoch weiter. Die gewählten Metaphern überhöhen die Wirklichkeit nicht nur, sie dienen auch ihrer unmittelbaren Veranschaulichung. Vor den Augen des Lesers entstehen reale (äußere) Landschaften. Darüber hinaus zeigt der Textauszug auch eine enge Verbindung der Bilder mit dem positivistischen, auktorialen Wertsystem – der offene Himmel und der durch Arbeit erreichte Segen der Natur (Getreidefeld) stehen dem Hedonismus und den hierarchischen Zwängen des geschlossenen Salons diametral entgegen.

Die Beschreibung des Pfades zeigt damit exemplarisch, wie sich die einzelnen stilistisch-epochalen Ausrichtungen auf engstem Raum verbinden und wechselseitig stützen.

Orzeszkowas Roman *Nad Niemnem* kann zusammenfassend als ein Werk beschrieben werden, das die unterschiedlichen literarischen Tendenzen der 1880er Jahre aufnimmt und amalgamiert.

Aus einem positivistischen Impuls hervorgegangen, vertritt es (erstens) dezidiert positivistische Ideale wie die Beteiligung der *szlachta* an elementarer Arbeit (Kirlowa, Justyna, Witold, Benedykt, Marta), die Annäherung der Stände (Witold, Justyna, der gefallene Aufständische Andrzej Korczyński), die Verbesserung der Lebensverhältnisse durch Bildung und Technisierung (Witold), die Defokussierung der Religion (bei allen positiven Figuren) und den Vorrang der jungen, nicht mehr ständisch-romantisch orientierten Generation (Witold, Julek Bohatyrowicz, Marynia Kirlanka). In dieser Propagierung des positivistischen Gedankenguts setzt die Autorin indessen eigene Akzente. So tritt sie dem Bruch der Positivisten mit der „romantischen“ Vergangenheit mit der Überzeugung entgegen, der Januaraufstand sei für die neue polnische Gesellschaft Voraussetzung und Quelle der Inspiration. Die Verbindung mit der einheimischen Tradition erachtet sie selbst für die Wissenschaft als erstrebenswert: Anders als Prus in der Erzählung *Antek*, in der eine Naturheilerin Anteks Schwester im Backofen verbrennen lässt, erkennt Witold in Gesprächen mit Anzelm, dass sich seine wissenschaftlichen Anbaumethoden mit Anzelm's tradiertem Wissen durchaus decken. Provinzialität geht hier nicht mit Obskurantismus einher, sondern mit gesundem Menschenverstand, Sachkenntnis und Eifer. In dieser Achtung der Tradition schwingt eine nationalbewusste Position mit: Während die nationalen Grenzen für die positivistische Ideologie keine Richtgröße darstellen, bevorzugt die Autorin generell die Orientierung am nationalen Sein, ohne dabei freilich den Staatsbürger (im Sinne des *citoyen*) gegen die Volkszugehörigkeit auszuspielen.

Dieses ideologische System, das mit dem Tendenzcharakter von Literatur und der Depsychologisierung der Personen einhergeht, wird (zweitens) von Figuren verkörpert, die auch individuelle Züge tragen. Der Fokus von der ideologischen zur individuellen und psychologischen Darstellung wird insbesondere bei weiblichen Personen vollzogen, ohne dass freilich die Plastizität eines Wokulski (*Lalka*) oder einer Anna Karenina erreicht würde.

Dieser Mangel an „Realismus“, der eine unvermittelte (nicht ideologisch perspektivierte) Wahrnehmung von Personen erschwert, wird indessen durch eine dritte stilistische Ausrichtung kompensiert, die bereits die Poetik modernistischer Prosa antizipiert. Statt eine Figur in ihrem konkreten, historisch-sozialen Kontext zu verankern, wird sie durch die Einführung von Legenden und – auf der Mikroebene des Textes – durch die Verwendung von Symbolen und Metaphern dekontextualisiert und überhöht. Auch wenn diese Figuren noch kaum eine modernistische Befindlichkeit repräsentieren, sondern fest in eine Welt von Gut und Böse, von Nutzen und Sinn eingebunden sind, kündigt die Methode ihrer Überhöhung die Poetik eines Przybyszewski, Berent oder Schulz an.

Zweifellos sind diese stilistischen Tendenzen in unterschiedlichen Passagen unterschiedlich gewichtet und zweifellos lassen sich auch Brüche feststellen; dennoch aber ist der Text von allen drei Ausrichtungen gleichermaßen bestimmt und stellt darin eine einzigartige Ganzheit dar. So bleibt zu hoffen, dass dieser schillernde Schlüsselroman des polnischen Realismus bald auch dem deutschen Leser zugänglich sein wird.



## Literatur

- Achremowiczowa, W. 1965. *Nad Niemnem Elizy Orzeszkowej*, Warszawa.
- Bachórz, J. 1976. „Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze“, *Teksty*, 2, 86-105.
- 1996. „Wstęp“, E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, Tom I. Biblioteka narodowa Nr 292, Seria I. Wrocław, Warszawa, Kraków, III-CXLVI.
- Borkowska, G. 1996. *Pozytywiści i inni*, Warszawa.
- Brzozowski, S. 1936. *Współczesna powieść polska. Dzieła wszystkie*, t. VI, Warszawa.
- Eile, S. 1974. Ideał powieści pozytywistycznej „Nad Niemnem“ Orzeszkowej. *Pamiętnik Literacki* LXV, z. 1, 83-105.
- Jankowski, E. 1964. *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa.
- Markiewicz, H. 1996. *Polnischer Realismus*, Frankfurt/M.
- 2000. *Literatura pozytywizmu. Wydawnictwo Naukowe PWN*, Warszawa.
- Miłosz, Czesław. Rozbieranie Justyny. *Dekada Literacka*, 22/23, 1993, 10.
- Mrosik, J. 1963. *Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas*, München.
- Orzeszkowa, E. 1952. *Pisma zebrane*. Pod red. J. Krzyżanowskiego. Tom LII. Drobiazgi. Tom II, Warszawa.
- *Nad Niemnem: GREG*, Kraków (ohne Jahreszahl).
- 1959. „Kilka uwag nad powieścią“ (1866), *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław, Kraków, 21-43.
- 1959. „Powieść a nowela“ (1892), *Pisma krytycznoliterackie*, Wrocław, Kraków, 322-329.
- 1999. „Kilka słów o kobietach“ (1870), Aneta Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lat 1870-1939*, Warszawa, 91-110.
- 2004. *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa.
- Popławska, A. Opracowanie, *Nad Niemnem*, Kraków (ohne Jahreszahl), 369-397.
- Przybyła, Z. 1999. „Die Literatur des Positivismus“, *Polnische Literatur. Annäherungen. Eine illustrierte Literaturgeschichte in Epochen*, Krakau, Oldenburg, 145-177.

Н. Лейдерман

**ТАК О ЧЕМ ЖЕ ХОТЕЛ СПРОСИТЬ АНДРЕЙ СТАРЦОВ?  
(ПЕРЕЧИТЫВАЯ РОМАН КОНСТАНТИНА ФЕДИНА  
ГОРОДА И ГОДЫ)**

История русской литературы советской эпохи знает немало парадоксов. Тут и замалчивание великих творений, шельмование и изничтожение целых литературных «гнезд», а то и направлений, и приписывание серым, мягко говоря «маловысокохудожественным» (как говорил Юрий Трифонов) литизделиям таких достоинств, которые не снились ни Льву Толстому, ни Достоевскому. Но в череде этих парадоксов был еще один: подверстывание под соцреалистические клише, притягивание буквально за уши к соцреалистическому канону произведений, которые вообще-то были весьма далеки от соцреалистических стереотипов – их эстетическая сущность ну никак не вминалась в клише нормативной, жёстко идеологизированной художественной стратегии... Политический смысл этих ухищрений понять нетрудно: социалистическому реализму, который насаждался в статусе ведущего метода всей советской литературы, срочно надо было подыскивать «богатых родственников». Их искали среди предшественников (роман Горького *Мать*), под них причесывали произведения ученические, эклектичные (вроде фурмановского «Чапаева» или книги Н. Островского *Как закалялась сталь*), их ростки лелеяли в произведениях «промежуточных» (наподобие *Цемент*а Ф. Gladкова, представляющего «гремучую смесь» из реализма, экспрессионизма, натурализма и романтизма). Наконец, в обойму шедевров социалистического реализма порой включались (не сразу, а после того, как утихомиривались дискуссионные баталии вокруг них) такие произведения, которые представляли неоспоримую художественную ценность, но таили в себе определенную идеологическую и творческую крамолу. Вот по отношению к некоторым из них бдительная идеологическая цензура допускала слабину. Точнее – делала вид, что не замечает диссонансов с идеологической доктриной. Так, в частности, стерпели *Тихий Дон*, эту великую эпопею о трагедии народа, мечтавшего через революцию обрести счастье, а получившего сплошной разор... Механизм вписывания подобных произведений в обойму соцреалистических образцов был не очень затейлив: всегда находился в рядах

партийных критиков и литературоведов инициатор, который очень выборочно «препарировал» рискованный текст, вытаскивая наружу только то, что не противоречило духу и букве соцреалистического канона. Вслед за первопроходцем шла дружная лавина критиков-единоверцев, которые расширяли плацдарм славословия. Подобные операции проделывались с *Разгромом* Фадеева и *Сотью* Леонова, с *Днем вторым* И. Эренбурга и *Людьми из захолустья* А. Малышкина. В конечном итоге, складывался некий интерпретационный стереотип – и теперь даже незаангажированный, но загипнотизированный авторитетными толкованиями, читатель уже находил в художественном тексте не то, что на самом там деле написано, а что там надо было вычитывать. Более того, иногда случались вещи, которые скорее проходят по ведомству психиатрии – наступала фаза самовнушения: когда сам художник забывал о своих первоначальных, по живому следу, творческих озарениях и начинал интерпретировать свои вещи в соответствии с теми клише и ярлыками, под которыми их поместило официальное литературоведение.

Но роман Константина Федина *Города и годы* занимает среди этих шедевров, допущенных на соцреалистический олимп, особое место. Дело в том, что этот роман не только где-то в чем-то выпирает из соцреалистической модели. А он по отношению к этой модели написан, можно сказать, с точностью до наоборот.

Вот об этом и пойдет речь ниже...

## 1.

Константин Федин (1892-1977) вырос в провинции, его родина Саратов. Летом 1914 года студент Московского коммерческого института Федин отправился в Германию совершенствоваться в знании немецкого языка, там его и застала Первая мировая война, он был интернирован и в таком качестве пребывал до 1918 года. Вернувшись на родину, некоторое время служил в Наркомпросе, затем редактором в политотделе воинской части, дислоцированной в Петрограде. В 1920 году молодой литератор познакомился с Горьким, дал ему на суд несколько своих рассказов. Горький ввел Федина в сообщество таких же бездомных молодых писателей, обитавших в общежитии, которое впоследствии стало знаменитым Домом искусств. В 1921 году Федин вместе с Львом Лунцем, Михаилом Слонимским, Виктором Шкловским, Николаем Тихоновым, Михаилом Зощенко образовали литературный кружок, назвавший себя «Серапионовыми братьями». Но в этом сообществе Федин стоял несколько наособицу. Видимо, не случайно, в отличие от других «братьев», награжденных шутивными кличками, Федин проходил как «брат без имени». «Хороший малый, только традицио-

нен немного», – отзывался о нем В. Шкловский. Действительно Федин занимал, как он сам выражался, полюс «правой оппозиции», то есть защищал реалистические принципы в жарких спорах с теми, кому были близки идеи «формальной школы» (прежде всего, с Львом Лунцем.)<sup>1</sup> Вениамину Каверину («Брату-Алхимику») ранний Федин запомнился тем, что: «рассказы, которые он в то время писал, были близки к классической русской прозе».<sup>2</sup> А о рассказе Федина «Сад» Е. Замятин, мэтр «Серапионов», удивленно сказал: «...До странности зрелый рассказ, под которым подписался бы и Бунин».<sup>3</sup> (Этот рассказ был отмечен первой премией на литературном конкурсе 1921 года.) Однако, молодой писатель не мог не испытывать влияние других художественных тенденций, которые, что называется, витали в воздухе. В частности, это то, что Воронский называл «изгнанием психологизма», а Шкловский объяснял «изнашиванием психологической мотивировки» – но тут же добавлял: «Приходится изменять и «остранять» ее».<sup>4</sup>

Другой фактор, который оказал влияние на характер психологического рисунка в романе Федина, это заразительная сила экспрессионистской стратегии, которая господствовала в первой половине 20-х годов.<sup>5</sup> Жёсткая рельефность в обрисовке персонажей, тяготеющая к гротеску, давление экспрессивной доминанты на эмоциональную освещенность характеров, да и поспешный, порой даже лихорадочный ритм сюжета и повествования – всё это так или иначе препятствовало постижению жизни человеческого сознания, проникновению в тайники души героя – здесь спех, крутые сюжетные перипетии, хлёсткие оценочные мазки непродуктивны.

Приступая к работе над первым своим романом, Федин писал И. Соколову-Микитову: «...Стою на распутье Пильняка – Белого – Ремизова и Бунина – Чехова – Толстого».<sup>6</sup> Обе эти художественные интенции так и сохранились в сознании писателя, и художественное своеобразие романа *Города и годы* состоит в осуществлении реалистической стратегии посред-

<sup>1</sup> Вспоминая об этом времени в книге *Горький среди нас* (1941-1944), Федин не без некоторой доли автоиронии так характеризовал свои творческие стремления: «У меня была неутолимая потребность – все понять, и я был уверен, что именно литература лучше всего и выше всего может утолить эту потребность», К. Федин, *Собр. соч. в 9 т.*, т. 9, М., 1962, 143.

<sup>2</sup> В. Каверин, «Здравствуй, брат, писать очень трудно...» (запись 1964 года).

<sup>3</sup> *Дружба народов*, 1986, 12, 262.

<sup>4</sup> В. Шкловский, *Зоо, или Письма не о любви*, М., 1965, 185

<sup>5</sup> Доказательства творческой продуктивности и влияния этой тенденции в литературе 20-х годов представлены в соответствующем разделе коллективной монографии *Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1 – Новые художественные стратегии* (УрО РАН–УрО РАО, Екатеринбург, 2005, 151 – 249).

<sup>6</sup> К. Федин *Собр. соч. в 9 т.*, т. 11, М., 1986, 30.

ством использования психологического потенциала экспрессионистской поэтики.

Федин изначально поставил перед собой сугубо романную задачу – на еще не остывшем, почти современном, жизненном материале с максимальным тщанием проследить отношения между личностью и временем, постигнуть связь между духовной драмой человека и потоком событий, в который он был ввергнут историей. Композиционный стержень романа *Города и годы* образуется с п л а в о м хроникального и психологического сюжетов. Эпический сюжет маркирован, как в хронике – «глава о девятьсот четырнадцатом», «глава девятьсот шестнадцатом»..., «глава о девятьсот двадцатом». А внутренний сюжет движется психологическими импульсами, даже в названиях подглавок проступает метафорическая цепочка, намечающая психологический подтекст – глава о 1914 году завершается подглавкой «Цветы», о 1916-м – подглавкой «Еще цветы». А в главе о 1918 году центральные подглавки называются – «Без черного и белого», «Ягоды». Подглавка, которой завершается весь роман, называется «Мы квиты, товарищ Старцов». И эпиграф к роману у Федина сдвоенный: первый – из Диккенса («У нас было всё впереди, у нас не было ничего впереди»), второй – из Гюго («Что касается вина, то он пил воду.») Первый ориентирован на хронику – и проникнут сомнением в исторической перспективе, а второй – упреждение относительно характера главного героя, нельзя не слышать здесь иронической нотки.

Прилежный выученик «серапионов», Федин старается строить свой роман занимательно, интригуя. Внешне это проявляется в «обратной» исторической перспективе романного события. Роман начинается с «Главы о годе, которым завершён роман». Это год 1922-й. Сцена: питерский двор, несущий на себе печать послевоенной разрухи, восемьдесят пять окон, увешанных сверточками со снедью, и человек «в расстегнутой на груди рубаше» (а это, как станет известно позже, Андрей Старцов, центральный персонаж романа), обращающийся к соседям по двору, чтобы «предложить один вопрос, всего один». Но он успевает произнести только начало фразы: «И, почтенные граждане, не кажется ли вам...», когда ее неожиданно прерывает окрик некоего пришельца (позже выясняется, что зовут его Курт Ван, он старинный друг Андрея), он вызывает говорящего, они оба уходят куда-то... Глава завершается сценой заседания комитетом семей, где Курт Ван докладывает о том, что расстрелял Андрея Старцова.

Практически все, писавшие о романе *Города и годы*, интригу связывают прежде всего с анализом мотивов, побудивших Курта Вана расстрелять своего любимого друга. Но в стороне от внимания исследователей осталась другая тайна: так о чем же хотел спросить Андрей Старцов своих соседей, с каким вопросом обращался он к граду и миру?



А нет ли между этими двумя интригующими эксцессами глубокой, концептуальной связи?

## 2.

Тщательно выстроенная автором экстравагантная пространственно-временная композиция романа предлагает искать ответ в прошлом, в событиях, которые привели к сцене в питерском дворе, начала 20-х годов. Поэтому-то в повествовании время уходит вспять – к годам, предшествующим началу первой мировой войны.

Механизм художественного постижения внутреннего мира героев и психологического конфликта у Федина сугубо реалистический – это изображение взаимодействия характера с обстоятельствами. Как в создании образа обстоятельств, так и в характере психологизма Федин изобретательно использовал экспрессионистскую оптику, открыв в ней ранее не ведомые семантические ресурсы.

Роман представляет собой большое историческое полотно, которое состоит из двух равновеликих «державных» по масштабу образов – образа кайзеровской Германии в преддверии и в ходе первой мировой войны, и образа России в пору революции и гражданской войны. Оба эти монументальных «державных» образа, хоть и расставлены на стреле времени в хронологической последовательности, в художественной модели мира стоят параллельно, они соотношены между собой зеркально.

Оба мира представлены в оптике экспрессионистского гротеска.

Причем основным фактором гротескного изображения становится не только и не столько предметный мир, бытовой уклад, события, сколько *психологический срез* – и прежде всего, характер *м а с с о в о й* психологии: общие умонастроения, традиционные воззрения, ценностные ориентиры, словом – тип социального менталитета. Это и есть один из монументальных психологических пластов романа.

Соответственно ориентации на постижение массовой психологии Федин вырабатывает особые принципы поэтики. Здесь большую роль играют *образы-символы* – в них изображаются конкретные лица и локальные эпизоды, но обретают зловещий обобщающий смысл. Другой принцип поэтики романа *Города и годы* это обилие *массовых сцен*, в них психологическое состояние народной толпы передается непосредственно – в мозаике лиц, гомоне голосов, эмоциональных аффектах. Более того, из последовательной цепочки массовых сцен выстраивается сюжет динамических изменений и сломов в психологии целого национального социума.

Психологическая доминанта образа кайзеровской Германии – это строгая регламентация всех сторон жизни, иерархический порядок, беспреко-

словное послушание власти (не случайно романский дискурс в главах о Германии буквально напичкан всякими объявлениями «с параграфами, пунктами, жирным шрифтом и курсивом», вывесками-указателями, регламентирующими буквально каждый шаг обывателя, газетными статьями, напоминающими доносы, распоряжения муниципальных властей и т.п.) Но примечательно, что знакомство с духовной атмосферой, господствующей в Германии, романист начинает картиной праздничного карнавала в типичном немецком городке Эрлангене. Разухабистые студенты-бурши и почтенные бюргеры, отцы семейства, чопорные матроны и любвеобильные девицы сливаются в единую плотную массу. «Каждый человек на этом гулянье был вбит в толпу, как пыж в патрон, и непрекословно довольствовался тем, что мог вертеть головой во все стороны» (76) – таков коллективный портрет карнавальной толпы. Полная слиянность голоса одного с голосами соседей по толпе рождает нечто жуткое и грандиозное одновременно: «вой человеческих голосов, вой беспримерный, бесподобный, вой титанический» (78).

Эту многоликую толпу объединяет одно желание – повеселиться. Карнавал для филистера – это официально дозволенное, четко выделенное в календарном цикле право расслабиться, распусть удила, побыть в состоянии ничем не регламентированной распушенности, дать волю всем своим инстинктам. (Точно по Бахтину, которого Федина, разумеется, не мог читать: чем теснее узда всякого рода государственных установлений, правил и догм, тем разнузданнее ведет себя обыватель в те несколько дней в году, когда ему дозволено расслабиться.)

Символ карнавала в романе Федина – *карусель*. Ибо здесь слиянность каждого индивидуума со всеми иными особями в едином круговороте предстает в самом буквальном виде: «...непохитимый патент карусели. Подлинное счастье, единственная на земле блаженная нирвана, настоящая вихревая страсть (остерегайтесь подделок!) – монополия карусели» (79). Но автор вскрывает оборотную сторону карнавального веселья – животную подоснову стихийности, нивелирующую личность до безличной особи, теряющей человеческий облик и потому легко освобождающейся от всяких нравственных уз, становящейся способной на всё – на разрушение, насилие, убийства. Такая толпа легко заражается массовым психозом от любых лозунгов, льстящих ее самолюбию.

Символ оборотной стороны карнавала – голова казненного грабителя, «знаменитого истязателя женщин» Карла Эберсокса, главный экспонат городского анатомического музея, а затем муляж этой головы в качестве центральной мишени в тире, в которую соревнующиеся участники веселого карнавала норовят попасть тряпичным мячом. (Образ *мертвой*,

*изуродованной головы* становится в романе гротескным лейтмотивом, символическим знаком эпохи расчеловечивания).

Во всем, что творит карнавальная толпа, ощущается несокрушимое самодовольство, чувство уверенности в том, что ее образ жизни, ее нормы и каноны и есть самые лучшие, самые правильные формы устройства мира. Автор не делает никаких риторических обобщений, он только почему-то называет подглавку о карнавале так: «...Когда, собственно, началась мировая война» (79). Подтекст должен разгадать читатель. Хотя романист дает подсказку устами студента-бурша, случайного соседа Андрея по пивной:

Во всем кругом себя я слышу дыхание какой-то страшной потенции [...] А вы подумали, какая сила стоит за этим развлечением? Ее упражняют таким невинным способом, чтобы потом направить куда надо? Вы ощущаете, как эта сила колеблет под вами землю? Вы чувствуете, какое это будет извержение? (84)

И в самом деле, проявляющаяся в буйстве народного карнавала страшная, никакими нравственными табу не удерживаемая сокрушительная сила, вскипающее на волне всеобщего ликования чувство национального превосходства над всеми иными народами и расами – всё это в сочетании с косностью и беспрекословным послушанием всякой власти (рефлекторной «каждой слушаться приказаний») рождает агрессивную нетерпимость ко всему, что не соответствует филистерским стандартам, готовность изничтожить все «иное» – и прежде всего иное мышление. То есть формирует тот тип сознания, который впоследствии был обозначен термином «тоталитарное сознание».

А Первая мировая война – это в некотором роде порождение тоталитарного сознания. Но на самом деле с войной приходит беспорядок, ибо человек, самоценная личность, оказывается втянутым в обезличивающий хаотический поток. Ужас новой ситуации Федин воплощает в емком образе:

...Час, в который началась война, родился под знаком вокзалов [...] Вокзалы делали войну. Как исполинские пылесосы, они втягивали в свои прокопченные жерла неисчислимые пылинки, собирали их в генераторах, протаскивали трубами и выплевывали вон, в войну. (177)

Люди, низведенные до статуса «человеческих пылинок», уже не властны в своем выборе. Машина войны перемальвает их. У Федина это показано с жуткой экспрессией: вереница держащихся друг за друга ослепших итальянских военнопленных (она ассоциируется с «лавной»); головы жертв газовых атак; душераздирающие крики изувеченных людей; уми-

рающих в страшных муках на госпитальных койках... Символ бессмысленной жесткости войны – человеческий обрубок («плотно увитый бинтами, короткий, круглый, как бочонок»), немецкий солдат Альберт Бирман, потерявший слух, зрение, лишенный рук и ног. Единственное, на что он еще способен – только издавать бесконечный хриплый вопль...

Символическое значение приобретает также и сцена сбрасывания со звонницы городской кирхи колоколов – их пустят в переплавку для нужд войны. Колокола ассоциируются с живыми существами, сопротивляющимися гибели. («А малый колокол метал по ветру беспокойный пронзительный зов, захлебываясь, путая, разрывая свои удары, точно в последнем ужасе моля о пощаде...») Падение колоколов зафиксировано звучащей по-библейски фразой: «И было так, точно раскрылась земля и рухнул мир» (229). Низвержение колоколов предстает в изображении Федина как символический знак обезбоживания мира, отказа от нравственных императивов.

Динамика общественных настроений представлена «цепочкой» массовых сцен. Объявление войны – и первое триумфальное сообщение на передних полосах всех газет, и радостное многоголосье толпы («Глава в девятьсот четырнадцатом», 109-110). Далее – сцена на вокзале: проводы ландштурмистов на фронт, когда до мужей и жен впервые доходит, что они, может быть, прощаются навсегда: «сотни рук протянулись от толпы [...] и сотни воплей вскинули кверху мужские имена» («Глава в девятьсот шестнадцатом», 180). Далее – сцена у стен городской тюрьмы, когда на вой арестованного солдата сбегается толпа горожан (194-195). И наконец, трагическая демонстрация женщин и изуверченных солдат, которых они вынесли, вывели, выкатили из больничных палат: «И тогда толпа взвыла неистовым разноголосым воем и, подняв на плечи калек, с креслами, стульями, носилками и протезами в руках, тронулась по аллее Бисмарка и дальше по улице мимо кладбища, и дальше – на площадь ратуши» (294).

Так приходит отрезвление от шовинистического угара. Вслед за этим сломом массовой психологии закономерно происходит слом всей государственной машины – разгорается революция, кайзеровская Германия рушится. Этот момент тоже наглядно представлен в заключительной массовой сцене – штурм невооруженной толпой горожан (без привычных флагов и плакатов – замечает автор) ворот цитадели, освобождение заключенных. И если в главах о 1914 и 1916 годах подглавки назвались «Цветы», «Все еще цветы», то подглавка, где изображен штурм цитадели, называется «Ягоды».

## 3.

Другой монументальный державный образ в романе – это образ новой России, создаваемой в результате Октябрьской революции на костях старой России. Его автор строит на контрасте двух модусов – романтического и натуралистического.

С одной стороны, это романтический захлеб, с которым вершат обновление мира большевики. В «Главе о девятьсот восемнадцатом» патетическими красками описывается панорама Москвы в первый год революции – ее «дикая красота», как она видится художественному зрению Курта Вана, несметные грузы провианта, собранного со всей России и развозимого автомобилями, уподобляемым слонам, потоки приезжих, которых автор называет «погорельцами неизвестной планеты». А непосредственным воплощением революционной новизны Федин делает бурную творческую работу Курта Вана и его друзей-авангардистов над агитационными плакатами и лозунгами:

На холстах распластался синекожий человек ростом в два этажа, за ним громоздились развалины гранитных зданий. Чтоб рассмотреть живопись, художники залезали на складные лестницы, под потолок, и покачивались там, как электромонтеры.

Курт Ван голый по локоть рукою расчерчивал воздух.

– Я говорил! Синий куб надо убрать. Зеленый уменьшить вдвое. Плечо провалилось. Получился калека и т.д. (278)

И хоть сам Курт вдохновенно заявляет: «За всем этим я вижу большой смысл, Очень большой, здоровый смысл», этому заявлению противоречит изображение, крепко подперченное авторской иронией. Ибо все эти синекожие гиганты и кубы есть тот же карнавал – бурление энергии, направленной на создание игровой кажимости, на подмену жизни веселым, ярким театральным зрелищем. В карнавальную стихию вполне вписываются и массовые мероприятия, затеваемые советской властью – все эти митинги, шествия, лозунги. Но они носят принудительный характер – это знаки нового порядка, насильственно насаждающего свою идеологию. В принципе, это такая же тоталитарная система, что и в Германии, только на русский лад – с перегибами во все стороны, с безжалостным отношением к жизни отдельного человека, с беспощадным кровопусканием...

С другой стороны, образ новой действительности представлен грубо натуралистическими картинками так называемого нового, советского быта. Ими открывается хроникальный сюжет – с главы, где описываются события 1919-го года, который автор с едва скрываемой иронией торжественно величает – «третьим годом нового летоисчисления». Новый мир, создан-



ный под лозунгами тотального разрушения всего, что было прежде, предстает в романе каким-то выморочным пространством. Мрачный пейзаж, вызывающий «звериные» ассоциации: «Мокрый косоплечий ветер», «Косыми плечами мял ветер каменный город, сдирал ошметками сношенную кожу, швырял ее в промозглую тьму». Сплошные очереди за жалкими пайками, бессмысленная трудовая повинность, на которую сгоняют питерских интеллигентов. Катастрофический сдвиг общества с моральной оси: «Дети стали предателями, и отцы почерствели», – констатирует старый профессор.

Только если в Германии народный гнев поднимается против старого, кайзеровского режима, то в советской России народ бунтует против нового, советского режима, безжалостно осуществляющего разорение крестьянских хозяйств. В «Главе о девятьсот девятнадцатом» (337-341) есть развернутый эпизод: крестьяне Саньшинской волости требуют «оглашения закона и чтобы продрозверстку отменить в корень, а также продотряды убрать приказом», в ответ власть, называющая себя народной, разгоняет народ пулями.

Автор проясняет однотипность того, происходит в революционной России, с тем, что происходило в Германии, повтором образов символов. Такие же солдаты-слепцы – только, не «лавина», как в сцене с итальянскими военнопленными, а как бы редуцированно («Трое слепцов, положив руки на плечи друг друга, пробирались медленно по платформе»). Такой же человек-обрубок, здесь это русский солдат Федор Лепендин, которому на фронте оторвало обе ноги. Правда, в отличие от Альберта Бирмана, своего соседа-обрубка по палате, он выжил. С крестьянской ссоркой приспособился к новому своему положению – сплел себе лукошко, вырезал ключины и добрался-таки до родного Семидолья, где его повесили по команде Мюлена-Шенау, возглавляющего банду из бывших военнопленных и мордвин. И безногое туловище русского крестьянина Федора Лепендина («лицо посинело, и один глаз – желтый и громадный – вылезал из глазницы, точно выбитый») образует жуткую пару с безногим-безруким немецким солдатом Альбертом Бирманом.

Главное же, что уравнивает советский режим с германским порядком, так это однотипность идеологий. То же доктринерство и нетерпимость к инакомыслию, что так возмущали Андрея Старцова в проникнутом шовинистическим духом немецком филистерстве, здесь, в советской России, проявляется в безапелляционных постулатах, которые изрекают новые начальники. Вот как, например, пресекает возражения интеллигента Щепова молодой предисполкома Голосов: «Ерунда! – гаркнул он, топнув ногой. – Вот такие, как ты, да вот как Старцов, это вы разводите болтовню, потому что вы рохли, тюфяки. Для нас всё ясно, мы знаем, чего хотим, и в

любом болоте найдем, что делать. [...] А если из ничего сделать нельзя – уничтожим, да, уничтожим их» (330). Если в помпезных декламациях бюргеров звучал о чувство национального превосходства, то в окрике Голосова тоже заявлено высокомерное чувство превосходства, но на другой почве – на почве превосходства «низов» над «верхами», на почве идеологии так называемого пролетарского гегемонизма, («пролетарского шовинизма», как его впоследствии назвал М. Пришвин). А культ тевтонской грубой силы, которому поклоняются немецкие бюргеры, оборачивается в советском укладе прямым насилием власти над народом – карательными акциями вооруженных продотрядов, которые выметают из крестьянских сусеков последние горсти зерна, даже не останавливаясь перед кровью.

## 4.

Вот в этих исторических обстоятельствах существуют центральные персонажи романа: Андрей Старцов, Курт Ван, маркграф фон цур Мюлен-Шенау.<sup>7</sup> Обстоятельства одни и те же, но психологическая реакция на них, поведенческие стратегии героев очень сильно разнятся. Отношения между ними, образуемый ими «роковой треугольник» очень важны для выявления авторской концепции истории в романе.

Среди трех персонажей самый статичный, полностью заверченный в своей духовной сущности – маркграф фон цур Мюлен-Шенау. Он буквально эмблематичен – ходячее воплощение тевтонского духа, подпираемого чувством кастового превосходства, которое заявлено архаическим титулом «маркграф». Ему неведомы сомнения, любое несогласие со своими решениями (будь отказ художника продать понравившуюся ему картину или холодность невесты) вызывает у него искреннее удивление и возмущение. Свои претензии на авторитарность Мюлен-Шенау подпирает ссылками на сословную геральдику: «А за таких, как я, уже давно всё решено дедами, пращурами, историей». Он не говорит, а вещает, даже в письмах к невесте он изъясняется на казенном, стандартизированном языке. Не случайно романист вводит образ маркграфа в лейтмотивный ряд мертвых голов: после ранения и трепанации черепа у него «от затылка к правому уху бежал глянцеви́то-белый шрам, но лицо играло цветами восхода, точно отражая краски ленточек украшавших мундир» (187). Поведенческая стратегия Мюлена-Шенау в любых обстоятельствах остается неизменной: оказавшись в русском плену, он возглавляет банду восставших мордвин и горделиво награждает себя титулом – «друга мордовского народа», а чтобы

<sup>7</sup> В. Эрлих дифференцирует их так: «деликатный гуманитарий», «сухой фанатик» и «враг людей» (V. Erlich, *Modernism and Revolution*, 126).

тайком вернуться в Германию, он нагло шантажирует Андрея Старцова, буквально вымогая содействия (за которое Андрей впоследствии и расплатится своей жизнью).

Что же до Андрея Старцова, то сразу же после выхода романа ортодоксальная критика подверстала его под хорошо известное в русском реализме клише – «типично лишний интеллигент, ненадолго и поверхностно увлекшийся революцией, но плохо верящий в нее, даже в свои лучшие минуты». <sup>8</sup> И эта трактовка превратилась в аксиому, которая остается до сих пор в ходу. <sup>9</sup>

Но для того, чтобы раскрыть объективную сущность образа Андрея Старцова, мало обратить внимание на его абсолютную противоположность высокомерному, холодному и жестокому маркграфу (эта противоположность очевидна), куда важнее обстоятельно рассмотреть соотношенность образа Старцова с образом Курта Вана. Ведь в взаимоотношениях этих двух героев таится некая психологическая интрига: что сблизило их до клотвы в дружбе навсегда и что сделало непримиримыми врагами?

Рядом с Куртом Ваном Андрей Старцов как характер кажется аморфным. В нем нет той бьющей через край энергии, которая характерна для его друзей и близких. Но в нем есть нечто другое...

Отличие Андрея от Курта фиксируется в первой по хронологии сцене – 1914 год, традиционный праздник в немецком городке Эрлангене. Курт начинает ознакомление студента-иностранца с местными достопримечательностями с посещения анатомического театра – открывает сундук, где свалены фрагменты человеческих тел, показывает баночки с эмбрионами

<sup>8</sup> Г. Горбачев, *Современная русская литература* (Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей), Изд. 2-е., испр. и доп. Л. Прибой. 1929, 166-167. Подобным же образом интерпретируется позиция Андрея Старцова и в русском зарубежье. Так, Глеб Струве видит в его судьбе «трагедию типического представителя интеллигенции, втянутого в революцию и остающегося в ней посторонним».

<sup>9</sup> В монографии Б. Брайниной, *Константин Федин. Очерк жизни и творчества*, выдержавшей множество переизданий, остается неизменной характеристика Андрея Старцова – «Прекраснодушный, колеблющийся интеллигент» (Изд. 5-е, испр. и доп. М., 1962, 62). А вот что, например, можно было прочитать в журнале *Вопросы литературы* за 2004 год (№6): «Характерно для нарождающейся соцреалистической прозы 1920-х: «размагниченный интеллигент» (как выражались в эпоху Н.К. Михайловского) сочувствует революции, но не может слиться с массой и поэтому под конец совершает предательство, Андрей Старцов похож на многих героев 1920-х – хотя бы на Мечика А. Фадеева» – пишет Е. Пономарев в статье «География революции. Путешествие по Европе в литературе 1920-х годов». – Правда, современный исследователь добавляет и нечто новое в объяснение ущербности фединского героя: «Но, в отличие от Мечика, внутренняя плесень (клеймо тоже не новенькое – Н.Л.) Старцова напрямую связана с пребыванием за границей: немецкая средневековая сентиментальность находит живой отклик в его душе». Видимо, флюиды новейших версий старых теорий относительно изначальной порочности тех или иных наций не миновали современного критика.

(«комочки зародышей – целый сонм нерожденных душ») и тому подобные экспонаты. Апофеозом экспозиции оказывается отрубленная голова знаменитого убийцы и насильника Карла Эберсокса. Описанная с физиологическими подробностями, она, как отмечалось выше, становится *символом*, открывающим целую лейтмотивную цепь из мертвых или изувеченных голов, которая будет пронизывать весь роман.

Курт демонстрирует всю эту анатомическую жуть с явным удовольствием и даже гордостью. Поэтому его удивляет вопрос Андрея:

– ...На кой черт, собственно, мы всё это смотрим?

Курт вскинул голову:

– Это знаменитый музей.

– Я приехал на карусели, а не к покойникам.

– Мы успеем и на карусели. Но этот музей...

– К черту музей, к черту Карла Эберсокса, я хочу на воздух, на солнце. (74)

И второй эпизод. При виде толпы у тира, где бросают тряпичный мяч в чучела голов преступников «Курт восхищенно вскричал: – Смотри, Андрей! Эти усатые, а то и седые люди, эти отцы и матери, может быть деды и бабки – всё это дети, которым игрушка дороже всего». Но Андрей не разделяет эти восторги своего друга: «Во всяком случае, дети так не развлекаются» – говорит он. А Курт же «снова впал в любовное созерцание, возбужденный взглядами, смехом, песнями и ночью» (87).

Вот здесь, во вроде бы незначительной, «проходной» сцене неявно завязывается принципиальное различие между характерами двух друзей. Душа Андрея чутка и ранима, для нее неприемлемо любое проявление жестокости. Для Курта отвратительные экспонаты из анатомического музея есть не более чем экзотика, заслуживающая, по меньшей мере, любопытства.

«Курт – хорошо организованный человек» (12), – такова первая аттестация, которая дается ему на страницах романа (в последнем письме Андрея Старцова). В Курте Ване Федин ухватил специфический тип личности, формирующейся (или актуализирующейся) в тоталитарные эпохи – *человек доктрины*. Неважно какой! Важно, что она представляет собой некую цельную идеологию – она заполняет душу, вносит в нее порядок и осмысленность, человек обретает цель в жизни, и весь свой недюжинный волевой напор он обращает в действие во исполнение идеологических установок, задаваемых доктриной. Именно таков Курт Ван. Только что он заключал русского студента Андрея Старцова в свои объятия и пламенно клялся в верной дружбе «Навсегда!» Но как только объявлена война с Россией Курт столь же пламенно бросает в лицо Старцову: «Я ненавижу тебя, Андрей ... Я должен ненавидеть! Уходи. Прощай... Уходи же!» (111).

Попав в плен, Курт заражается в атмосфере революционной России новыми, коммунистическими идеями. Если прежде он гордился тем, что в устройстве довоенной Германии «всё было укомплектовано, как маршевая рота, человек пригнан к человеку, как доска к доске в двери», то теперь он считает, что «те доски, которые еще держатся, надо разъединить, может быть, разбить [...] А в конце концов в этом наша цель». И теперь некогда ослепленный национальной идеей Курт Ван становится столь же ортодоксальным проводником коммунистической доктрины – он вдохновенно пропагандирует ее своими авангардистскими панно и плакатами и неукоснительно следует ей в своих решениях и поступках.

В конечном итоге психологическая несовместимость Андрея Старцова и Курта Вана четко заявляется в двух взаимоисключающих формулах, которые они выводят из пережитого. Курт спрашивает Андрея:

– Значит, самое большое в твоей жизни за эти годы – любовь?

Андрей сказал:

– Да.

И, погодя опять несколько минут, в застывшей ночи, в темноте, произнес Курт:

– А в моей – ненависть. (287)

Теперь можно соотнести позиции всех трех главных персонажей.

Маркграф цур фон Мюлен-Шенау находил объяснение своих разногласий с Куртом Ваном в сословных истоках: «Мы разной крови». Но Федин обнаруживает ошеломительный парадокс: заносчивый маркграф («голубая кровь») и плебей Курт Ван одной группы крови! Они оба они заражены одной болезнью – болезнью гегемонизма. Только один неколебимо отстаивает превосходство германской расы, а другой теперь провозглашает гегемонию пролетариата. Оба проникнуты несокрушимой верой в правоту своих воззрений, оба навязывают их миру, не считаясь с «дружостью» своих оппонентов. И это делает их одинаково жестокими, безжалостными палачами, которые насаждают свой «порядок», не гнушаясь ни пулей, ни виселицей.

В первых критических откликах на *Города и годы* звучали упреки автору в том, что многие персонажи почти лишены индивидуальности, что их душевная жизнь неощутима. «Герои не нужны,» – раздраженно восклицал Виктор Шкловский.<sup>10</sup> В последующих работах о «Городах и годах» также отмечалось, что «глубокий и разносторонний психологический анализ душевной жизни персонажей изнутри не играет решающей роли в

<sup>10</sup> Цит. по: В. Шкловский, *Гамбургский счет (Эссе, статьи, воспоминания)*, (1914-1933), М., Сов. писатель, 1990, 280.



характеристике ведущих действующих лиц».<sup>11</sup> Но это не просчет автора, а расчет: действительно, большинство персонажей романа лишено индивидуальности. Они – типы, носители доктрин, действующие согласно заданным (или принятым) идеологическим программам. Поэтому, кстати, их речи почти не индивидуализированы.<sup>12</sup> Это люди, лишённые (или сознательно лишившие себя) душевной, внутренней жизни, поэтому их образы, можно сказать, а-психологичны. Их внутренняя жизнь неведома читателю, можно полагать, что она крайне скудна. И только в минуты самых крайних душевных потрясений она проявляется в виде физических рефлексов, вроде обморока, в который впал Мюлен-Шенау, когда Старцов назвал имя своей невесты – Мари Урбах; или в виде пальбы по звездам из маузера, чем занялся товарищ Голосов, когда понял, что Рита Тверецкая предпочла его Старцову. Вообще все эти твердокаменные доктринеры, будь то чопорный маркграф или молодой бесцеремонный председатель горсовета Голосов, отвергаемы женщинами, к которым испытывают влечение. Да и Курт Ван, как он признается, тоже никогда не имел возлюбленной. Все они безлюбые. У них нет ни семьи, ни детей. Значит, как человеческие существа они ущербны.

Сопоставление Андрея Старцова с Мюленом-Шенау и Куртом Ваном делает совершенно очевидным – он антипод и того, и другого. Ему глубоко чужд жестокий цинизм маркграфа, но он не приемлет и доктринерство Курта Вана и его нетерпимость к инакомыслию. Зато Андрей не может забыть проход слепых итальянцев, а в сцене у тюрьмы «он едва не завопил вместе с заключенным на всю площадь» (195). Поэтому-то он даже чисто психологически, на уровне эмоций, не может разделять радикализм революции – он отказывается от почетного титула революционера, по которому его равняет Курт Ван. «Я – революционер? Мне до сих пор совестно пройти мимо нищего, не подав ему милостыни» (285).

Андрей Старцов – натура добрая, чуткая к красоте, а главное – эмоционально отзывчивая. Он до болезненности остро резонирует на происходящее вокруг. Поэтому внутреннюю жизнь Андрея автор воплощает в таких формах, как мучительные сны-видения, душевные излияния перед возлюбленной, письма-исповеди. Наконец, душа Андрея взрывается в последнем крике-вопросании, обращенном к соседям по питерскому двору, ко всему миру...

На фоне других персонажей – жестких и авторитарных, мягкосердечный Андрей Старцов выглядит лучом света, к нему тянутся порядочные люди, его одаривает любовью прекрасная женщина – независимая, силь-

<sup>11</sup> Н.И. Кузнецов, *К.А. Федин – художник*, Томск, 1980 61.

<sup>12</sup> На эту особенность обратил внимание чешский русист М. Заградка в своей книге «О художественном стиле романов Константина Федина», Прага 1962, 25.

ная, своенравная Мари Урбах. Следует отметить – сближение Андрея и Мари происходит на почве сострадания, сразу после того, как они оба испытали потрясение при виде лавины слепцов-военнопленных. К Андрею привязалась всем сердцем и слабая, беззащитная Рита, которая при всей своей хрупкости сумела отыскать его в круговороте войны и сумерках разрухи.

Сам Андрей находит зримую аналогию, проясняющую его отличия от Курта и ему подобных: «Эти люди ничего не замечают под ногами, они вечно – вперед и вверх. И с таким напряжением, точно они не люди, а какие-то катушки, румкорфовы катушки». А о себе Андрей говорит: «Моя вина в том, что я не проволочный». «Проволока» – тоже сталь, но вовсе не твердая, а послушная руке ее, мнущей. Так вот, Андрей – не из стальных, но из немнущихся. Он всегда вне политических страстей, старается держаться в стороне от толпы. И оттого его не заражают эпидемии психоза, охватывающего массы.

Можно сказать, что Андрей консервативен, но консервативен в том смысле, что ни при каких переменах политического климата не меняет свои нравственные принципы: «Я остался прежним: мне отвратительно само слово война», – признается он Курту. Он стремится духовно существовать в н е истории, однако, ему неизбежно приходится физически проходить с к в о з ь историю. Его буквально втаскивают в исторические действия.

Оказавшись волею случая в Германии как раз тогда, когда она вступила в войну с Россией, Андрей остро чувствует себя под гнетущим прессом обстоятельств: «С того дня [...] им управляла неизбежность. Он вдруг увидел себя соринкой среди громадных масс, двигавшихся машиноподобно неизбежностей»(147).

Нет, Андрею вовсе не свойствен эскапизм. Он хочет стать соучастником великих преобразований, которые были заявлены революцией. «Он торопился навстречу делу и верил, что всё в мире станет простым ясным, если он прикоснется к нем», – комментирует повествователь порыв своего героя.

Однако, долгожданное дело, к которому Андрея приставляют в новом мире, отводит человеку роль беспрекословного колесика и винтика государственной машины. «Молодой товарищ, революция знает, что надо делать с тобой, со мной, вон с тем, с другим», – поучает Андрея первый же начальник по редакции фронтовой газеты (41). Когда этот же товарищ командным голосом скажет: «Революции нужен писарь. Ты умеешь писать, – пиши», то сдержанный Старцов едва ли не впервые срывается: «Тогда Андрей закричал не своим голосом: – Я не хочу писать! Мне

отвратительно возиться с бумажонками, когда кругом бьются насмерть» (49).

Но даже когда Андрей, участвуя в реальном деле – в бою под Саньшином, испытывает «чувство совершенной свободы», «чувство бесплотности», которое кажется ему следствием долгожданной слиянности с другими, с революционной массой, он все равно не может делать то, что положено делать во время боя и что делали рядом с ним солдаты – убивать других людей. Да, он тоже стреляет из маузера, которым его вооружили. А финал эпизода таков:

Сквозь тонкую вязь дубовых веточек справа и слева от себя он увидел улыбающихся солдат и только тут понял, что маузер направлен вверх, в небо.

– Ну, как? – спросил кто-то, зычно рассмеявшись...

Андрей откинул приклад от плеча и посмотрел на револьвер. Он был опален синеватой пороховой гарью.

– Работает исправно, ответил Андрей и тоже рассмеялся. (377)

Собственно, и преступление, которое Андрею вменяет Курт Ван, имеет то же самое, глубоко человеческое оправдание. Ведь за что Курт Ван расстрелял своего друга? Вот его объяснение: «...По личным мотивам он спас жизнь нашему врагу и предал дело, которому мы все служим». Что это за личные мотивы? Андрей отпустил маркграфа Мюлена-Шенау в надежде, что тот поможет разыскать в Германии его возлюбленную, Мари Урбах. По законам революционного правосознания, как тогда говорили, оправдывая самосуды, Андрей совершил предательство. Но, если судить по другим законам – по законам человечности, он совершил добродейание – предпринял попытку найти возлюбленную, соединиться с нею. То есть опять-таки он поставил любовь выше ненависти.

## 5.

Следствием всех этих невольных, принудительных вовлечений в жестокую коловорот первой мировой войны и гражданской войны становится разрушение личности. Андрей не вписался в новый, но такой же по сути тоталитарный порядок, где вражда и ненависть провозглашены идеологическими и нравственными императивами, он оказался *инакомыслящим*, точнее даже – *инакочувствующим*.

Спустя много лет К. Федин несколько раз прямо объяснял связь между судьбой главного героя и «непоследовательным» хроникальным сюжетом: «...Смятение духа Андрея Старцова, нашедшее отражение в «смятенной

композиции романа»;<sup>13</sup> «Человек, который не может найти выхода, потому что он окружен замкнутой цепью, кольцом. Из этого кольца я сделал вывод: надо строить кольцевую композицию, надо показать, что из этого круга Андрею никогда не вырваться. Я построил этот круг. Вслед за этим пришло другое, совершенно умозрительно сами главы также строятся как кольца, внутри этого круга, образуется ряд кругов. Каждый год – это круг, Это такое схематическое изображение хождения по аду, по всем его кругам».<sup>14</sup>

В этом мире Андрею Старцову нет места, но и выбиться из него ему некуда... Итогом мучительных метаний героя – истощение сил, упадок воли к сопротивлению. В финальном эпизоде, с которого начинается роман, Андрей ассоциирует себя с собачонкой, что раскровенила свои лапки, царапаясь в запертую дверь: «Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете. Я это понимаю. То есть про себя...» (12).

Не случайно финальной сценой, завершающей сюжетную линию романа, становится сцена безумия – Старцов бежит из дому, оказывается на окраине города, ему мнится, что его ноги окружены «мутно-серыми волнами» крыс: «И в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался. Как безумный, – безумный, может быть, – ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело черное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей».

Хотя после этого эпизода, как уведомляет повествователь, до появления в питерском дворе Курта Вана проходит целых два года, но их нет в сюжете романа, ибо это годы существования героя за порогом сознания. А ведь еще в эпилоге, которым открывается романский дискурс, квартирная хозяйка Старцова говорит: «Я давно думала, что он помешался». Однако, именно в эти два года в голове Андрея и созрел тот «вопрос, всего один», который он хотел предложить своим слушателям. Без риска ошибиться, можно догадаться, о чем хотел спросить Старцов. Вопрос по тем временам, действительно, вполне безумный:

Так что же изменилось с революцией? Чем отличается новый государственный порядок, созданный большевиками в России, от германского порядка, который породил войну и обернулся революцией? Только тем, что новый тоталитаризм носит классовый характер, а его предшественник – национальный? Где тут принципиальная разница? И там и здесь самоуверенная диктатура идеологической доктрины, нетерпимость к инакомыслию, принудительное нивелирование человеческой индивидуальности, государственный террор как основное средство обеспечения единства общества...

<sup>13</sup> К. Федин, *К роману Города и годы* (1947-1951), т. 2, 430.

<sup>14</sup> Цит. по: А. Старков, *Быть нужным своему времени*, Знамя, 2, 1972, 236.

Прямого ответа романист не дает, догадываться должен читатель, перед которым разворачиваются гротескно-монументальные картины жизни советской России. А приговором совершенному историческому деянию становится психическая деградация и гибель главного героя. Разрушение личности, носителя высших нравственных принципов, средоточия совестливости и порядочности, каким был Андрей Старцов, это и есть самое главное обвинение тоталитарности любого толка. В романе *Города и годы* это обвинение нигде не артикулируется, но оно вытекает из сюжета судьбы Андрея Старцова.

## 6.

Автор романа *Города и годы* вообще весьма осмотрителен. Он старается оградить себя от обвинений в политической нелояльности (а в начале 20-х они уже стали грозным жупелом в руках власти и ее литературных опричников). Поэтому прямых риторических осуждений нового режима у него очень мало – причем они вкладываются в уста сомнительных в идейно-классовом отношении субъектов. Вот на работах по трудоповинности кто-то «с одышкой» (не привык к труду?) вопрошает: «Главное, защищаем что? Право на разрушение». Или далее: «Пафос – это час, день, неделя. Пафос – это припадок. Нельзя, чтоб народ бился в припадке целые годы».

Но куда чаще у Федина авторское инакомыслие проступает косвенно – через соположение деклараций и сцен, которое само по себе должно вызывать у читателя ироническую, а то и саркастическую улыбку.

Например, полубезумный профессор с восторгом говорит о революционных переменах: «Какие чудеса! Знаете, прямо не верится. Будто не живешь, а обретаешься в книге, в замечательной какой-то книге. День за днем, страница за страницей – от чуда к чуду» (54). Эмоциональная чрезмерность восторгов, экзальтированность высказываний не может не настораживать читателя, который только что лицезрел мрачные эпизоды. Но тем более подрывает себя это упоение революцией, когда профессор буквально в следующей сцене влетает к Андрею с требованием вернуть восемь золотников масла и с визгом сгоняет того с квартиры вместе с младенцем.

Или вот еще другой вариант подтекстной смысловой оппозиции. Романый повествователь эпически торжественно сообщает: «Наконец до сознания этих людей дошло, что они живут в новую эпоху и мир с сего числа отвергает всё прошлое и пережитое» (59). После этого без паузы сообщается о том, что как бы в духе новой эпохи «Решено было учредить артель на началах профессиональной солидарности.» Но что это за артель? Оказывается, это артель... могильщиков. Но в отличие от того, чем обычно занимаются люди этой профессии, отыскивают на кладбище деревянные



кресты и полые кресты из листового железа, и пускают их в торговый оборот, как дрова или коленце для самовара и т.п. Деятельность этой артели описана на таком терпком советском «канцелярите», который не может не вызывать саркастической усмешки: «Старый режим прогнил, так сказать, не насквозь, а только частью», «раз пробудившаяся сознательность помогла артельщикам прийти к мудрому решению» и т.п.

Голос романиста, важная составляющая повествовательной структуры романа, модулируется еще сложнее. Этот голос служит напоминанием о принадлежности его произведения к жанру романа, старомодному в глазах современников. Как принято в старинных романах, повествователь порой прямо обращается к своему читателю:

...Глава же, которую мы пишем, посвящена цветам. Их мало в нашем романе, их любят девушки, негодующие на писателей, которые рассказывают о ландшафте и войне, забастовках и королях, вместо того, чтобы говорить об изменах и объятиях, о любви и цветах.

Такой пассаж есть в главе «Всё еще цветы». За игривым обращением таится весьма важная ориентировка читателю – на то, что роман, который он держит в руках, отличается от традиционного, что его содержание выходит за рамки описания личных отношений, а вбирает в себя большую социальную историю со всеми малоприятными ее катаклизмами. Шкловский язвительно заметил, что Федин ведет «игру под Стерна», а между тем эта «игра» семантически очень значима. Прежде всего, она создает вопиющий контраст между жанровым ожиданием «стернианской» говорливости с присущей ей легкостью и гротескно-трагическим образом катастрофической эпохи.

У Фебина старомодность романического дискурса чаще всего выступает под флером автоиронии, но сквозь нее пробиваются и иные, вовсе не иронические ноты. Тут и элегическое прощание с городом Бишофсбергом, где Андрею Старцову пришлось провести четыре года войны: «Настало время сказать последнее прости городу Бишофсбергу... Прости, если неловкое слово заставило страдать твое самолюбие. Прости! Ты достоин воспеваний, как всякий город, построенный человеческой рукой и возлюбленный человеческим сердцем...» Тут и предупреждение о роковых бедах, подстерегающих Андрея, который «торопился навстречу делу»: «Откуда мог он знать, что его попутный ветер дует с берега, к которому он старался причалить? Откуда мог знать, что с того часа, как он переступит порог ослепшего от дождей дома, каждый его день ляжет горою между ним и его простой осязаемой целью?» (39)

Наконец, в самой последней главке («Мы квиты, товарищ Старцов») именно в голосе повествователя дается прямая оценка горою:

Вот мы и кончаем повесть о человеке, с тоскою ждавшем, чтобы жизнь приняла его. Мы оглядываемся на дорогу, по которой ступал он следом за жестокостью и любовью, на дорогу в крови и цветах. Он прошел ее, и на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка.

В этом подлинно лирическом сопереживании проявилось мучительное раздвоение чувства повествователя. С одной стороны, следуя постулатам революционной морали, он вроде бы и осуждает Андрея Старцова за то, что тот не нашел в себе сил преступить через чистоту и не убоиться крови: «О, если бы он принял на себя хоть одно пятно и затоптал бы хоть один цветок! Может быть, тогда наша жалость к нему выросла бы до любви, и мы не дали бы ему погибнуть так мучительно и так ничтожно», – предполагает повествователь.

Но с другой, он понимает, что нравственные принципы, которым следовал Старцов, в сути своей верны, отвечают высшим духовным абсолютам человеческого общежития, и сожалеет, что до их превращения в норму социальных отношений (индивидуальных, классовых, национальных и всяких иных) еще очень далеко. «Стекло не сваривается с железом. Об этом не нужно было бы говорить, если бы на исходе дорог не пришло сознание, что жалость заслуживает больше снисхождений, нежели жестокость. Не потому ли мы оправдываем жестокость только тогда, когда она освящена состраданием?» (курсив мой – *Н.Л.*) – вопрошает повествователь и с явной горечью констатирует несовершенство времени, по отношению к которому Андрей Старцов оказался несвоевременным, точнее – преждевременным человеком: «Но стекло не сваривается с железом, и мы не в силах изменить что-нибудь в судьбе Андрея».

Таким образом, роман Константина Федина *Города и годы* действительно стал важной (если не начальной) вехой, восстановления культуры романа как жанра, устремленного к поиску и наглядно-зримому, «виртуальному» воплощению «всеобщей связи явлений». А его необычная конструктивная доминанта, представляющая собой «стык» жёсткого гротеска с натуралистической пластикой оказалась оптимальным способом созидания модели мира, в которой явственно обнажилась связь между тоталитарной идеологией, если она владеет сознанием масс, и ужасами мировой войны, кровопролитием революций, распадом естественного порядка жизни людей. Жертвами такого расклада исторического бытия становятся наиболее душевно чуткие, наиболее порядочные люди, те, кто составляет совесть общества. Гибель таких людей, как Андрей Старцов – не вина их, не грех отщепенчества, как о том в течение десятилетий вещали исследователи романа *Города и годы*, а горькая потеря, страшный ущерб для национального генофонда. Душевный распад и фактическое само-убий-

ство Андрея Старцова – это следствие бесчеловечности, античеловечности того мира. Это обвинение той новой реальности, в которой душевно чутким и взыскующим добра личностям не нашлось места.

Можно только удивляться тому, что роман *Города и годы* вошел в «обойму» основополагающих произведений социалистического реализма.<sup>15</sup> Едва ли не единственным, кто расслышал в романе *Города и годы* подозрительные ноты, был критик Г. Горбачев. В очерке, посвященном К. Федину, он вопрошал: «Каков же общий идейно-эмоциональный смысл романа? Он сводится к прикрывающемуся объективизмом настроению усталого разочарования во всем, что произошло или выявилось за описанные годы». Отсюда следовал вывод вполне в духе ортодоксальной советской критики: «...Роман идеологически остается в пределах мелкобуржуазного, политически обывательского, староинтеллигентского мышления».<sup>16</sup> Суждение Г. Горбачева, очень смахивающее на политический донос, не имело резонанса. Это как раз тот случай, когда идеологические церберы предпочли не акцентировать внимание на сомнительных аспектах романа *Города и годы* ради накопления «резервуара текстов» (Х. Гюнтер) для будущего соцреалистического канона.<sup>17</sup> Что же до самого Федина, то в своих высказываниях о главном герое романа *Города и годы* он постепенно дрейфовал от откровенных симпатий к оценкам, вполне согласующихся с идеологемами официального литературоведения.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> «Города и годы» – важный этап на пути утверждения социалистического реализма в творчестве Федина», – читаем в монографии Н.И. Кузнецова, *К.А. Федин – художник. Проблемы метода и стиля* (Томск, 1980, 63). Подобные формулировки стали общим местом в большинстве исследований, посвященных первому роману Федина.

<sup>16</sup> Цит. по: Г. Горбачев, *Современная русская литература*. (Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей), Изд. 2-е, испр. и доп. Л. Прибой, 1929, 164-165.

<sup>17</sup> Эта ступень в идеологическом обеспечении утверждения социалистического реализма в роли «самого передового» творческом методе отмечена Х. Гюнтером в его работе «Жизненные фазы соцреалистического канона», *Соцреалистический канон*, СПб.: Академический проект, 2000, 285.

<sup>18</sup> Так, в статье «О романе „Города и годы“», писавшейся в 1947-51 гг., Федин уже характеризует Андрея Старцова без всяких сантиментов: «Он не мог подчинить личную жизнь суровым, но и великим задачам времени, и это ему отомстилось. Слабость привела его к преступлению. Гибель его была судом над ним [...] он сам обрек себя справедливому возмездию» (К. Федин, *Собр. соч. в 9 т.*, т. 2, 410).

Natascha Drubek-Meyer

**DANILO KIŠ *GROBNICA ZA BORISA DAVIDOVIČA*  
ALS LITERARISCHES KENOTAPH.  
ZUM PARADOKUMENTARISCHEN IN DER ERZÄHLUNG  
„DIE MECHANISCHEN LÖWEN“**

**A.L. Čeljustnikovs Betrügereien**

Die „Mechanischen Löwen“, die dritte Geschichte im Buch *Grobnica za Borisa Davidoviča / Grabmal für Boris Dawidowitsch*<sup>1</sup> (1976), handelt von Betrug und Täuschung. Zugleich entpuppt sich die Erzählung selbst als ein trügerischer Text. Er beginnt mit einem Zugeständnis des Erzählers, dass nicht alle verwendeten „Zeugnisse“ und „Quellen“ zuverlässig seien („neki izvori navode na opravdanu sumnju“; Kiš 1985, 30), und er sich selbst nicht um das „Vergnügen des Erzählens“ bringen wollte, das dem Erzähler die „trügerische Idee eingibt, er erschaffe die Welt“ („nisam mogao da se lišim zadovolstvja pripovedanja koje daje piscu varljivu ideju da stvarna svet i dakle, kako se to veli, da ga menja“ ibid., 31). Täuschung und Lust verbinden sich in dieser Beichte am Ende des ersten Kapitels. Das zweite Kapitel beginnt konsequenterweise mit einer Beschreibung eines Schlafzimmers, in dem der Schürzenjäger („ženskar“) und Held der Erzählung Čeljustnikov mit der Gattin des Chefredakteurs der Zeitung, bei der er arbeitet, unbekleidet das Bett teilt. Der private Betrug des Amateurschauspielers und Journalisten scheint direkt zu seiner Beteiligung an einem anderen, weiterreichenden Betrug zu führen, welcher wiederum zu einer Täuschung der westlichen Öffentlichkeit über die Verhältnisse in der UdSSR führen wird. Ziel und zugleich Verbreiter dieses Betrugs ist der französische Politiker Herriot, der 1934 Kiev besucht. Und umgekehrt ist das Projekt der Täuschung jenes „Werk Édouard Herriots“ („Divimo se delu Eduarda Erioa“), an dem der inzwischen zum Spitzel gewordene Čeljustnikov selbst teilhat; später wird er in der ihm eigenen Selbstverliebtheit eben dieses „Werk“ („delo“) „bewundern“, wenn er sich nach dem Krieg in ein Gästebuch der Herriot-Gedenkbibliothek in Lyon einträgt. Im Gegensatz zu den meisten anderen Figuren dieses Buchs überlebt der Held der Geschichte nämlich: seine Hierarchien

<sup>1</sup> Im weiteren abgekürzt als GBD.

missachtende Libertinage bereitet Čeljustnikov zwar einige Probleme – „er sei während dreier Jahre der Liebhaber der Gattin eines hohen Funktionärs gewesen (und deshalb ins Lager gekommen)“ (Kiš 1983, 37), aber er kehrte aus der Gefangenschaft zurück, wurde 1958 rehabilitiert und reiste 1963 sogar nach Frankreich.

Wie ist der erste, sexuell motivierte Betrug mit dem zweiten, politisch motivierten Täuschungsmanöver verbunden? Dass jemand von Čeljustnikovs Anwesenheit im Bett der Gattin des Chefredakteurs der Zeitung *Neue Morgenröte* weiß, signalisiert dem Liebespaar der nächtliche Anruf in der Wohnung seiner Geliebten, in dem nach Čeljustnikov gefragt wird. Čeljustnikov gerät so in die Situation der Erpressbarkeit, die er aber meistern wird. Sein untrüglicher Überlebensinstinkt scheint seine Biographie zu bestimmen, die von einer robusten Gesundheit, einer überdurchschnittlichen Kaltblütigkeit und dem Talent zum Betrügen bzw. Schauspielern gekennzeichnet ist – was im übrigen einer Kurzcharakteristik eines kriminellen Lagerinsassen gleichkommt. Ohne mit der Wimper zu zucken lässt sich Čeljustnikov, sonst militant atheistischer Beauftragter für „Religionsbekämpfung“, am Morgen nach der unterbrochenen Liebesnacht als Pope kostümieren. Er wird zum Hauptakteur eines nach dem Prinzip der Potemkinschen Dörfer inszenierten Gottesdienstes für einen Besucher aus dem Ausland. Diese Täuschungsaktion wird veranstaltet für den französischen Politiker Herriot, der selbst zwar „Atheist“, jedoch prinzipiell für die „Gedankenfreiheit“ ist, also strikt „gegen die Verfolgung von Priestern“ (Kiš 1983, 42). Herriot soll glauben, dass er einen realen Gottesdienst besucht. Čeljustnikov, der selbst als Kind in eine Kirche geführt worden war,<sup>2</sup> stellt den russisch-orthodoxen Popen so authentisch dar, dass ihm sein eigener Chauffeur aufrichtig-ehrfürchtig die Hand küsst, was diesem später bei einem Verhör zum Verhängnis wird. Die Bühne dieses Schmierenstücks ist kein geringerer Ort als die Sophienkathedrale in Kiev.

### **Kišs *faction* der Sophienkathedrale 1934 und französischer Besuch in Kiev**

Das 12. Kapitel von „*Mehanički lavovi*“ mit dem Titel „Weihrauchfass“ („*Kadionica*“) enthält eine Beschreibung der Szene, in der NKVD-Angehörige und Komsomolzen 1934 in der Sophienkathedrale knien und von dem „Popen“ Čeljustnikov beweihräuchert werden. „Sie spielten ihre Rolle, ohne Ausnahme, mit Disziplin und Hingabe.“ (Kiš 1983, 57) – auch dann noch, als Herriot schon die weltlichen Fresken der Wendeltreppe begutachtet. Der Erzähler schildert die

<sup>2</sup> „[...] sa svojim roditeljima odlazio na bogoslužnja i slušao mrljanje popova“ (Kiš 1985, 40). Damit ist er charakterisiert als die einzige Hauptfigur einer Einzelerzählung von GBD, die nicht jüdischer Herkunft ist.



Sophienkathedrale als ein im November 1934 zu Darre und Magazin („sušara i stovarište“) einer Brauerei umfunktioniertes Gebäude, wo das Bier „Spartak“ gebraut wird (Kiš 1985, 49). Der die Brauerei leitende Revolutionär und Bolschewik I.V. Braginskij (von *braga* – russ. Malzwein) wollte zuerst die Kirche für die fingierte Zeremonie – obgleich angeordnet vom Narkompros<sup>3</sup> – nicht freistellen, an die „Erfüllung der Monatsnorm“ (Kiš 1983, 51) erinnernd. In Kiš Text muss sich Čeljustnikov mit seinem Revolver Gehör verschaffen, um für einen Tag die Brauerei wieder zum Gotteshaus machen zu können.

Es wurde mehrfach in der Forschung erwähnt, dass Danilo Kiš sich in GBD nicht an historische Sachverhalte hält, dass er literarische Fiktion und historische Fakten mischt.<sup>4</sup> In dem Jahr, in dem „Die mechanischen Löwen“ spielen (1934), wurde die Sophienkathedrale als Kirche geschlossen und ihre museale Nutzung vorbereitet, die spätestens bis 1935 abgeschlossen war.<sup>5</sup> Da Kišs Geschichte des inszenierten Gottesdiensts in der Nacht des 21. November 1934 beginnt, scheint sie also eher dem Bereich der Fiktion anzugehören – bei einer musealen Nutzung hätte Čeljustnikov dem Braumeister sicherlich nicht mit dem Revolver drohen müssen. Es ist jedoch ein Faktum, dass allgemein die Zweckentfremdung der hohen Kirchenräume für Lager- und Produktionszwecke oder als Klub mit Kinosaal durchaus an der Tagesordnung war.

Es gibt ein weiteres kuriozes Detail aus der Geschichte der Sophienkathedrale, das Kiš wohl kaum gekannt haben kann, das aber zu seinem falschen Popen passt – ähnlich wie die nachträglich als real festgestellten Identitäten vermeintlich fiktiver GBD-Gestalten (vgl. den Casus Neumann/Novskij, einer Figur, die Kiš zunächst für rein fiktiv hielt). Die Kathedrale war ab Anfang der 1920er Jahre in den Händen der neu gegründeten Ukrainischen Autokephalen Orthodo-

<sup>3</sup> Volkskommissariat für das Bildungswesen. Hier die Anspielung auf den Kommissar A.L. Lunačarskij, mit dem Čeljustnikov die Initialen teilt.

<sup>4</sup> In dieser Beziehung werden seine von „Detailbesessenheit“ (vgl. Rakusa 1998 zu den Kišschen Inventaren) gekennzeichneten „faction“-Texte oft mit „Borges' Fixationen“ (Gass 1998, 153) verglichen. Das *portmanteau*-Wort *faction* stammt von Kiš selbst und verbindet *fiction* und *fact*. Tatjana Petzer (1998, 120) parallelisiert es durch den auf Hayden Whites *Metahistory* (1973, also im Vorfeld von Solženicyns *Archipel Gulag*, 1974, und GBD erschienen) und Linda Hutcheon gestützten Begriff der „historiographischen Metafiktion“. Katharina Wolf-Grißhaber spricht von einer „Literarisierung von Fakten“. Ich bevorzuge den Begriff des Paradokuments.

<sup>5</sup> „[...] during the Soviet antireligious campaign of the 1920's, the government plan called for the cathedral's destruction and transformation of the grounds into a park *Heroes of Perekop* (after a Red Army victory in the Russian Civil War in Crimea). The cathedral was saved from destruction primarily with the effort of many scientists and historians. Nevertheless, in 1934, Soviet authorities confiscated the structure, including the surrounding seventeenth-eighteenth century architectural complex and designated it as an architectural and historical museum.“ [http://en.wikipedia.org/wiki/Saint\\_Sophia\\_Cathedral\\_in\\_Kiev](http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Sophia_Cathedral_in_Kiev).  
Vgl. auch [http://www.sophia.org.ua/exhib\\_kopii.html](http://www.sophia.org.ua/exhib_kopii.html).

nen Kirche (UAPC; von der Russischen Orthodoxie als *samosvjaty* oder *raskolniki* bezeichnet).<sup>6</sup> 1921 wurde ihr erster Metropolit, V. Lypkivs'kyj, dem die erforderliche Anerkennung durch einen Patriarchen bzw. Bischof fehlte, von Priestern und Laien auf ganz und gar un-orthodoxe Weise durch „Handauflegen“ geweiht. Dieses *samozvanstvo* (russ. für Usurpation, Impersonation) geschah in der Sophienkathedrale! Die zum Zwecke sowjetischer Interessen erfolgte Verkörperung eines Popen durch den Kišschen Čeljustnikov wirkt wie ein Echo der Impersonation des „Selbstweiher“ Lypkivs'kyj – beides war aus der Sicht der russisch-orthodoxen Kirche häretisches bzw. gotteslästerliches Handeln, das die Sophienkathedrale entweihte.

Noch einmal zum historischen Jahr 1934, das für die historischen Bauten in Kiev, also auch die wichtigste und älteste Kirche der Stadt, tatsächlich ein höchst bedrohliches Jahr war.<sup>7</sup> Aufgrund des Umzugs der ukrainischen Hauptstadt von Char'kov nach Kiev (26.6.1934) entstand der Plan, die Sophienkathedrale zugunsten eines Umbaus der Stadt im sowjetischen Stil abzureißen. Er wurde jedoch angeblich durch Proteste aus Frankreich abgewandt.<sup>8</sup>

Ich erwähne dieses Detail, da Kiš seine „Mechanischen Löwen“ auf verschiedenen offenen und latenten Berührungspunkten zwischen der UdSSR und Frankreich aufbaut. Aber auch hier verwischt er die Konturen der historischen Überlieferung. Soweit ich feststellen konnte, besuchte der genannte Édouard Herriot (1924-1925, 1926 und 1932 französischer Regierungschef) Russland in

<sup>6</sup> Die Bolschewiki wollten die Russisch-Orthodoxe Kirche schwächen und unterstützten daher die ukrainische Nationalkirche bis 1927 (vgl. Golczewski 1993).

<sup>7</sup> Nicht ganz klar ist die Geschichte der Sophienkathedrale bis Mitte der 1930er Jahre (da war die UAPC schon aufgelöst und ihre Priester verbannt). Spätestens 1934 wurde die Kathedrale als Kultstätte geschlossen (zunächst war sie offensichtlich ein antireligiöses Museum und dann, ab 1935, ein allgemeines Museum, *muzej-zapovednik*) vgl. <http://drevo.pravbeseda.ru/index.php?id=201>.

<sup>8</sup> Die französische Königin Anne war die Tochter des Kiever Fürsten Jaroslav Mudryj, der die Kirche 1037 erbaut hatte. „26 июня 1934 года ЦК КП(б)У и Совнарком УССР переехали из индустриального Харькова в новую столицу Украины — древний Киев, увенчанный куполами десятков соборов, церквей и монастырских храмов. Облик города над Днепром не вписывался в понятие образцовой социалистической столицы, посему была поставлена первоочередная архитектурная задача — местность должна отвечать духу времени. Недовольство властных мужей Киевом было замечено еще во время торжественной встречи прибывшего из Харькова украинского правительства. [...] Для очистки территории планировалось снести Софийский собор [...] Когда София должна была идти под снос, заповедник удалось спасти благодаря вмешательству французской интеллигенции. Франция объявила памятник своим культурным наследием, поскольку его основал Ярослав Мудрый — отец королевы Анны.“ (<http://dn.agent.ua/review/print/289>; 27.7.2004) Diese Auskunft über die „französische Intelligenz“, die den Abriss verhindern konnte, konnte ich allerdings nicht in den offiziellen Quellen zur Geschichte der Sophienkathedrale finden, nur auf dieser lokalen Internetseite (möglicherweise handelt es sich um eine Legende).

den 20er Jahren (so etwa im Herbst 1922)<sup>9</sup> und dann im September 1933.<sup>10</sup> Jedoch nicht im November 1934. Im Jahr 1934 nämlich erschien bei Hachette bereits sein 419-seitiges Buch mit dem Titel *Orient. Grèce – Turquie – URSS – Lettonie*. Ein Teil des Buchs war (wieder) der UdSSR gewidmet, mit Kapiteltiteln wie „au musée de la Révolution“, „l’organisation matérielle“, „la vie intellectuelle“; auf diese Kapitel scheint Kišs Textstelle der wiederholten Negation der „mechanischen Löwen“ (s.u.) bezugzunehmen, die Kiev mit der im Text am Beginn kurz genannten Stadt Lyon (Herriots Heimatstadt) verbinden, und weiter die Kiever Rus’ (und ihren Nachfolgestaat Russland bzw. die UdSSR) mit Frankreich. Sie gehören zu dem im Text nicht explizierten Netz französischer Motive: der französischen Intervention bei Abrissplänen der Sophienkathedrale, dem Faktum, dass sowohl französische als auch russische Fürsten Exemplare der mechanischen Löwen besaßen. Das Kapitel ist zudem als einziges einem französischen Autor gewidmet, alle anderen Widmungen richten sich an jugoslawische Kollegen. Frankreich und Russland sind hier in diesem Text vereint als die zwei Völker, die große Revolutionen zuwege gebracht hatten und in denen die Ablehnung der Religion einen zentralen Bestandteil der revolutionären oder progressiven Ideen bildet (Herriot war ein Verfechter der Säkularisation).<sup>11</sup> Die historischen Moskauer Prinzen im Speziellen sind charakterisiert als solche, die mit Drohgebärden arbeiten, wenn ihre Interessen tangiert werden (das Motiv des Brüllens, des *rugir* des Löwen, das Herriot nicht zu vernehmen meint, als er in der UdSSR war<sup>12</sup>). Nun fragt man sich, warum Kiš eben gerade das französische Thema so intensiv abhandelt. Tanja Petzer (1998, 119) bezeichnet GBD insgesamt als „Reaktion auf die Ignoranz französischer Intellektueller gegenüber der Existenz sowjetischer Lager.“ Kiš hatte engen Kontakt zur französischen Kultur, lebte bereits zeitweise vor seinem Exil dort. Und da es in den 1970er Jahren den sowjetischen Gulag immer noch gab, war es dem Autor ein wichtiges Anliegen, auf seine, höchst literarische Art und Weise darauf aufmerksam zu machen.

<sup>9</sup> Daraufhin erschien bei Ferenczi, Paris sein Buch *La Russie Nouvelle*, 1922, das im Kapitel „Die mechanischen Löwen“ (Kiš 1983, 61) erwähnt wird.

<sup>10</sup> „Histoire des rapports diplomatico-stratégiques II“, *Cahiers du Centre d’études d’histoire de la défense*, 29, 2006. [http://www.cehd.sga.defense.gouv.fr/IMG/pdf/Cahier\\_no29.pdf](http://www.cehd.sga.defense.gouv.fr/IMG/pdf/Cahier_no29.pdf)

<sup>11</sup> Seine Biographie findet sich auf

<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=598>

<sup>12</sup> K. Wolf-Grießhaber (2001, 90) ortet diese Stelle in Herriot 1922 und weist zugleich auf die serbo-kroatische Übersetzung hin, die *rugir* mit *režati* (da *zareže*) an das Schneiden (*rezati*) annähert. Hierauf und auf die Šklovskijsche Assoziation Löwe (russ. *lev*) – LEF baut sie eine verschlungene Intertextualität mit Begriffen der sowjetischen Avantgarde auf, die auf den Begriff der Montage und der Biomechanik hinausläuft.

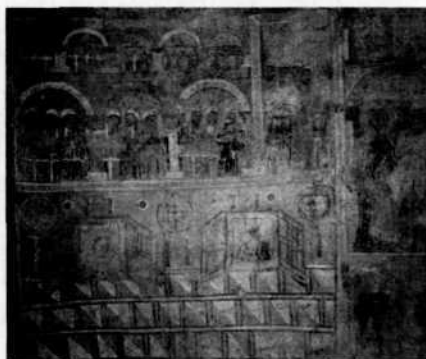
## Die Theater-Fresken der Sophienkathedrale

Noch einmal zurück zum Schauplatz des falschen Gottesdiensts, der Sophienkathedrale. Dass der getürkte Gottesdienst nicht (wie bei Štajner<sup>13</sup>) in irgendeiner beliebigen Kirche angesetzt ist, sondern in dem Matrixgebäude ostslavischer Orthodoxy,<sup>14</sup> hat im Text eine Funktion. Sie besteht in der ebenso verwirrenden wie dem Autor notwendig erscheinenden Verbindung der Geschichte der Taufe der Rus' mit der Historie der sowjetischen Ideologie des Kommunismus, die oft als Große Lüge des 20. Jh. verstanden wurde. Bekanntlich versuchte man westliche Besucher, aber auch Einheimische wie Maksim Gor'kij, der das Solovki-Lager besuchte, über die wahren Verhältnisse hinwegzutäuschen. Die „Mechanischen Löwen“ sind daher André Gide gewidmet, einem linksgerichteten französischen Schriftsteller und Sympathisanten des Kommunismus, der aber im Gegensatz zu Herriot diese Lüge nicht weitergetragen hat. In den 30er Jahren kritisierte er nach seinem zweiten Besuch der UdSSR das stalinistische System (*Retour de l'U.R.S.S.*, 1936 und v.a. *Retouches à mon retour de l'U.R.S.S.*, 1937).

Herriot also fällt auf das Gottesdienst-Theater in der „Brauerei“ mit NKVD-Besetzung voll und ganz herein. Diese spezielle Theateraufführung für den Franzosen erhält durch den altherwürdigen Rahmen – genutzt als Bühne – quasi noch einen Kommentar. Kiš baut in seine Schilderung der (fiktiven) sexuellen Affäre eines (fiktiven) Helden, der dem (historisch verbürgten) französischen Politiker den Popen vorspielt, konkrete Fakten der Ausgestaltung der Sophienkathedrale ein: Die Darstellung eines byzantinischen Hippodroms, das bei Kiš im Kapitel „Zirkus im Gotteshaus“ („Cirkus u božjoj kući“) geschildert wird.

<sup>13</sup> In Štajner (1971, 60-61) heißt es, es wäre eine der größten Kiever Kirchen gewesen: „Da bi mu dokazali, kako je v Sovjetski zvezi veroizpoved svobodna, so nanaglooma odprli nekaj cerkva, ki so jih že davno prej preuredili v kina in skladišča. Eno od največjih kijeviskih cerkva, kjer je bila pivovarna, so izpraznili in dvesto delavcev jo je moralo urediti. Ob Herriotovem prihodu v Kijev so v cerkvi poskrbeli za ‚službo božjo‘. Agenti NKVD z ženami so bili pokorni verniki, Žamoida pa je prevzel duhovnikovo opravilo in imel pridigo. A za tak nastop je potreboval brado. Stopil je h gledališkemu frizerju, ki mu je prilepil čudovito brado. Vse je lepo potekalo in Herriot je bil navdušen. Ko se je vrnil v Francijo, je pripovedoval, da se je na lastne oči prepričal, da je v Sovjetski zvezi svoboda vere in da vsakdo lahko obiskuje cerkev.“

<sup>14</sup> Die Kiever Sophienkathedrale aus dem 11. Jh. ist wohl das bedeutendste religiöse Bauwerk im gesamten ostslavischen Bereich und hat aufgrund ihrer engen Urbild-Abbild-Beziehung zur Hagia Sophia in Konstantinopel eine überragende Bedeutung für die gesamte Orthodoxy.



Dias Ippodrom-Fresko in der Sophienkathedrale

Was bei Kiš nicht explizit erwähnt wird, aber in der Sophienkathedrale selbst vorhanden ist, sind die seltenen Darstellungen ostslavischer mittelalterlicher Schauspieler und Gaukler, der Skomorochi. Hier ist nun direkt der Bezug zum „Theater“ in der Kirche gegeben, das jedoch in den Kirchenfreskos selbst angelegt ist! Einen ausführlichen Exkurs zu den Allusionen auf das avantgardistische Theater in der UdSSR liefert Katharina Griebhaber (2001, 91-93), ohne jedoch das Skomorochen-Fresko zu erwähnen.



Das Skomorochen-Fresko in Wendeltreppe der Sophienkathedrale<sup>15</sup>

<sup>15</sup> [http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob\\_no=15182&cat\\_ob\\_no=](http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?ob_no=15182&cat_ob_no=)



Offensichtlich gab Kiš durch die Wahl der Sophienkathedrale als eines imaginären ‚Setting‘ dem kulturell Gebildeten die Möglichkeit, diese Bilder mit hinzuzudenken oder in einem Bildband nachzuschlagen. Kiš lässt durch ihre stille Gegenwart außerhalb des Textes bzw. durch Ansätze der Ekphrasis<sup>16</sup> anhand des Čeljustnikovschen Gottesdienst-Theaters durchblicken, dass in Russland Gottesdienst immer Theater war und Theater immer Gottesdienst. Herriots Fremdenführerin erwähnt eigens die Unziemlichkeit der circensischen Fresken in einer orthodoxen Kirche („die Zirkusszenen hätten eigentlich beim Klerus Erstaunen und Verblüffung hervorrufen müssen“; Kiš 1983, 58), qualifiziert dies jedoch als neuzeitliche Skrupel ab, die den „Byzantinern im 11. Jh. fremd gewesen wären“ („*Mais ce sont là des scrupules tout moderne*“ nastavlja Lidija Krupenik *aussi étranger aux Byzantins du onzième siècle*“, Kiš 1985, 46). Sie setzt hinzu, die Kathedrale wäre über die Wendeltreppe mit den Wohnräumen der Prinzen verbunden. Wir fühlen uns an das – wenn auch nur geliehene – „herrschaftliche“ Schlafzimmer des „Popen“ Čeljustnikov erinnert.

In Kišs Geschichte lässt der Rajkom ein Transparent mit der Aufschrift „Religion ist Opium für das Volk“ entfernen und mit dem „metaphysisch getönten ‚Es lebe die Sonne, nieder mit der Nacht‘“ ersetzen („*Živelo sunce, dole noć*“; Kiš 1985, 36). Gleichzeitig vermischt sich mit dem Weihrauch der Geruch von Hopfen und Malz („*dok se miris tamjana, duša četinara, meša sa nakislim mirisom chmelja i slada*“; Kiš 1985, 44). Diese Verbindung von Alkohol (den Zutaten zum Bierbrauen) und Kirche ist ein Thema, das in der sowjetischen Religionsbekämpfung v.a. im Filmmedium eine Rolle spielt. Einer der gerade im Ausland bekanntesten antireligiösen Filme der UdSSR aus dieser Zeit stammt aus der Ukraine und zeigt orthodoxe Kirchen, wenn auch nur von außen: es handelt sich um Dziga Vertovs *Simfonija Donbasa* (1930), in dem gemäß dem Marxschen Spruch die „Religion“ als das „Opium des Volkes“ abgewandelt gezeigt wird. Religion als Alkoholrausch, der die Menschen zum Taumeln bringt. Vertov hatte Kirchgänger und Betrunkene an einem Sonntag gefilmt und diese mit verschiedenen Aufnahmen religiöser Objekte (Glocke, Kruzifix) zusammenmontiert. Der Effekt war also auch ein metaphorischer: Die Kirche wirke wie ein Rauschmittel und versetze die Welt in trunkenes Taumeln, dargestellt durch eine stark bewegte Kamera.

Es gibt weitere filmische Prätexte für die „Mechanischen Löwen“: So etwa der karnevaleske Film *Bežin lug* (*Bežinwiese*, 1936-7) von S. Ėjzenštejn, in dem es um eine Plünderung einer Kirche geht, und der aufgrund seiner allzu blas-

<sup>16</sup> Die Beschreibung der Sophienkathedrale durch die Fremdenführerin ist modifiziert übernommen aus dem Buch L. Reau: *L'art Russe*, Paris 1945 (hieraus wurde Kiš einer der Plagiatvorwürfe fabriziert).

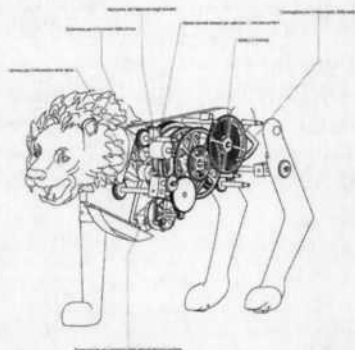
phemischen Ikonographie verboten wurde. Auch hier wird die Kirche zur Theaterbühne, wenn die Bäuerinnen sich die Priestergewänder wie Kostüme anlegen.



*Bežin lug (Bežinwiese, 1936-7) von S. Ėjzenštejn*

### Das Rebus der mechanischen Löwen und die Mechanik der Revolution

Worum genau handelt es sich bei den mechanischen Löwen, denen Kišs Text über den falschen Gottesdienst seinen Titel verdankt?



Rekonstruktion des „Leone marciante“ Leonardo da Vinci (1515)

Es war Leonardo da Vinci gewesen, der die ersten mechanischen Löwen konstruierte. Sie kamen auf verschlungenen Wegen nach Frankreich:

Leonardo's technological masterpiece was devised and created in Florence, and later sent to Lyon. There is other historical evidence of Leonardo's mechanical lion, but none of it specifies the occasion for which it was built. Besides the curious mention by Vasari (1550 and 1568), Lomazzo recalled in 1584 what he had heard from Francesco Melzi, the pupil who followed Leonardo to France: "once, in front of Francis I, the King of France, he made a Lion, made with a marvellous mechanism, walk from its place in a room, and then it stopped and opened its chest, which was completely full of lilies and other flowers".<sup>17</sup>

Eine weitere Beschreibung, die besonderen Wert auf die Lilien in der Löwenbrust legt:

The triumphal entry in 1515 of Francis I into Lyons was the occasion. The Lion was an old symbol of Florence, and the lilies referred to the *fleur-de-lis* that Louis XI of France had given to Florence as a token of friendship. Thus the two were combined symbolically in a dramatic presentation by one fantastic machine.<sup>18</sup>

Genannt wird in den Geschichten über mechanische Löwen immer wieder Lyon,<sup>19</sup> der Ort, an dem É. Herriot, die einzige historische Figur der Geschichte, Bürgermeister war und dann auch begraben wurde. Lyon ist auch einer der Orte, die der fiktive Held Čeljustnikov nach dem Krieg besucht. Lyon stellt gleichzeitig ein Homophon des französischen Wortes für Löwe, *lion*, dar, was den Romanisten Danilo Kiš dazu bewegen zu haben mag, die Löwen zu einem zentralen Motiv dieses Textes über Herriot zu machen. Doch erfahren wir davon nichts aus Kišs Text, vielmehr findet es der Leser selbst heraus, wenn er das Rätsel des Titels als Rebus auffasst. Das Bilderrätsel, das Herriot und den Titel verbindet, löst sich, wenn man sich Leonardos mechanischen Löwen ansieht: Er trug Lilien in der Brust, die bei seinem Sich-Aufbäumen sichtbar wurden. Die fleur de lys ist nicht nur die französische Wappenblume, sondern auch die florentinische und figuriert auch im Wappen von Lyon, das den Löwen mit der Lilie verbindet:



Wappen von Lyon

<sup>17</sup> <http://www.ancientandautomata.com/ita/lavori/leone.htm>

<sup>18</sup> [http://www.anthrobot.com/press/article\\_leo\\_programmable.html](http://www.anthrobot.com/press/article_leo_programmable.html)

<sup>19</sup> Elling Rosheim 2006.

Die mechanischen Löwen sind in diesem Text in eine Widmung eingelassen, Herriot erwähnt sie als Besucher der UdSSR 1922 erstmals, und zwar im negativen Sinne: Man habe ihn gewarnt, die moskowitzischen Prinzen hätten brüllende mechanische Löwen unter ihrem Thron – er hätte aber keine gesehen. Im Jahre 1934 (bei seiner zweiten Reise) wiederholt er diese Feststellung Wort für Wort („ponoviče je in extenso“): „Nisu napujдали mehaničke lavove da reže na mene;“ (Kiš 1985, 48, 49) Der mechanische Löwe scheint eine Lyoner Spezialität zu sein, auf die Herriot in seiner Widmung anspielt, nur was hat es mit diesen mechanischen Löwen als Attribut eines russischen Herrschers auf sich? Es existierten tatsächlich solche Löwen-Automaten in Russland, und zwar ist dies verbürgt der Fall gewesen unter Zar Aleksej, der im 17. Jh. das Tor des Kolomenskoe-Schlusses bei Moskau mit solchen brüllenden Löwen-Automaten ausgestattet hat.

Doch dies ist nicht die einzige mechanisch in Bewegung gebrachte Löwenfigur, die mit Russland verbunden ist. Katharina Wolf-Grieffhaber hat bereits darauf hingewiesen, dass Kišs „Mechanische Löwen“ nicht nur eine neue Variante der Geschichte des Potemkinschen Dorfs erzählt, sondern auch vom Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) inspiriert ist. Der Film enthält bekanntlich eine Löwen-Szene: eine Löwenstatue schläft, eine liegt wach, eine sitzt aufrecht; schnell hintereinander montiert, werden sie zu einem einzigen sich aufrichtenden Löwen. Dieser Löwe scheint sich mit Hilfe der Montage aufzubäumen, zu rebellieren – er steht also für den Aufstand bzw. symbolisch die Revolution.

An die Dreharbeiten zu diesem Film erinnert sich der Regisseur Sergej Ėjzenštejn – wie der Zufall es will – im Dezember 1934, einen guten Monat also nach dem fiktiven Gottesdienst, den der historische Herriot erlebt hatte:

Am 28. Dezember 1934, neun Jahre nach der Premiere von PANZERKREUZER POTESKIN, erzählte Eisenstein seinen Studenten:

„Wir wohnten damals in Sevastopol und machten Aufnahmen zum POTESKIN. Wie immer nutzten wir die Gelegenheit, uns genauer umzusehen.

Wir überzeugten die Aufnahmeleitung davon, daß wir uns wegen möglicher Aufnahmen die Jaltaer Seite [der Krimküste] ansehen müßten.

Man organisierte für uns unter großen Schwierigkeiten ein Automobil, und wir schauten uns all diese Si Meise, Kopeise usw. an.

So kamen wir auch nach Alupka.

Dort gibt es einen Palast mit [marmornen] Löwen.

Mir kam der Gedanke, drei Löwenpositionen miteinander zu verbinden.

Dann entstände der Eindruck eines aufspringenden Löwen.

Der Schuß des Panzerkreuzers war zu diesem Zeitpunkt schon aufgenommen.

Ich stellte mir vor, den Schuß und die Löwen miteinander zu verbinden, eins ans andere zu kleben.“ (zit. nach Klejman 1993, 6-7)

Sowohl die Leonardoschen wie auch die steinernen Löwen in Alupka gehen auf den Donatelloschen florentinischen Löwen (Il Marzocco) zurück.



Il Marzocco (Donatello) mit dem florentinischen Lilien-Wappen

Der Titel „Die mechanischen Löwen“ schillert also in den verschiedensten kulturellen und historischen Kontexten. Hier figuriert die italienische Renaissance als Beginn neuzeitlichen Denkens, das sich als aufgeklärt präsentiert, jedoch in der Symbolfigur des Löwen auch mit dem Prinzip der Macht verbunden ist. Und dieser wiederum stellt über das Lilienwappen visuell eine Brücke her zu Frankreich und damit der französischen Revolution, die hier aufgrund der entweihten Kirche, dem Prinzip der „ihre Kinder fressenden Revolution“ (ein Leitthema von GBD) und dem Besuch des linken Politikers Herriot eine tragende Rolle spielt. Wenn der Löwe in dem Film symbolisch für den Aufstand steht, dann weist der „mechanische Löwe“ auf eine mechanisch gewordene, roboterhafte Revolution, die selbsttätig fortschreitet und ständig neue Opfer fordert. Die Revolution als ein mechanischer Löwe, der seine eigenen Kinder frisst. Oder: Der mechanische Löwe als Revolution, die sich selbsttätig-automatisch fortbewegt. Und ein Symbol derjenigen Revolution, die uns Ėjzenštejn in der Filmmontage als mechanische, unser Auge mitreißende Bilderfolge vorgeführt hat.

### **Paradokumente anstatt verbürgter Zeugenschaft**

Ilma Rakusa (2003, 180) nennt GBD die „wohl radikalste literarische Auseinandersetzung mit dem Stalinismus“.<sup>20</sup> Die Betonung liegt auf „literarisch“.

<sup>20</sup> In jedem Fall trifft dies für die 70er und auch noch einen Großteil der 80er Jahre zu. Ein Weiterführen dieser Radikalität in der literarischen Behandlung von beiden totalitären Lager-systemen im 20. Jh. stellt Murašov (1995) bei dem russischen Prosaiker Vladimir Sorokin dar. Es sollte festgehalten werden, dass eine der Keimzellen der russischen Prosa, die (trotz Augenzeugenschaft) ethische Aussagepflicht und „Bezeugungspathos“ vernachlässigen, bei Varlam Šalamov zu finden sind (vgl. auch Petzer 2007). Šalamovs mit dem Mittel der Unter-treibung und Ellipse arbeitende Kurztexte stehen den umfänglichen Romanen eines Solženi-



Kiš war weder unmittelbares Opfer noch Augenzeuge. Und doch ist er ein Teilhaber am kommunistischen Experiment – zum einen durch seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nationalliteratur, als deren wichtigster Vertreter er mitunter genannt wurde, und zum anderen durch seine Herkunft: d.h. als Jugoslawe und durch seine jüdische Herkunft bzw. die daraus resultierende Beschäftigung mit der Historie der Beteiligung des „Judentums an der bolschewistischen Bewegung“ – in den literarischen Texten als „Verfremdungseffekt“ eingesetzt (*Anatomiestunde*, Kiš 1998, 45).

Dieser vermittelte Bezug erlaubt und fördert eine Literarisierung des thematischen Komplexes Tscheka-NKVD-Gulag. Kiš geht mit Texten und Vorlagen, mit Worten und Bildern um wie ein Schnittmeister, der sein Material zurechtstutzt und in narrativer Linearität anordnet (Brodskij 2003, 11, spricht über Kišs „filmähnliche Montagen“). Er ist nicht gehemmt durch die eigene „Erinnerung“, sondern fabuliert – wie er selbst sagt, nach Lust (*zadovolstvo*) und Laune.

So wirkt etwa Kišs Schilderung der Heimreise des sich in den Kiever Kirchen erkältet habenden Herriot und eines umfunktionierten und in die staatliche Ökonomie einbezogenen Kirchenraums in ihrer Verallgemeinerung durchaus wahrhaftig, wenn sie auch im streng historischen Sinne nicht dokumentarisch oder wahr ist. Dies wird vom Erzähler auch nicht verleugnet. Er gibt freimütig zu:

Doch das schöpferische Bedürfnis, dem lebendigen Dokument gewisse – vielleicht überflüssige (*nepotrebne*) – Farben, Klänge und Gerüche beizumengen, diese dekadente Dreifaltigkeit des modernen Künstlers<sup>21</sup> veranlasst mich, Fehlendes in Tscheljustnikows Aufzeichnung zu ergänzen: das Flackern und Knistern der Kerzen in den silbernen Armluchtern aus der Schatzkammer des Museum von Kiew – und wieder verschmilzt das Dokument mit unserem imaginären Bild (*u našu zamišljenu sliku*). (Kiš 1985, 44)

Und doch geht es hier um mehr als ein „schöpferisches Bedürfnis“ (*stvaralačka potreba*) des Schriftstellers – es ist vielmehr der Kišsche „Gestus des Dokumentarischen“, der den Leser ständig in die „tückische Falle von sinnspenden-

---

cyns gegenüber. Auch wenn Brodskij Šalamovs lakonische Lageranekdoten in seinem Artikel zu Kiš kurioserweise nicht erwähnt, bedeuten sie sowohl wichtiges Material für Kiš als auch eine stilistisch-poetische Inspiration (vgl. Brodskij 2003, 9: „vor allem die spezifische Technik der Untertreibung, zu der Danilo Kiš immer dann Zuflucht nimmt, wenn eine Vignette in die Nähe des Erhabenen gerät“). – Man sollte hier anführen, dass es zumindest einen weiteren Prosaiker gibt, der sich auf ähnlich radikale Weise literarisch mit dem Stalinismus auseinandergesetzt hat, und das ist A. Platonov – jedoch als Zeitgenosse, d.h. bereits in den 1920er bis 1940er Jahren (vgl. Drubek-Meyer 1994).

<sup>21</sup> „to dekadentno sveto trojstvo modernih“ (Kiš 1985, 44).

den Similaritäten“ (Murašov 1995, 90) lockt. Ein Scheindokument also? Kiš reiht echte (d.h. überprüfbare)<sup>22</sup> Zitate and „Quasi-Zitate aus Quellenwerken, historischen Arbeiten“ aneinander und verwischt so die Trennungslinie von „*fact* und *fiction*“ (ibid., 91); dieses Verfahren muss aus der Perspektive der Gulagliteratur mit dem ihr eigenen „dokumentaristischen Bezeugungspathos“ (Murašov 1995, 90, über Solženicyn) ethisch unzulässig wirken. Diese Literatur hat den Duktus des zwar literarischen, aber auf Wahrhaftigkeit präntierenden Augen- und Ohrenzeugenberichts.

Und doch sind einige Kiš-Exegeten, und gerade diejenigen, die auch persönlich mit ihm Kontakt hatten, der Auffassung, dass Kišs GBD v.a. einer „*Poethik*“ (Kišs Begriff), d.h. einer poetischen Ethik, die nach Wahrhaftigkeit strebt, verpflichtet ist. Man wird Ilma Rakusa zustimmen: „Kiš ist unzweifelhaft ein Meister von Mystifikationen aller Art, nur haben diese nicht Selbstzweckcharakter, sondern verfolgen ein Ziel, nämlich ‚die Erlangung einer objektiven, historischen Wahrheit‘“. (Rakusa 2003, 182)

Worin genau besteht diese jedoch? Ist es die Verbundenheit mit dem *testis* (Zeuge), einem Begriff, der in Kišs *Anatomiestunde* in seiner gesamten Mehrdeutigkeit ausgearbeitet wird? Der Testikel, „nationales Siegel“ und – laut Rabalais – Gegenstück zum Kopf (Kiš 1998, 54)?

*Ein Grabmal für B.D.* ist „aufgezeichnet von der Hand ehrlicher Menschen und zuverlässiger Zeugen“. Die Hoden sind zum Zeugen da. Und das lateinische Wort *testis* meint „Zeuge“ und „Hode“. (Grießhaber 1998, 72)

Im Original heißt es über den Erzähler wortwörtlich, er hätte die „lebendigen, mündlichen Zeugnisse zuverlässiger Menschen“ nicht für Dokumentationszwecke gebrauchen wollen: „nepogodnost, da se živa, usmena svedočenja pouzdanih ljudi navode kao dokumentacija?“ (Kiš 1985, 31). So scheint es, dass das lebende Zeugnis durch Kišs Feder weiter Leben zeugt (und sich so in seinen Texten fortpflanzt – und auch sein Fortschreiben, Weiterphantasieren legitimiert). Kiš mag sich also nicht auf den eindimensionalen schriftlichen *testis* verlassen, sondern gebraucht seinen eigenen Kopf, um die mündliche Zeugenschaft (meint er hier eine Form der *oral history*?) zu literarisieren. Eine historiographische Ethik im gewöhnlichen Sinne können wir hier also nicht finden.

Hier ist das ebenso verblüffende wie zum Nachdenken anregende Zeugnis von Ilma Rakusa zu bedenken: „Jedes ‚technische‘ Detail war ihm wichtig, so wie er mich inständig bat, historische Daten zu überprüfen und allfällige Un-

<sup>22</sup> Auch hier könnte man ein Fragezeichen setzen, denn wir wissen nicht, welche – unzugänglichen – Texte und Zeugenschaften Kiš selber zur Verfügung standen.

stimmigkeiten auszumerzen.“ (Rakusa 2003, 188) Um welche ‚technischen‘ Details handelte er sich hier aber? Die ‚wahren‘ oder die ‚fingierten‘, die historischen oder die schon-literarisierten? Seine eigene Technik scheint ja gerade das Errichten unsichtbarer Verstrebungen zwischen diesen zu sein.

Möglicherweise muss man hier jedoch die Zeit des Schreibens an GBD und spätere, im französischen Exil gebildete Auffassungen unterscheiden; differenzieren kann man in jedem Fall die kompromisslose poetische Haltung des schöpferischen („abstrakten“) Autors Kiš und die ebenso kompromisslosen ethischen Intentionen des realen Menschen Kiš.

In der Forschung zu GBD wird mehrmals erwähnt, dass Kiš absichtsvoll fingierte (meist schriftliche) Quellen anführe. An einigen Stellen kann man nicht sicher sagen, ob Kiš absichtlich verfälscht oder vielleicht aufgrund Mitte der 1970er Jahre nichtzugänglicher Informationen hinzu-‚phantasiert‘. Die absichtsvollen Veränderungen (der Pope im falschen Gottesdienst hieß ‚in Wirklichkeit‘ Žamoida<sup>23</sup>), Fehler oder Verschiebungen, die man nachvollziehen kann, sind vermutlich gerade das Besondere an diesem von einem Nichtaugenzeugen verfassten Text, dem nach seinem Erscheinen vorgeworfen wurde, er sei ein Plagiat. Den Kišschen literarischen Paradokumenten wollte man (vergeblich) sowohl Verfahren eines Borges als auch Motive der russischen Lagerliteratur nachweisen.<sup>24</sup> Der bedeutsame Unterschied zwischen GBD und den Texten Solženicyns, Šalamovs, Medvedevs, N. Mandel’stams u.a. ist zweifellos die Nichtteilhabe des Autors am Lager selbst: „Mit meinem *Grabmal für Boris Davidowitsch* habe ich das Terrain der erkennbaren Tatsachen, das Koordinatensystem der Werte verlassen, wo das Ich des Erzählers für Wahrhaftigkeit bürgt, und die Erinnerung [...] hat jeden Wert verloren“ (Kiš 1995a, 79).

Kiš erreicht mit seinen eingebauten ‚Fehlern‘ und historisch verpackten Fiktionen eine ungeheure Verunsicherung bezüglich des Status von schriftlichen Dokumenten, die in sozialistischen Staaten hergestellt wurden – ein Thema, das heute, etwa drei Jahrzehnte nach Kišs Buch und angesichts der Öffnung der (überlieferten) Archive in den post-sozialistischen Staaten schier unabschließbar geworden ist: Inwieweit kann man den schriftlichen Unterlagen der Staatsicher-

<sup>23</sup> So erzählt in Karlo Štajners *7000 dana u Sibiru*, 1971. Vgl. auch Wolf-Grießhaber 2001, 89.

<sup>24</sup> Kišs Reaktion darauf in *Anatomiestunde* zeigt, wie GBD die jugoslawische Kritik, die Kiš nicht als einen der „unseren“ verstehen wollte und ihn als „Schinder des geschlachteten Lamms des Stalinismus“ (Kiš 1995b, 93) ansah, damals überforderte. Seine Antwort darauf war: „*Ein Grabmal für B.D.* nutzt gewisse, in erster Linie von Borges inaugurierte Procédés, und diese Procédés sind nichts anderes als die Kunst, dokumentarisches Material zu nutzen und zu manipulieren, ein Verfahren, das in etwas anderer Spielart auch bei Babel vorkommt (und davor bei Poe, von dem es Borges übernommen und dabei vervollkommen hat ...)“ (*Anatomiestunde*; Kiš 1998, 48-49).

heiten trauen, sind sie doch verfasst in einem Kontext der Desinformation, mitunter in den eigenen Reihen?

### Die Nichteinmaligkeit des Namens im Rahmen der Kišschen poetischen Ethik des Kenotaphs

Was genau bedeutet Kiš poetische Ethik in bezug auf die historische Nachprüfbarkeit der in den literarischen Texten angeführten Namen und Daten (soweit sie überhaupt gegeben war bzw. ist)? Schließlich ist die Erinnerung an einen Toten traditionell mit seinem individuellen, unverwechselbaren Namen verbunden und nicht mit einem anderen, fingierten. Der Name wird als Index der unverletzlichen Würde des Einzelnen angesehen,<sup>25</sup> die den Toten in den totalitären Lagern und Massengräbern genommen wurde.

Gilt dies aber möglicherweise nur für die Toten, die ein ethisches Recht haben, erinnert zu werden, d.h. die ‚guten‘ Toten, die Opfer? Gibt es eine ethische Auslese in der Erinnerung und der historiographischen Sorge um erinnerte und überlieferte Namen? Dies liegt nahe, ist doch die Erinnerung an eine Person ein Einschreiben dieser in die Geschichte, ihr Vergessen ein Herausstreichen. So kann es ungerecht erscheinen, dass die Erinnerung an Namen wie Hitler, Himmeler, Stalin oder Berija präsent ist, jedoch die Erinnerung an ein in Babij Jar ermordetes namenloses Mädchen fehlt (besonders virulent wird diese Problematik, wenn etwa von einer Familie als biologisch gegebener Erinnerungseinheit niemand überlebt). Dies mag der Grund sein, warum die robusteste Figur von GBD, ihr einziger Überlebender, in der hier untersuchten Erzählung einen anderen, fingierten Namen bekommt: Čeljustnikov – von *čeljust*‘ (russ. Kieferknochen), ein Wort, das im Kontext der „Mechanischen Löwen“ negativ konnotiert wird, da es einen an ein Raubtier denken lässt. Dem historischen Žamoida, der laut Štajner in Wirklichkeit den Popen gemimt hat und den Kiš als kleinen, jedoch skrupellosen Gehilfen der Sowjetischen Sache vorstellt, wird sein eigener Name genommen. Im ethisch motivierten, literarischen Paradokument wird an Žamoidas Stelle Čeljustnikov gesetzt. Es ist dies eine – wenn auch literarisch-metaphysische – Form der Strafe;<sup>26</sup> dies erklärt, warum Kiš seine

<sup>25</sup> Dies lässt sich gut nachvollziehen sowohl an den pompösen Krieger- oder Partisanendenkmälern, auf denen die Namen der Einzelnen aufgeführt werden, die aber keine sterblichen Überreste enthalten (es sind klassischerweise Kenotaphe) oder etwa den bescheidenen Gedenktafeln für in den letzten Kriegstagen während der Befreiung Prah gefallene Bürger (hier immer auch mit der genauen Tagesangabe). Zu dem Denkmal für die 77.297 Namen ermordeter tschechischer Juden in der Prager Pinkas-Synagoge aus dem Jahr 1960 vgl. Glanc 1999.

<sup>26</sup> Für die meisten Menschen ist es sehr unangenehm, nicht beim richtigen Namen angesprochen zu werden, seinen Namen phonetisch falsch ausgesprochen zu hören oder seinen Namen zu verlieren (oder zu bemerken, dass das Gegenüber ihn vergessen hat). Diese Geste der

Übersetzerin ins Deutsche anmahnte, „historische Daten“ und „Unstimmigkeiten“ zu überprüfen, sie zur Mitarbeit an diesem literarischen Gericht zu ermuntern. Denn nur die genaue Kenntnis des wahren Namens ermöglicht jene fingierende Tätigkeit und damit eine – zumindest in der Literatur – eingetretene Gerechtigkeit der bewussten Nichtnennung und Abänderung des realen Namens; so lässt Kiš auf Umwegen eine poetische und auf der Idee des Paradokumentarischen basierende Ethik walten. Nicht zu übersehen ist jedoch, dass dieses ‚Gericht‘, das Kiš in seinen Texten veranstaltet, kein reales Gericht realer Figuren ist (außer vielleicht Herriots), sondern ein fingiertes Gericht, das alle realen Täter quasi stellvertretend richtet; Täter, die im übrigen – und das konnte Kiš in den 1970ern nicht wissen – nie in einem realen Prozess schuldig gesprochen werden würden (die *perestrojka* führte schließlich nur zu einer Enthüllung und einer weiteren literarischen Verurteilung, jedoch gab es in Russland nie ein Analog der Nürnberger Prozesse, das überlebende Verbrecher des Sowjet-Regimes verurteilt hätte). Gerade deshalb ist es so überaus wichtig, dass die Hauptfigur der „Mechanischen Löwen“ von der Augenzeugenüberlieferung abweicht und nicht Žamoida heißt, und dass seine Impersonation des Popen nicht in einer minderen Kiever Kirche stattfindet, sondern in der wichtigsten Kirche der Stadt (bzw. der gesamten russischen Orthodoxie). Es zeigt sich, dass nur die spezifisch Kišsche Einzelfakten augmentierende *faction* und nichts Anderes das Ziel einer solchen poetischen Ethik erreichen kann.

Dies alles funktioniert gut in bezug auf die ‚schlechten‘ Namen. Doch wie ist es mit den Opfern oder den uneindeutigen Figuren? Gerade die Nichteinmaligkeit, die Pseudonymie oder aber die Vorstellung von der Unwichtigkeit oder Polysemie des einzelnen Namens (vgl. die Namensgleichheit über Jahrhunderte hinweg: Neumann und Novskij) ist ein kühner Gedanke, den Kiš zu denken wagt<sup>27</sup> (deshalb heisst sein Buch auch „Sieben Kapitel ein und derselben Geschichte“ – die selbe Geschichte findet Ausdruck in sieben Schicksalen). Kiš versucht eben nicht – wie zahlreiche Gedänkstätten und jüdische Denkmale ab den 1960er Jahren – aus dem kolossalen Massengrab reale Namen zu retten,

---

Vergeltung ist jene Genugtuung, die Kiš den Opfern der (ungenannten) Täter zukommen lassen will. Das Verfahren der Veränderung des Namens verwendet er auch in *Anatomistunde*, wo er den Beograder Journalisten Dragoljub Golubović (von golub: ‚Taube‘), der ihn in seinem Artikel „Eine Kette von fremden Perlen“ des Plagiats beschuldigt, in einen „Pigeon“ (frz. bzw. engl. ‚Taube‘) verwandelt.

<sup>27</sup> Es ist dies ein spezifisch jüdisches Thema. Viele Juden hatten in der Sowjetzeit neue Namen angenommen, nicht nur revolutionär klingende Nachnamen wie Trockij, sondern auch Denis statt David oder neue Vaternamen (Michajlovna statt Mojseevna); hier war dann die Erinnerung an die alte Namensidentität nur noch in der Initiale, deren Identität in der jüdischen Tradition bei der Namenswahl eine wichtige Rolle spielt, enthalten. Obwohl Danilo Kiš im Zuge der Gefährdung als Jude deportiert zu werden, serbisch-orthodox getauft wurde, kam es zu keiner Namensänderung.



vielmehr simuliert er in seiner kenotaphhaften Narration individuelle Namenhaftigkeit. Dies scheint denen geschuldet, die aus technischen Gründen nicht mehr erinnert werden können, den namenlosen Körpern der Opfer, die einst Namen hatten; diese literarische Abwandlung der architektonischen Formel des Kenotaphs (des leeren Grabs) stellt zweifellos eine qualitativ andere Etappe im Umgang mit dem literarischen Opfergedenken dar (etwa im Vergleich zu den dokumentarischen Texten eines Štajner). Interessanterweise ist es eine Wendung gegen museale Projekte der vollen Inventarisierung – nicht nur, weil diese nie alle Opfer erfassen kann, sondern auch, weil unter manchen Opfer- auch Täternamen sich verbergen können. Kiš greift also zu einer semantisch angereicherten Form des Gedächtnis-Inventars, das er auf sieben (die sowohl den Juden als auch den Christen heilige Zahl) Sujets reduziert. Es bleibt eine symbolische Inventarizität, die die langen Listen und Litaneien ablöst. Kiš verwendet seine genuin literarische Fähigkeit, um selbst die Namen zu wählen, um einem historischen Phänomen (hier umschreibbar als „die stalinistischen Opfer-Täter“) sieben Namen zu geben. Hierzu ist ein Interview mit Kiš aus dem Jahr 1973 aufschlussreich:

Ein Ding zu benennen, heißt es zu besitzen, heißt es, aus dem Nichts zu lösen, es aus einem Nichts in das andere zu tragen. Ein Ding zu benennen bedeutet auch, es zu erschaffen, und das ist bereits eine Domäne der Literatur, eine Domäne der Prosa, ein schöpferischer Akt par excellence. [...] Der moderne Schriftsteller glaubt nicht an die sieben Schöpfungstage, an Gottes Katalog, an die Reihenfolge der Dinge und Erscheinungen.<sup>28</sup>

Es geht hier um das „Benennen“, nicht um ein Pathos des Beim-wahren-Namen-Nennen. Kišs Erinnern ist eine Neuertaufe der Dinge und Menschen. Dass Kiš in dem drei Jahre nach dem Interview erschienenen Buch *Grabmal für Boris Davidovič* eben die zuvor negierte Siebenzahl für das verdichtete Opfer-Täter-Inventar wählt, ist ein Zeichen dafür, dass literarisches Erinnern für ihn ein konstitutiv schöpferischer Akt ist, in dem das Zeugen über dem Bezeugen steht. Auch wenn die Schöpfung dieses paradokumentarischen Erschaffens ein Scheingrab ist. Als Kunstwerk ist es zudem ein in der jugoslawischen Literatur errichtetes Scheingrab des Kommunismus zu Lebzeiten.

---

<sup>28</sup> Kiš 1994, 139-140.

## Literatur

- Brodskij I. 2003. Vorwort (1980) zu D. Kiš: *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, München.
- Drubek-Meyer, N. 1994. „Rossija – ‚Pustota v kiškach‘ mira. Ščastlivaja Moskva (1932-36) A. Platonova kak allegorija“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 9, 251-278.
- Elling Rosheim, M. 2006. *Leonardo's Lost Robots*, Berlin – Heidelberg.
- „Kievskij sobor sv. Sofii, Premudrosti Boziej“, *Otkrytaja pravoslavnaja enciklopedija „Drevo“* (<http://drevo.pravbeseda.ru/index.php?id=201>).
- Gass, W.H. 1998. „Die Sprache des Werdens und Sterbens“, *Literaturmagazin*, 41/42, 151-161.
- Glanc, T. 1999. „Eine Spur zu den Namen der Toten“, Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums, N. Drubek-Meyer, P. Kosta, H. Meyer (Hrg.), *Die geniale Epoche*, Wiesbaden, 13-28.
- Golczewski, F. (Hg.) 1993. *Geschichte der Ukraine*, Göttingen.
- Herriot, É. 1922. *La Russie Nouvelle*, Paris.
- 1934. *Orient. Grèce – Turquie – URSS – Lettonie*, Paris.
- Kiš, D. 1983. *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, München.
- 1985. *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Beograd.
- 1994. V.I. Rakusa (Hrg.), *Homo poeticus, Gespräche und Essays*, München.
- 1995a. „Die Banalität ist unzerstörbar wie eine Plastikflasche“, (A. Postolović im Gespräch mit Danilo Kiš), *Schreibheft*, 46, 78-83.
- 1995b. *Anatomiestunde, Schreibheft*, 46, 93-111.
- 1998. „Parabase (Kapitel II aus *Die Anatomiestunde*)“, *Literaturmagazin* 1998, 41/42, 44-59.
- Klejman, N. 1993. „Der Aufbrüllende Löwe. Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher“, *montage-av*, 2.
- Lazarev, V.N. 1973. *Drevnerusskie mozaiki i freski XI–XV vv.*, Moskau.
- Mikorskij [M. Oresta] 1951. *Razrušenje kul'turno-istoričeskich pamjatnikov v Kieve v 1934-1936 godach*, München.
- Murašov, Ju. 1995. „Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift“, *Schreibheft*, 46, 84-92.
- Palavestra, Predrag (Hg.) 2005. *Spomenica Danila Kiša: povodom sedamdesetogodišnjice rođenja = In memory of Danilo Kiš: on the seventieth anniversary of his birth*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Povstenko, Oleksa 1954. *The Cathedral of St. Sophia in Kiev*, New York, NY.
- Petzer, T. 1998. „Die ‚kalten Tage‘ im Werk von Danilo Kiš“, *Literaturmagazin*, 41/42, 113-120.
- 2007. „Der Olymp der Diebe. Spurensicherung bei Šalamov und Danilo Kiš“, *Osteuropa*, 6, 205-219.
- Rakusa, I. 1998. „Erzählen als Aufzählen: Danilo Kiš literarische Inventare“, *Literaturmagazin*, 41/42, 44-59.
- 2003: Nachwort zu D. Kiš: *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, München.
- Štajner, K. 1971. *7000 dana u Sibiru*, Zagreb.
- Wolf-Grießhaber, K. 1998. „Anatomiestunde – Verführung zum Denken“, *Literaturmagazin*, 41/42, 60-75.

Wolf-Grießhaber, K. 2001. „Zur Literarisierung von Fakten in ‚Grobница za Borisa Davidoviča‘“, *Entgrenzte Repräsentationen, gebrochene Realitäten: Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*. Materialien der internationalen Konferenz vom 4. bis 6. Juli 1999 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. (Hg. von A. Richter unter Mitwirkung von T. Petzer) – Die Welt der Slaven, Bd. 10, München, 87-96.

Die deutschen Übersetzungen aus GBD stammen aus der Münchener Ausgabe von 1983 (Übs. Ilma Rakusa).

Velma Babić

WAHRHEITSSUCHE IM ROMAN *KAKO UPOKOJITI  
VAMPIRA – SOTIJA* VON BORISLAV PEKIĆ

Literaturhistorischer Kontext des Romans

Im Serbien der 60er und 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts kommt es in der Literatur und Filmkultur zu einer starken Bewegung jenseits des sozialistischen Realismus.<sup>1</sup> Es handelt sich dabei um eine Revolte im ästhetischen Bereich, die im Zuge der studentischen Proteste von 1968 entsteht und verschiedene Erscheinungen hervorbringt. Im Film wird mit der Vermischung von Dokument und Fiktion experimentiert.<sup>2</sup> Der Maler und Konzeptkünstler Leonid Šejka entwickelt eine intermediale Poetik des Mülls und der Müllhalde<sup>3</sup> (sein Freund Danilo Kiš antwortet auf seine Experimente mit dem Gedichtexperiment „Explosion der Müllhalde“). In der Prosa werden simultan unterschiedliche Konzepte angewandt: Grotteske und Karneval im Sinne von Bachtin, *Wirklichkeitsprosa* sowie phantastische Gegenmodelle erobern zunehmend die serbische Literaturavantgarde, wobei eine intensive Beschäftigung mit Borges und mit Intertextualität stattfindet. Die Problematisierung der Geschichtsschreibung und des Dokumentarischen im Rahmen der Literatur ist für das damalige Schaffen von Danilo Kiš, Mirko Kovač und Borislav Pekić<sup>4</sup> typisch. Kiš radikalisiert die-

<sup>1</sup> Eine Verbesserung der Bedingungen für Kunst und Literatur erfolgt in Zusammenhang mit der *Informbüro-Krise* von 1948 und dem darauffolgenden Abbruch der außen- und innenpolitischen Beziehungen mit der Sowjetunion, die zu einer über fast ein Jahrzehnt anhaltenden Isolation Jugoslawiens führt. In dieser Zeit erfährt das gesellschaftliche Leben eine Liberalisierung in allen Teilen des Landes, was das Wiederaufleben der Avantgarde-Kunst in den 50er Jahren begünstigt. Der sozialistische Realismus wird nicht mehr verbindlich, jedoch bleiben seine Formen im Zusammenhang mit der jugoslawischen Ideologie bestehen; auch die Zensurbehörde duldet nach wie vor keine offene Provokation oder Kritik im Rahmen der Kunst. A. Richter 1991, 25f.

<sup>2</sup> In D. Makavejevs Film *Čovek nije tica* (*Der Mensch ist kein Vogel*, 1965) wird das magische Substrat des sozialistischen Kollektivkörpers gezeichnet und im Film *WR. Misterije organizma* (*Wilhelm Reich. Mysterien des Organismus*, 1971) werden Dokument und Fiktion miteinander vermischt

<sup>3</sup> Diese Poetik stellt er bereits 1964 in seinem *Traktat o slikarstvu* (*Traktat über die Malerei*) und in *Alchemie* dar.

<sup>4</sup> Borislav Pekić (Podgorica 1930 – London 1992).

se Auseinandersetzung mit *Grobnica za Borisa Davidovića* (1977),<sup>5</sup> indem er Faktizität und Fiktion in Form von Auszügen aus historiographischen Quellen und literarischen Werken zu einem neuen literarischen Genre vermischt (Richter 1991, 86).

Einige Jahre zuvor (1971/72) schreibt Borislav Pekić in London<sup>6</sup> den Roman *Kako upokojiti vampira* und widmet ihn Danilo Kiš. Auch Kiš widmet in seinem neuen Buch Pekić die darin enthaltene Geschichte „Krmača koja proždire svoj okot“.<sup>7</sup> Die Widmungen der Autoren bringen ihre gegenseitige Bewunderung zum Ausdruck. Ihre Poetiken weisen zahlreiche Berührungspunkte auf, welche sich in der Zirkulation von Motiven zwischen ihren Werken manifestieren.

Es verbinden sie eine kritische Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung und der Zweifel an der Glaubwürdigkeit von historischen Dokumenten für die Erfassung der historischen Wirklichkeit. Beide Autoren übertragen bekannte Verfahren in eine moderne Perspektive, um sie schließlich zu dekonstruieren. Die Deformation einer linearen Faktenwiedergabe wird zusätzlich durch *Autoreferenzialität*, Verwendung von Zitaten, betonter *Intertextualität*, *Metatextualität*, sowie der Synkretisierung der Genres (u.a.) erreicht.<sup>8</sup> Durch die Vermischung von nichtliterarischem Material mit fiktiven Stoffen wird dem Leser eine Authentizität des Erzählten suggeriert, die sich am Ende als Illusion

<sup>5</sup> Kiš nimmt poetologische Anleihen bei Borges, jedoch ersetzt er Borgessche metaphysische Zeitlosigkeit durch *Historizität*; D. Kiš, 1998, 58. Die zeitgenössische Kritik reagiert auf das neue literarische Verfahren, indem sie ihn des Plagiats bezichtigt, worauf sich eine heftige Polemik politischer Natur gegen den Autor entwickelt, denn sein Buch ist eine scharfe Kritik an Stalinismus und Nationalismus. Die Auseinandersetzung entlarvt ein immer noch totalitäres Bewusstsein in der Politik trotz der Zeichen der Liberalisierung. D. Beganović 2005, 24.

<sup>6</sup> Nach der Veröffentlichung des Romans *Vreme čuda* (1965) erscheint im Jahr 1970 sein zweiter Roman *Hodočašće Arsenija Njegovana*, der einen Teil der ästhetischen Neuerungen verkörpert, welche im Zuge der Studentenrevolte von 1968 in der serbischen Literatur entstehen. Die jugoslawischen Behörden reagieren auf sein kritisches Werk, in dem sie ihm die Ausstellung eines Reisepasses für einige Jahre verweigern. In diesem Jahr wird der Roman mit der bedeutenden *NIN-Auszeichnung* als Roman des Jahres gekürt und damit etabliert sich Pekić im Kreis der ernstzunehmenden serbischen Autoren. Im Jahr 1971 gelingt es ihm schließlich, das Land zu verlassen; er lebt seitdem in London. Die jugoslawischen Behörden reagieren darauf, indem sie die Veröffentlichung seiner Bücher in der Heimat einstellen. Sein nächster Roman *Uspenje i sunovrat Ikara Gubelkijna* erscheint aus diesem Grund 1975 vorerst nur in London. Zwei Jahre später (1977) sendet Pekić das in London bereits 1971/72 fertiggestellte Manuskript von *Kako upokojiti Vampira* („Wie beruhigt man einen Vampir“; Übers. durch d. Verf.) an einen anonymen Literaturwettbewerb in Jugoslawien. Es wird sogleich publiziert und von der „Vereinigung der jugoslawischen Verleger“ als bester Roman des Jahres prämiert. Unter den Prosa-Veröffentlichungen sind hier noch zu erwähnen: *Zlatno Runo*, Teil I – II (1978) und III – IV (1980); *Besnilo* (1983); *1999* (1984); *Atlantida* (1988); *Novi Jerusalim* (1988); *Argonautika* (1989), u.a.

<sup>7</sup> Im Buch gibt es sieben Geschichten als Variationen von einer Geschichte; sechs davon widmet Kiš jeweils einer Person: Mirko Kovač, Borislav Pekić, André Gide, Karl Steiner, Leonid Šejka und Philip David.

<sup>8</sup> P. Pijanović 1992, 13.



herausstellt. Außerdem verbinden sie die Fragen nach der Repräsentation der Geschichte und die nach der Darstellung des *Holocaust*. Die hier dargestellten Gemeinsamkeiten der Autoren sollten jedoch stets unter dem Gesichtspunkt ihrer „razlikujuće srodnosti“ („unterscheidenden Verwandtschaft“) betrachtet werden (Pijanović 1992, 17).

### Plot und Thema des Romans

Konrad Adrijan Rutkowski, ehemaliger SS-Obersturmführer und nach Kriegsende Professor für polnische Geschichte des Mittelalters an der Universität Heidelberg, berichtet in 26 Briefen an seinen Schwager, den Historiker Hilmar Wagner über 22 Jahre zurückliegende tragische Ereignisse, deren Augenzeuge und Teilnehmer er war. Das Schreiben der Briefe wird veranlasst durch die Konfrontation mit seiner Vergangenheit, als er zusammen mit seiner Frau Sabine eine Urlaubsreise in den dalmatinischen Ort D. im Jahr 1965 unternimmt. Diesen Ort kennt Rutkowski bereits, denn er war im Jahr 1943, während der Besetzung des Ortes durch die Wehrmacht, als Mitglied der Gestapo dort stationiert.

Der Urlaubsaufenthalt steht unter schlechten Vorzeichen, da sich die Pension im Gebäude des damaligen Gestapostabs befindet, in dessen Kellern die Verhöre und Folterungen der Gefangenen stattgefunden haben. Mit quälenden Erinnerungen konfrontiert, wohnt Rutkowski – auf Verlangen seiner Frau – der Errichtung eines Denkmals zu Ehren eines örtlichen Kriegshelden bei. Rutkowski glaubt bis zum Schluss der Zeremonie, es handele sich um die Ehrung eines Arbeiters, der trotz schwerer Folterung nichts preisgegeben hatte und schließlich von Rutkowski in einer Affekthandlung getötet wurde. Diese Annahme stellt sich jedoch als Irrtum heraus, denn es handelt sich um ein Denkmal für Adam Trpković, der 1943 durch die Gestapo hingerichtet wurde, nachdem er auf Verlangen seines Vorgesetzten, Obersturmführer Steinbrecher, eine Liste verdächtiger Personen verfasst hatte. Mittlerweile glaubt man offenbar, Adam sei ein Held gewesen.

In der Nacht nach der Zeremonie erscheint dem aufgewühlten Rutkowski Adams Geist, der ihn für seinen Tod verantwortlich macht, in seinem Hotelzimmer. Rutkowski muss sich mit den Geschehnissen von damals wieder auseinandersetzen; verdrängte Schuldgefühle brechen auf: Damals übernahm er die Untersuchung und das Verhör Adams mit dem Ziel, ihn zu retten; sein Vorhaben scheiterte jedoch an Steinbrechers „teuflischer“ Logik. Es handelt sich dabei aber um mehr als nur Schuldgefühle, denn das verborgene Wissen Rutkowskis darüber, dass er Adam gar nicht ernsthaft retten wollte, beginnt langsam in sein Bewusstsein vorzudringen. Er erkennt, dass die angebliche Rettungsaktion Adams nur ein Vorwand war, um seine Gestapo-Zugehörigkeit vor sich selbst zu rechtfertigen. Adams Geist reißt genau diese Wunde auf und verlangt als

Wiedergutmachung, dass Rutkowski die Wahrheit über den „echten“ Adam Trpković in der Gemeinde bekannt macht.

Rutkowski erkennt langsam, dass die Erinnerungen an das Geschehene nie ausgelöscht werden können, denn „die Vergangenheit ist ein Vampir und die richtige Frage lautet, wie man ihn zähmen kann“ (Brief 25). Er versucht vorerst, das *Böse* in der Geschichte der Menschheit zu rekonstruieren. Wie konnte das unbeschreibliche Verbrechen des Holocaust in einer an philosophischer Tradition so reichen Gesellschaft zustande kommen? Rutkowski benennt das Grundproblem: Der Intellekt – die *Idee* – wird nicht zur Verantwortung gezogen, sondern immer nur die *Tat*; deren gegenseitige Einflussnahme wird demnach unterschätzt. Diese Erkenntnis entwickelt sich mit dem zunehmenden Zerfall von Rutkowskis geistiger Gesundheit und kulminiert im Wahnsinn.

## I. Rekonstruktion der Vergangenheit und Dekonstruktion der Wahrheit

### 1. Epistolare Erzählweise als Weg zu verdrängter Wahrheit

Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf die Funktion der epistolaren Erzählweise im Zusammenhang mit den Erinnerungen und der verdrängten Wahrheit des Protagonisten Konrad Rutkowski. Die subjektiven Erinnerungen des Augenzeugen Rutkowski und die objektive Darstellung der Vergangenheit werden gegeneinander ausgespielt. Außerdem wird gezeigt, dass die Sehnsucht des Subjekts nach einer einheitlichen Identität die treibende Kraft des Protagonisten darstellt, was sich im Aufbau des Romans niederschlägt. Zugleich geht es um die Suche nach dem narzisstischen Ur-Zustand und der damit verbundenen Einheit mit der Welt.

#### 1.1. Funktionen subjektiver gegenüber objektiver Darstellung im Roman

Die Handlung des Romans *Kako upokojiti Vampira* wird in 26 Briefen von Rutkowski (Teil 1) vorgeführt und durch folgende *paratextuelle* Elemente umklammert: das vorangehende Vorwort des Herausgebers; Fußnoten, die ein Verhörprotokoll und ein geheimes Testament von Professor Rutkowski enthalten (Teil 2); Anmerkungen des Herausgebers (Teil 3). Der Aufbau des Romans und die zentrale Stellung der Briefe greifen auf den ersten Blick auf die Tradition des *Briefromans* zurück, dessen Elemente in einigen Punkten im Roman imitiert werden. Häufig unterstellen Briefromane die Existenz eines anonymen Herausgebers, der die durch Zufall in seine Hände gelangten Briefe veröffentlicht. Dieser Herausgeber macht sich durch eine Einleitung oder ein Vorwort, ein Nachwort oder in Anmerkungen bemerkbar, indem er Verweise, Kommentare oder

Erläuterungen zu den einzelnen Briefen hinzufügt.<sup>9</sup> Daher nähert sich die Funktion des Herausgebers an die eines auktorialen Erzählers an, dessen Existenz in klassischen Briefromanen eher selten ist.<sup>10</sup> Im Roman Pekićs ist die Funktion des Herausgebers ähnlich konzipiert, seine Identität hingegen bleibt nicht anonym: Das „Vorwort des Herausgebers“ wird abschließend mit „Borislav Pekić, London, August 1976“ signiert, was die Herausgeber-Instanz problematisiert. Folgt man der Terminologie von G. Genette, handelt es sich hier um den Typus des *verneinenden auktorialen Vorworts* in der Kategorie *fiktionales Vorwort*.<sup>11</sup> Der Autor/Herausgeber verneint seine Autorschaft, distanziert sich von den Äußerungen Rutkowskis und behauptet, er habe die Briefe einige Jahre nach dem Tod Rutkowskis von H. Wagner erhalten, sie ins Serbische übersetzt, geordnet, fehlende Teile rekonstruiert, die jeweiligen Titel ausgesucht und veröffentlicht. Rutkowski wird in seinen Briefen auf Schlüsselwerke der europäischen geistigen Tradition (Marc Aurel, Bergson, Nietzsche, Marx, Freud, Hegel, Platon, Heidegger, Sartre, Kant, Wittgenstein u.a.) zurückkommen, die der Herausgeber in seinem Vorwort erwähnt. Zusätzlich nennt er etwa sechzig Studien, die er dem Leser empfiehlt, um den Nationalsozialismus als Phänomen zu begreifen (Richter 1991, 84). Aus diesem Grund lassen sich auch die Anmerkungen des Herausgebers im Roman in die Kategorie der *fiktionalen Anmerkung* einordnen, welche besonders in klassischen Brief- oder Tagebuchromanen zu finden ist (Genette 2001, 324). Im Roman kommentiert der authentische Herausgeber (Autor)<sup>12</sup> mit Hilfe von Anmerkungen die innere Geschichte, er berichtigt, kritisiert, befragt Zeugen und informiert den Leser über vorenthaltene Wahrheiten.

Es wurde bisher gezeigt, dass Vorwort und Anmerkungen sowie der Herausgeber einen bestimmten Grad an Fiktionalisierung erfahren haben, die aus dem Spiel zwischen Realität und Fiktion entsteht. Damit rückt die fundamentale *Unbestimmtheit* literarischer Texte ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Unbestimmtheit entspringt einer mangelnden Deckung des fiktiven Textes mit vom Leser erfahrbaren „realen Gegenständen der ‚Lebenswelt‘, was zu *Leerstellen* im Text führt.<sup>13</sup> Im Roman Pekićs wird diese mangelnde Deckung besonders ak-

<sup>9</sup> W. Jeske 1991, 52.

<sup>10</sup> F. Stanzel 1979.

<sup>11</sup> Aufgrund der falschen Zuschreibung des Textes sowie der Angabe der rein verlegerischen Funktion des Autors, die sich lediglich auf Korrekturen am Text und Übersetzungen beschränkt, wird das Vorwort und der Autor fiktionalisiert; G. Genette 2001, 267-271.

<sup>12</sup> Zwar wird die Identität des realen Autors Pekić in das literarische Werk hineingezogen, sein Name wird jedoch von seiner Person getrennt und fiktionalisiert. „Was für jede beliebige sprachliche Äußerung gilt, kann auch auf das literarische Werk bezogen werden. In ihm drückt sich der Autor mit Hilfe von Symptomen, indiziellen Zeichen aus. Das Ergebnis dieses semiotischen Aktes ist allerdings nicht der konkrete Autor, sondern das Bild des Urhebers [...] Ich nenne dieses im Werk enthaltene Bild den abstrakten Autor.“ (W. Schmid 2007, 4)

<sup>13</sup> W. Iser 1970, 12.

zentuiert und an der Frage nach der Identität der handelnden Personen demonstriert, welche zwischen realer und fiktiver Welt oszillieren. Dieses Spiel beginnt im Vorwort mit der zumindest nominalen Gleichsetzung des Autors und des Herausgebers. Es wird damit eine *Dichotomie* von realem Autor / fiktivem Autor erzeugt, was zu einer Irritation des Lesers führt. Zusätzlich bringt Pekić in den Anmerkungen ein Ärzte-Konsilium ins Spiel, dessen Funktion der einer wissenschaftlichen Quelle entsprechen soll, auf die er zurück greift, um die Glaubwürdigkeit von Rutkowskis Briefen zu erhöhen. Die Kommentare zur Krankheit Rutkowskis wirken jedoch beliebig, da sie dauernd einen anderen Standpunkt vertreten. Damit werden Leerstellen im Text erzeugt, die den Bewertungsspielraum für den Leser erweitern (Iser 1970, 20), was sich in der Ambivalenz der Person und auch des Herausgebers niederschlägt. Das Spiel von Realität und Fiktion wird auch am Beispiel der Identität der Personen durchexerziert: Die Identität und Profession von Prof. Dr. Birnbaum bezieht sich interessanterweise auf eine reale Person; im Vorwort wird im Rahmen der bibliographischen Angabe auf seinen Text *Kriminal-Psychopathologie* (1931) hingewiesen.<sup>14</sup> Dabei bleibt er als Person ohne individuelle Eigenschaften, es handelt sich lediglich um einen Namen und eine Stimme. Auch Rutkowskis Name rekurriert möglicherweise auf zwei Personen.<sup>15</sup> Es gibt jedoch keine tatsächliche Beziehung zwischen den fiktiven und realen Personen, da die letzteren nur ihrem Typus nach auserkoren sind, Namensgeber zu sein. Mit anderen Worten, die Namen sind als „Spuren“ zu verstehen, welche auf etwas hinweisen, dass entschlüsselt werden soll, sie entsprechen den „Index-Zeichen“, welche eine zusätzliche Signifikanz verleihen.<sup>16</sup> Im Roman lassen sich beim aufmerksamen

<sup>14</sup> Dr. Birnbaum war Psychiater, Neurologe und Professor an der Universität Berlin. Als Jude wurde er 1933 nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten entlassen; 1939 emigrierte er in die USA.

<sup>15</sup> Die Recherche zu diesem Namen führt zu folgenden Personen: 1. Leonid Wassiljewitsch Rutkowski (russischer Logiker und Logikhistoriker, 1859-1920); 2. Lothar Stengel von Rutkowski (Arzt, NS-Rassentheoretiker, Dichter); mit Beginn des II. Weltkrieges wirkte er als SS-Militärarzt in Serbien und später in Leningrad. Er geriet für 2 Jahre in russische Kriegsgefangenschaft, wurde jedoch nicht als SS-Angehöriger identifiziert und nach Deutschland entlassen; Sabine Stengel-Rutkowski, reale Person und Schwiegertochter von L. Stengel. Es ist davon auszugehen, dass die Namenswahl „Rutkowski“ kein Zufall ist, denn die Figur vereint zum einen den Intellektuellen, dessen obsessive Reflexion über die Logik (vgl. 1) ein wichtiger Aspekt im Roman ist, zum anderen ist die Figur Mitglied des NS-Regimes (vgl. 2); Die Ehefrau Rutkowskis im Roman heißt ebenfalls Sabine Rutkowski.

<sup>16</sup> Vgl. A.A. Hansen-Löve 1996, 189. Der erwähnte Titel „Kriminal-Psychopathologie“ entspricht bereits einer Spur, die auf das zu analysierende Feld hinweist: im Roman ist es die Psychopathologie nicht nur eines Individuums, sondern eines ganzen Kollektivs. Außerdem vereint Rutkowski in seiner Person einen „Apokalyptiker“ und einen „Detektiv“ zugleich (vgl. Hansen-Löve 1996, 192), der die Zeichen seiner verdrängten Vergangenheit zu entziffern sucht (was eine semiotische Ebene seiner Briefe impliziert) und zunehmend die Zeichen des *Endes* entdeckt.

Lesen zahlreiche Indices aufdecken, worauf an anderer Stelle noch einzugehen sein wird.

Es wird augenscheinlich versucht, die oben beschriebenen Leerstellen im Text durch Kommentare des Herausgebers (Autors) zu schließen, und so eine vordergründige Homogenität des Erzählten zu erzielen. Nicht selten jedoch wird hier tatsächlich eine gegenteilige Absicht verfolgt: den Leser zu verwirren, zu aktivieren, ihn zum Nachdenken und zur Kritik anzuregen (Iser 1970, 21). Die Kommentare des Herausgebers, welche das Erzählte objektivieren sollen, werden in die Anmerkungen verlegt, da die Briefe die Rede des Briefadressanten enthalten, welche die Narration eines auktorialen Erzählers bzw. Herausgebers ersetzt und keine unmittelbaren Kommentare zulässt. Schließlich wird der Herausgeber desavouiert, seine Glaubwürdigkeit demontiert: Im Rahmen der Anmerkungen lassen die Stimmen des Ärzte-Konsiliums die wechselnden Standpunkte des Herausgebers erkennen. Außerdem kommentiert er durchaus subjektiv wie z.B. in der Anmerkung 33, indem er notiert: „Definicija koja bi mogla da oduševi samo geometre“ („Eine Definition, die nur die Geometer begeistern könnte“). Wichtig ist anzumerken, dass diese Bemerkung keinerlei informativen Wert für den Leser enthält. Dass die Rede des Herausgebers zunehmend auch Eigenschaften der Erzählperson übernimmt, wird in Anmerkung 21 auf der Schriftebene deutlich: Er übernimmt in seinen Text die Auslassungen – [...] – des zu kommentierenden Briefes (Rutkowskis Rede), welche die Zerrissenheit Rutkowskis und dessen akute seelische Krise manifestieren (die Frage „Wer spricht?“ wird im weiteren Verlauf der Handlung auch in Bezug auf die Figuren Adam Trpković und Steinbrecher von Bedeutung sein). Diese Auslassungen scheinen auf die Leerstellen im Text hinzuweisen, welche er nicht im Stande ist zu schließen. Im Gegenteil: er schafft neue Leerstellen, indem er die „mangelnde Bestimmbarkeit“ von Fiktivem und Realem (Iser 1970, 15) besonders betont. In der letzten Anmerkung am Ende des Romans, die als *Nachwort* des Herausgebers fungiert, wird berichtet, dass Rutkowski bei seiner Rückkehr nach Deutschland bei einem Unfall durch Adams Regenschirm durchbohrt wurde. Der Regenschirm befinde sich nun im Besitz des Herausgebers: „[...] u podrumu moje londonske kuće“ („[...] im Keller meines Hauses in London“; Anmerkung 42). Dieser Hinweis suggeriert erneut die Identität des Autors, da Pekić den Roman in London geschrieben hat. Auf diese Weise steht der Autor nicht mehr außerhalb des literarischen Werkes, da er mit Hilfe der fingierten Herausgeberinstanz Teil der dargestellten Welt wird.

Zusammenfassend betrachtet lässt sich im Roman ein Spiel gegensätzlich wirkender Tendenzen ausmachen, was sich sowohl in der Figur Rutkowskis als auch im Herausgeber manifestiert: Rutkowski versucht, die Ereignisse aus der Vergangenheit niederzuschreiben, um sie für den Zweck der Wahrheitsfindung zu dokumentieren. Sein Streben nach Wahrheit wird jedoch durch seine subjek-



tive Perspektive beeinträchtigt. In gleicher Weise unterliegt die Funktion des Herausgebers einem solchen Verfahren: Das Vorwort und die Anmerkungen des Herausgebers bilden den Rahmen, in dem mit Hilfe von Fakten und Zeugenbefragungen die Objektivierung von Rutkowskis Darstellung durchgeführt wird. Gleichzeitig aber wird mit dem Einbeziehen des fiktiven Objekts (des Regenschirms) in den Keller des Herausgebers die Grenze zwischen dem Rahmen und der fiktiven Welt durchlässig gemacht. Dass der Herausgeber den Regenschirm angekettet hält, lässt darauf schließen, dass er dessen unheimliche Eigenschaften, wie sie von Rutkowski behauptet werden, zumindest nicht für unmöglich hält, wodurch die Geschichte Rutkowskis wiederum an Glaubwürdigkeit gewinnt. Im Umkehrschluss jedoch leidet die Glaubwürdigkeit des Herausgebers. Dieses Verfahren bewirkt, dass die Polarität von objektiv/subjektiv sowie real/fiktiv aufgehoben wird. Dadurch wird die Bedeutsamkeit der subjektiven Darstellung der eines objektiven Dokumentes gegenübergestellt. Die epistolare Erzählweise als subjektive Perspektive eines Augenzeugen ist ein bewusst gewähltes Verfahren des Autors: Damit betont er die besondere Bedeutung von literarischen gegenüber historiographischen Aufzeichnungen von vergangenen Ereignissen.<sup>17</sup>

Die Struktur des Romans offenbart bei einer Betrachtung hinsichtlich räumlicher Parameter ein Spiel zwischen „Offen“ und „Geschlossen“: Die Briefe Rutkowskis bilden den Kern des Romans; Handlung und Erzählung werden mit dem ersten Brief eröffnet und mit dem letzten Brief beendet. Der letzte Brief schließt die Handlung der Erzählgegenwart sowie formal die Erzählung ab. Außerdem wird im Vorwort des Herausgebers der Tod Rutkowskis vorweggenommen, während in den Anmerkungen die Umstände seines Todes dargelegt werden. Demnach wird die Geschichte Rutkowskis durch einen zusätzlichen Anfang im Vorwort und ein zusätzliches Ende in den Anmerkungen des Herausgebers erweitert; mit anderen Worten handelt es sich hier um eine „Geschichte in der Geschichte“.<sup>18</sup> Am Beispiel des literarischen Werkes betont Lotman, dass der Rahmen durch Anfang und Ende des literarischen Textes gebildet wird.<sup>19</sup> Im Roman Pekićs jedoch wird dieser Rahmen zweifach realisiert, was das Spiel von Offen und Geschlossen, von Außen und Innen noch intensi-

<sup>17</sup> Dass der konkrete Autor Pekić diesen Darstellungen große Bedeutung beimisst, wird an anderer Stelle deutlich: „[...] U objavljenim i neobjavljenim ličnim beleškama, neslužbenim analima, ispovestima, dnevnica, memoarima, a naročito novinama [...] – nastojao sam, [...] da spoznam živ, *autentičan duh minulih vremena*, neizbežno umrtvljen, nekrotiziran, pa često i izopačen u istoriografskim delima.“ („In den veröffentlichten und unveröffentlichten persönlichen Aufzeichnungen, inoffiziellen Annalen, Beichten, Tagebüchern, Memoiren, und besonders in Zeitungen [...] – habe ich stets versucht, [...] *den lebendigen und authentischen Geist vergangener Zeiten* zu erkennen, der in historiographischen Werken unvermeidlich abgetötet, nekrotisiert und nicht selten verdreht ist“, Pijanović 1992, 24).

<sup>18</sup> P. Pijanović 1991, 336f.

<sup>19</sup> J. Lotman 1993, 309.

viert. Der zweifache Rahmen und die damit einhergehende doppelte Geschlossenheit führen zu einer Introspektive auf die innere Geschichte, welche dadurch eine semantische Offenheit erhält. Auf diese Weise werden das literarische Werk und die darin enthaltene Geschichte zu einer Metapher der Welt.<sup>20</sup> Die dargestellte, innere Welt im Roman rekonstruiert jedoch die nationalsozialistische Vergangenheit Rutkowskis. Außerdem endet der Roman mit dem tragischen Unfall des Helden.<sup>21</sup> Überträgt man hierauf nun Lotmans These, dass der innere Teil das endliche Element in einer unendlichen Welt widerspiegelt, liefert Pekićs Roman eine pessimistische Zukunftsprognose für die Menschheit, was sich im Verlauf einer weiteren Textanalyse zeigen lässt.

## 1.2. Die monologische Kommunikation eines defekten Bewusstseins

Im Roman wird zugleich ein Gegenmodell zur oben dargestellten dualistischen Betrachtung erkennbar: Die innere Geschichte (der Kern) besteht aus einer Briefkette, welche als solche weder eine räumliche Einheit noch eine Mitte aufweist. Außerdem versinnbildlicht die fortgesetzte Datierung der Briefe die Linearität auf der Zeitachse. Der postmodernen Vorstellung einer Linearität der Zeit steht in „Kako upokojiti vampira“ ein zyklisches Zeit-Modell durch die thematisierte Wiederholung der Vergangenheit gegenüber. Im folgenden Abschnitt wird das Kommunikationsmodell des Briefes für die Untersuchung der epistolaren Erzählweise im Roman herangezogen. Dabei wird deutlich, dass sich im Roman durchgehend uneinheitliche Identitäten und Posten (Sender – Empfänger) finden lassen. Diese Oppositionen und Teilungen dienen als Zeichen einer bereits unterwanderten Wahrnehmung des Protagonisten; sein Bewusstsein befindet sich bereits in Auflösung. Die auf Bachtin zurückgehende These, dass die monologische Rede als ein Zeichen totalitären Bewusstseins zu betrachten ist, wird anhand von unbewussten Fehlern auf der Schriftebene erweitert und bestätigt.

Die epistolare Form des Erzählens basiert auf einem dialogischen Aspekt, der für das Kommunikationsmodell des Briefes charakteristisch ist und sich stärker als etwa bei der mündlichen Kommunikation ausprägt: Der Brief ist Träger der schriftlichen Mitteilung eines Senders an den Empfänger und umgekehrt. In

<sup>20</sup> Ausgehend von seiner Stadtsemiotik zieht Lotman eine Parallele zwischen dem konkreten Raum (Stadt im Raum der Welt) und dem Text innerhalb der Gesamtheit aller Texte bzw. der Kultur. In der Folge wird „die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt“. Der Rahmen (die Grenze) übernimmt in Lotmans Betrachtung zweifache Bedeutung: Er trennt und öffnet den Text bzw. das Kunstwerk und bestimmt ihn damit als das endliche Modell der unendlichen Welt (Lotman 1993, 301, 312).

<sup>21</sup> „[...] und wenn es vom tragischen Schicksal der Heldin erzählt, so berichtet es vom tragischen Wesen der Welt. Deshalb ist ein gutes oder schlechtes Ende für uns so bedeutsam: es bezeugt nicht nur den Abschluss irgendeines Sujets, sondern legt auch Zeugnis ab von der Konstruktion der Welt als Ganzer.“ (Lotman 1993, 310)

„Kako upokojiti vampira“ kommt dieser Aspekt der Umkehrung jedoch nicht richtig zum Tragen, da es sich dennoch primär um eine monologische Form handelt: Rutkowski betont bereits im ersten Brief an Wagner, dass weder Rat noch Antworten erwünscht sind (Brief 1). Zusätzlich gibt der Herausgeber im Vorwort einen weiteren Hinweis, wonach Rutkowskis Schriften von Wagner zwar erhalten, jedoch nie gelesen wurden („[...] očigledno nikad pročítani rukopis“ / „[...] ein offenbar nie gelesenes Manuskript“). Diese Situation beschreibt Schmid als *Zwiespältigkeit* des Empfängers innerhalb des Kommunikationsmodells eines Erzählwerkes (Schmid 2007, 1). Demnach wird der Empfänger auf den „intendierten“ und „faktischen“ Empfänger aufgeteilt, was sich (auch)<sup>22</sup> innerhalb des Romans zeigt: Rutkowski, der Wagner als den Adressaten seiner Briefe bestimmt, intendiert auch seine Empfänger-Funktion (obwohl er auf eine Empfänger-Antwort explizit verzichtet). Was Rutkowski viel später erst ahnt, der Leser hingegen bereits im Vorwort des Herausgebers erfährt, ist, dass die Briefe vom „intendierten Empfänger“ Wagner nicht gelesen werden. Damit wird deutlich, dass Wagner zwar der Adressat und Empfänger von Rutkowskis Briefen ist, nicht jedoch die Funktion des Rezipienten der Mitteilung (*Message*) erfüllt. Es ist die außerhalb der erzählten Welt stehende Herausgeber-Instanz, welche die Briefe liest und somit die Position des faktischen Empfängers und Rezipienten besetzt. Der uneinheitlichen Empfängerinstanz (Wagner und Herausgeber) steht zudem eine uneinheitliche Erzähler-Instanz (Rutkowski berichtet von sich häufig in der dritten Person) gegenüber.

Für die Erzählsituation eines Briefromans ist es charakteristisch, dass eine Distanz zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich kaum bis gar nicht vorhanden ist, was in der zeitlichen Nähe der beiden Instanzen begründet ist (Stanzel 1979, 38). Diese Konvention des Briefromans wird in „Kako upokojiti vampira“ verworfen. Die spärliche Handlung wird von den Reflexionen Rutkowskis begleitet, die (entsprechend dem Briefroman) den größeren Part übernehmen. Die Erzählsituation ist nicht mündlich, sondern in Form einer epistolaren Beichte gestaltet.<sup>23</sup> Diese betrifft sowohl die Vergangenheit Rutkowskis (Zweiter Weltkrieg) als auch die simultan dargestellte Erzählgegenwart, die zum Zeitpunkt des brieflichen Eintrags unmittelbar geschieht. Die Briefe stellen die eigentliche Erzählung dar, welche die Geschehensmomente in eine *ordo artificialis*<sup>24</sup> bringt: Zu Beginn des Briefes wird in der Regel kurz ein Ereignis aus der

<sup>22</sup> Schmid's Unterscheidung betrifft vor allem die Kommunikation zwischen literarischem Werk und Leser.

<sup>23</sup> Im Unterschied zum Memoiren-Text, der dem Vergessen entgegenzutreten versucht, um die Erinnerung (*Reminiscencia*) lebendig zu halten, dient Rutkowskis Erinnern aus der Perspektive eines Augenzeugen nur vordergründig diesem Zweck. Im späteren Verlauf der Handlung wünscht R. dagegen, die Erinnerungen auszulöschen und die Vergangenheit (wie einen Vampir) zu töten.

<sup>24</sup> W. Schmid 2005, 243.

Gegenwart geschildert, um schließlich die Episode aus der Vergangenheit fortzusetzen. Die Erzählerinstanz ist demnach komplex gestaltet: Das erzählende Ich steht zwei erlebenden Ichs gegenüber, was in Zusammenhang mit Rutkowskis fortschreitender seelischer Erkrankung an Bedeutung gewinnt. Häufig werden auch die Ereignisse in der Vergangenheit mit denen der Gegenwart in Parallelverfahren dargestellt, was im Roman selbst metaphorisch thematisiert wird:

[...] naša priča liči na prugu, čije nevidljive šine teku u istom pravcu, ali od kojih je leva postavljena dvadeset dve godine posle desne. [...] Tek u njihovom prožimanju priča dobija smisao.

[...] unsere Geschichte ist den Bahngleisen ähnlich, deren unsichtbare Schienen in dieselbe Richtung fließen, jedoch wurde die linke von ihnen zweiundzwanzig Jahre nach der rechten aufgestellt. [...] Erst in ihrer Durchdringung erhält die Geschichte [Erzählung] einen Sinn. (Brief 8)

Über die Metapher für den linearen Zeitablauf hinausgehend, beschreiben die „fließenden“ Schienen im Zitat Rutkowskis simultane Wahrnehmung zeitlich auseinander liegender Ereignisse. Möglicherweise sind seine Worte Anzeichen einer sich ankündigenden Spaltung seines Bewusstseins, als Folge von dramatischen Konflikten in der Vergangenheit und der resultierenden seelischen Krise. Zu diesem Zeitpunkt jedoch kann von einer Krankheit noch nicht ausgegangen werden (einer der Ärzte vertritt die These, dass Rutkowski gesund sei). Vielmehr wird hier ein Individuum vorgestellt, das wie ein *Pars pro toto* für den Zustand einer Gesellschaft nach der Katastrophe des verlorenen Krieges wirkt: Eine entfremdete Welt, in der eine Einheitlichkeit des Subjekts in der Wahrnehmung seiner Selbst und der Umwelt zutiefst erschüttert ist.

Im Folgenden wird gezeigt, wie die epistolare Erzählweise die „Schienen“ von Rutkowskis Person miteinander zu verbinden versucht.

Die Auswahl des Verfahrens einer schriftlichen Auseinandersetzung mit der Wahrheit greift die Bedeutung der Schrift im Sinne von Derrida auf: Die Schrift oder die *Différance*<sup>25</sup> geht jedem Riss zwischen Subjekt und Objekt, Innen und

<sup>25</sup> Derrida radikalisiert die Differentialität der sprachlichen Zeichen (F. de Saussure) im Begriff der *différance*. Es handelt sich um ein Kunstwort, das vom französischen Wort „différence“ (Unterscheidung, Aufschiebung) ausgeht, es minimal verändert, was lautlich jedoch nicht hörbar ist. Damit demonstriert Derrida – im Rahmen seiner Kritik an Logo- und Phono-zentrismus – die Priorität der Schrift. An dieser Änderung realisiert er die Dekonstruktion der Zeichen-Bedeutung im Sinne von „nicht identisch sein“ (und doch erkennbar), ausgehend von der Doppelbedeutung des Verbs *différer*: „sich unterscheiden“ und „Aufschieben“. Es wird hiermit die sprachliche Aktivität als eine endlose Produktion von Differenzen dargestellt, welche für die Erfassung einer Bedeutung notwendig sind. Gleichzeitig gibt es keine eingrenzende Identität und Präsenz von Text mehr, was in der Partizipialform der *différance*

Außen, Raum und Zeit voraus, weshalb sich eine einheitliche Identität als „Illusion“ erweist (im Rahmen der Dekonstruktion von Derrida).<sup>26</sup> Demnach gibt es keine Identität, sondern nur Differenz, keine Kernpunkte des Denkens, sondern nur ein Netzwerk aufeinander bezogener Zeichen.<sup>27</sup> Auch das menschliche Subjekt besitzt keine einheitliche Identität, sondern besteht aus dem bereits von Sigmund Freud eingeführten *mixtum compositum* verschiedener Antriebskräfte und Selbstbilder, die oft im Konflikt miteinander stehen. Lacan hingegen spricht von einer Sehnsucht des Subjekts nach der Einheit (im Rahmen der poststrukturalistischen Theorie), die auch bei Freud mit Hilfe der *Rekonstruktion* hergestellt werden soll.<sup>28</sup>

In „Kako upokojiti vampira“ werden diese widersprüchlichen postmodernen Konzepte mit dem Nebeneinander heterogener Textelemente symbolisiert, die einen Montageeffekt<sup>29</sup> erzeugen: Das Vorwort des Herausgebers, die Widmung, die vorangestellten Verse aus Goethes „Faust“ (*Motto des Romans*), Brieftitel als Motti, philosophische Zitate, Post scripta, Anmerkungen.<sup>30</sup>

Es wird im Folgenden deutlich, in welcher Weise die widersprüchlichen Konzepte (auch das strukturorientierte Konzept Lotmans) im Roman alternieren und ein Spannungsverhältnis erzeugen: Mit seiner Schuld konfrontiert, versucht Rutkowski seine Vergangenheit in Form von Briefen zu rekonstruieren, um die Lücke (ein Leitmotiv im Roman) in seiner Erinnerung zu schließen. Die Briefe stellen den Versuch dar, in Anbetracht einer auseinanderdriftenden Wirklichkeit die Teile der Vergangenheit wieder zusammensetzen und eine kohärente Identität herzustellen. Auch die Roman-Struktur mit ihrem doppelten Rahmen und

---

(durch das ‚a‘) angedeutet wird. Das – a – wird Bruch und Verbindung zugleich. J. Derrida 2004, 76ff.

<sup>26</sup> Der Begriff Subjekt wird in Folge der strukturalistischen Auffassung abgewertet und mit „Selbsttäuschung“ gleichgesetzt (was im Fall Rutkowskis an Bedeutung gewinnt). Lacan hingegen hält am Subjekt weiterhin fest und spricht vom Subjekt des Unbewussten. M. Dolar 2000, 44.

<sup>27</sup> „[...] In Folge dessen musste man sich eingestehen, dass es keinen Zentrum gibt, dass das Zentrum nicht in der Gestalt eines Anwesenden gedacht werden kann, dass es keinen natürlichen Ort besitzt, dass es kein fester Ort ist, sondern eine Funktion, eine Art von Nicht-Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt“, J. Derrida 1976, 424.

<sup>28</sup> Freud geht von einem unbewussten Streben des Subjekts, die frühkindliche Einheit des *Ich* und der Welt wiederherzustellen (*primäre narzisstische Einheit*), aus. (S. Freud 1992)

<sup>29</sup> Folglich handelt es sich bei der Montage gleichzeitig um ihr Gegenteil, die Demontage von Begriffen wie (u.a.) Mimesis, Kausalität, Geschlossenheit, Identität und ist insofern zu einer Problematisierung des Kunstbegriffs, der Funktion des Autors und dem Phänomen der Intertextualität geeignet. Es sind zwei gegensätzliche Tendenzen, die hier erzeugt werden: Einerseits die Vereinheitlichung, da die Text-Elemente miteinander organisch verbunden sind, andererseits die Differenzierung (Lotman 1993, 398).

<sup>30</sup> Der Herausgeber betont im Vorwort, dass er die Titel philosophischer Werke für die Briefe selbst ausgesucht hat: „[...] oni su zasnovani na duhu svakog pojedinog pisma“ („[...] die auf dem Geiste des jeweiligen Briefes gründen“). In ihrer Funktion ähneln sie daher den Motti, welche als Elemente und Bruchstücke anderer Texte besonders inhomogen wirken.



dem Wechselspiel von Offenem und Geschlossenem kann als Verfahren einer Einheitsbildung gewertet werden. Da die Briefe jedoch selbst als Fragmente auftreten, stellen sie eine *metonymische* Beziehung zu den Identitäts-Bruchstücken Rutkowskis her. Außerdem dekonstruieren sie in ihrer linearen Fortsetzung von innen heraus die Roman-Struktur, deren Kern (die Erzählung in Briefen) dadurch kein Zentrum bildet.<sup>31</sup> Dem Eindruck einer zeitlichen Linearität der Brieffolge steht – wie bereits erwähnt – die diskontinuierliche Anordnung der Geschehensmomente gegenüber.

Aufgrund der beschriebenen Nicht-Identitäten kann es keinen Dialog geben. Da die Briefe weder beantwortet noch gelesen wurden, ist der dialogische Aspekt des Briefes in doppelter Hinsicht nicht realisiert, und die Kommunikation verläuft nur in eine Richtung: Die monologische Form von Rutkowskis Rede dominiert die Erzählung; mit Ausnahme des Vorworts und den Anmerkungen aus der Feder des Herausgebers. In den Briefen werden zwar Gespräche Rutkowskis mit Adam, mit seiner Frau und mit Adams Geist geschildert, jedoch werden diese Dialoge allein aus der Perspektive Rutkowskis wiedergegeben, weshalb von einem *polyphonen*<sup>32</sup> Prinzip in „Kako upokojiti vampira“, zumindest bezüglich der Personenrede, nicht gesprochen werden kann. Der Kommunikationscharakter der Briefe bleibt im Wesentlichen geschlossen, um erst nachträglich durch das Vorwort und die Anmerkungen des Herausgebers, welche eine polemische Erwiderung auf Rutkowskis Briefe darstellen (Pijanović 1991, 72), geöffnet zu werden. Die fehlende Antwort eines Dialogpartners stellt einen Mangel dar, welcher durch die in den Briefen ausgetragene Auseinandersetzung Rutkowskis mit sich selbst und seiner Schuld nicht aufgehoben werden kann. Der Streitdialog der unterschiedlichen philosophischen Standpunkte ist ein Scheindialog, der darüber hinwegzutäuschen versucht, dass es sich um eine monologische Auseinandersetzung mit der Wahrheit handelt. Bezeichnenderweise befindet Rutkowski, dass die „einseitige Korrespondenz“ dem besseren Verständnis dient (Brief 4). Interessant ist die Tatsache, dass Rutkowskis Monologe an den vermeintlichen (Gesprächs-) Briefpartner Wagner auch die seitenlangen Monologe wiedergeben, die Steinbrecher an seinen ebenfalls passiven Gesprächspartner Rutkowski richtet. Tatsächlich bleiben auch die Fragen Steinbrechers meist rein rhetorischer Natur, denn die Antworten Rutkowskis spielen keine Rolle oder bleiben ungehört (vgl. Brief 11). Lediglich ein Objekt zu sein (im Sinne eines passiven Erduldens), ist eine traumatische Erfahrung für Rutkowski, und er versucht, sie durch die (heilende) Wiederholung und Umkehrung

<sup>31</sup> „Es [das Zentrum] liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört. Das Zentrum ist nicht das Zentrum.“ (Derrida 1976, 423).

<sup>32</sup> Bachtin entwickelt den Begriff der *Polyphonie* als das Vorhandensein im Dialog stehender Stimmen und eines unabhängigen Bewusstseins verschiedener Personen (M. Bachtin 1971, 10ff.).

seiner Position aufzuheben. Nicht nur hierdurch nimmt er im Verlauf der Geschichte zunehmend Züge seines ehemaligen Peinigers an.

Bachtin definiert die monologische Form in der Literatur als einen Ausdruck des totalitären Bewusstseins, das auch bei Rutkowski mehrfach zum Ausdruck kommt. Auf der Folie seiner augenscheinlichen Ablehnung des NS-Systems weist seine Rede im Verlauf der Handlung totalitäre Züge auf, bis hin zur vollständigen Ähnlichkeit mit der Rhetorik und Diktion seines ehemaligen Vorgesetzten Steinbrecher.<sup>33</sup> Außerdem wird auf der Schriftebene sehr früh eine unbewusste (indexikalische) Zeichensprache offenbart, die auf das Vorhandensein eines totalitären Bewusstseins hinweist. Retrospektiv schildert Rutkowski die Ankunft in Ort D. im Jahr 1943, während der er – neben dem stehenden Steinbrecher – zusammengekauert im Auto sitzt. Seine damalige Verfassung beschreibt er anhand eines imaginären Dialogs und spricht sich selbst dabei in dritter Person an:

Pa zar se on ne oseća pobednikom? Ni najmanje, do vraga, ni najmanje!  
šta oseća? Stid, Stid i strah.

Fühlt er sich denn nicht als Sieger? Nicht im Mindesten, zum Teufel, nicht im Mindesten! Was fühlt er? Scham, Scham und Angst. (Brief 3)

In den letzten drei Worten des Zitats (im Original) fällt auf, dass das zweite Wort groß statt klein geschrieben wird (ein Fehler im Buchdruck ist nicht anzunehmen, vor allem da sich die dargelegte Schlussfolgerung aus mehreren Textstellen und -ebenen erschließt). Durch den orthographischen Fehler<sup>34</sup> wird aus den alliterierenden Anlauten des wiederholten Wortes „Stid“ das SS-Abzeichen gebildet, das im grotesken Gegensatz zu der Bedeutung auf der lexikalischen Ebene (Scham) steht. Es ist die unbewusste *Fehlleistung*, die seine Botschaft auf der graphemischen Ebene zum Ausdruck bringt und das Bild des sich schämenden Rutkowski dekonstruiert. Die Schrift und nicht die Sprache (*Logos*) wird in diesem Beispiel zum vermittelnden Medium, „als psychische Energie zwischen

<sup>33</sup> Rutkowski äußert sich trotz seiner prinzipiellen Ablehnung von totalitären Systemen auch folgendermaßen: „U III Reichu nije baš sve bilo rdavo. Ne može se poreći da se na telesno vaspitanje obraćala pažnja, koja je u demokratijama, a pogotovo plutokratijama, sasvim zanemarena. 1936. u Berlinu uzeli smo 36 zlatnih medalja. Pa onda autostrade, socialna skrb, razvitat industrijske tehnologije, [...]“ („Im dritten Reich war nicht alles so schlecht. Es lässt sich nicht leugnen, dass man großen Wert auf die körperliche Ertüchtigung legte, die in Demokratien und Plutokratien gänzlich vernachlässigt war. Im Jahr 1936 gewannen wir in Berlin 36 goldene Medaillen. Und dann die Autobahnen, die soziale Fürsorge, die Entwicklung der industriellen Technologie, [...]“, Brief 22).

<sup>34</sup> Der hier dargestellte orthographische Fehler ist nicht lautlich wahrnehmbar – vgl. *Différance* (Derrida 1990, 76ff.).

dem Unbewussten und dem Bewusstsein“.<sup>35</sup> Darüber hinaus wird eine „latente/manifeste Doppelstruktur“ der Niederschrift Rutkowskis signalisiert: „Es geht um den Schrift-Sinn als Doppelsinn“.<sup>36</sup> Der Sinn wird im Spiel von Verdecken und Aufdecken erzeugt (dies entspricht der Tendenz Rutkowskis, die auftauchenden Erinnerungen – die Wahrheit über die Art seiner Mitwirkung in der Gestapo – zugleich zu rechtfertigen und zu verfälschen), ähnlich einem *Kryptogramm*, das auf der graphemischen Ebene realisiert wird und eine „bildhafte Latenz“ beinhaltet.<sup>37</sup> Das im Zitat oben realisierte Bild (– SS –) steht gegenüber den syntagmatischen Elementen „Stid, Stid, i strah“ (welche nun beliebig und unglaubwürdig erscheinen) im Kontrast und offenbart sowohl eine symbolische als auch eine paradigmatische Beziehung der Zeichen, was für den gesamten Text von Bedeutung sein wird.<sup>38</sup>

Simultan zur Ankunft in dem Urlaubsort D. (in Begleitung von Ehefrau Sabine) schildert Rutkowski seine Ankunft in dem besetzten Ort D. (als Teil der deutschen Truppen) und skizziert die Anordnung der Wagenkolonne:

[...], između našeg i ostalih špaskih automobila, mimo svih ratnih propisa, održavano je rastojanje, te je kolona podsećala na džinovsku morzeovu poruku, u kojoj je naš znak pogrešno otkucan.

[...], zwischen unserem und den restlichen Stabsautomobilen wurde, entgegen aller Kriegs-Vorschriften, ein Abstand eingehalten, weshalb die Kolonne an eine riesige Nachricht in Morsealphabet erinnerte, in der unser Zeichen falsch getippt wurde. (Brief 2)

<sup>35</sup> Dies in Analogie zur Emanzipation der Schrift durch Derrida. Er kritisiert die westliche metaphysische Tradition des *Logozentrismus* und spricht von einer historischen Unterdrückung der Schrift seit Platon (Derrida 1976, 302, 324).

<sup>36</sup> Vgl. zu „Kryptogrammatik und Doppelung“ in R. Lachmann 1990, 404ff.

<sup>37</sup> „Das Verborgene des Kryptogramms ist eine zu entschlüsselnde Sprache (ein Kode, mit dem der Text in seiner zweiten Dimension zu öffnen ist) [...]“ (Hansen-Löve 1996, 188).

<sup>38</sup> R. Barthes unterscheidet drei Beziehungen der Zeichen untereinander: Symbolische, paradigmatische und syntagmatische Beziehung. In Anlehnung auf Barthes lässt sich in „Kako upokojiti vampira“ eine Alternation von „symbolischer“ und „paradigmatischer“ Imagination feststellen, wobei erstere eine Tiefenimagination darstellt: „Sie erlebt die Welt als die Beziehung zwischen einer vordergründigen Form und einem vielgestaltigen mächtigen Abgrund; [...] man kann in den Werken der Tiefenimagination die biographische oder historische Kritik zitieren, die Soziologie der „Weltsichten“, den realistischen oder introspektiven Roman [...]“ R. Barthes, 2006, 94f. Im vorliegenden Roman führt die Auseinandersetzung des Protagonisten mit der Vergangenheit zur Wahrnehmung eines Abgrundes (der Wahnsinn und/oder das Dämonische), der in Folge dessen den Zweck der Historie für die Menschheit kritisiert. Die zweite, die „formale“ (oder „paradigmatische“) Imagination impliziert eine Aufmerksamkeit auf die Variation rekursiver Elemente. Das Zeichen wird hier nicht mehr in seiner „Tiefe“ gesehen, sondern in seiner „*Perspektive*“. „Daher ist die mit dieser Sicht verbundene Dynamik die eines Appells [...]“ (Barthes 2006, 97-100). Im fraglichen Roman wird dies mit einer „Koexistenz“ von Zeichen und Bezeichnetem (Barthes 2006, 97), sowohl auf der phonologischen als auch auf der lexikalischen Ebene realisiert.

Das Bild der Morsezeichen und des Tippfehlers darin veranschaulicht bei der Übertragung auf die Autokolonne eine Lücke, welche die Distanzierung innerhalb der eigenen Reihen thematisiert bzw. die Ablehnung der Gestapo durch die Mitglieder der Wehrmacht versinnbildlicht. Das Augenmerk wird durch die metaphorischen Morsezeichen auf die *semiotische* Ebene gelenkt: Es wird ein pragmatischer Kontext (militärische Konvention im Dritten Reich) eingeführt, der als Zeichensystem eine ähnlich dem Morsealphabet verschlüsselte *Message* enthält, welche nur von den im Kontext Stehenden dekodiert werden kann. Gerade die Lücke (der „Tippfehler“) weist einen höheren Bedeutungsgehalt auf, als die korrekt getippten Zeichen. Sowohl die Botschaft als auch der Fehler bleiben für Außenstehende verborgen, da sie die erforderliche Zeichensprache (die Konvention) nicht beherrschen. Vermutlich ist dies ein weiterer Hinweis des Autors Pekić auf die Bedeutung von Berichten der Augen- und Zeitzeugen, selbst wenn es sich um Nationalsozialisten handelt. Das Zitat wirft ein differenzierteres Bild auf die Frage der historischen und individuellen Schuld in Bezug auf die Verbrechen des Dritten Reiches.

In diesem Abschnitt wurden die für die Briefkommunikation relevanten Sender/Empfänger – Relationen sowie ihre jeweils uneinheitlichen Identitäten behandelt. Die Briefe versinnbildlichen sowohl den fragmentarischen Zustand von Rutkowskis Identität, als auch die Suche nach der Einheit, die mit der Wahrheitssuche einhergeht. Letztere realisiert Rutkowski schriftlich und in Monologform, was im Gegensatz zum eigentlich dialogischen Charakter des Briefes steht und so Rutkowskis bereits indoktriniertes Bewusstsein bloßlegt. Es wird zwar auf das Medium der Schrift zurückgegriffen, um Identität (mit Hilfe der Erinnerung) und Welt miteinander in Einklang zu bringen. Jedoch wird die Schrift durch den stetigen *Aufschub* in der Signifikanten-Kette zum dekonstruierenden Medium für die Schaffung einer (Ur-)Einheit. Das Trägerische der Wahrheit wird aus dem Unbewussten heraus mit Hilfe von orthographischen Fehlern entlarvt, welche auf eine zweite, geheime, und nur von „Eingeweihten“ zu entschlüsselnde Schicht von Rutkowskis Rede hinweisen. Darüber hinaus wird mit dem Fehler ein für den ganzen Roman geltendes Paradigma erzeugt, das über die sich stets verfälschende individuelle Wahrheit hinaus auf eine historische Wahrheit hindeutet. Demnach ist der Fehler im Nationalsozialismus begründet und der daraus entstandenen (verdrängten) Schuld; ein unüberwindbarer Fehler, der auch und gerade dort zu vermuten ist, wo er auf Ablehnung stößt – allem voran bei sich *selbst* (Rutkowski).

## 2. Das Wiedererinnern als groteske Doppelung

Die folgende Analyse behandelt Rutkowskis Erinnerungsprozess und seine verschlungenen Wege zu persönlicher Erkenntnis. Die Begegnung mit vergessenen

Ereignissen und Erlebnissen, d.h. seinem verdrängten Wissen über die Ereignisse in der Vergangenheit führt im Verlauf des Berichts zu einer neuerlichen seelischen Erschütterung. Insbesondere der Höhepunkt der Schilderung, das Durchleben des gescheiterten Rettungsversuchs Adams und dessen anschließende Hinrichtung setzen Rutkowski zu; es ist, als durchlebe er die seelische Krise von damals ein zweites Mal. Besonders betont werden muss das stete Bemühen von Rutkowskis Bewusstsein, sich mit der Wahrheit über die eigene Schuld und Verantwortung zu konfrontieren und diese Schuld gleichzeitig zu rechtfertigen. Das Schreiben der Briefe ist zwanghaft – eine zunächst neurotische Handlung – und wird zunehmend zur Plattform einer Bewusstseinspaltung: Diese resultiert aus der Spannung zwischen *Vergessen* und *Wiedererinnern* sowie dem schlechten Gewissen unter gleichzeitiger Ablehnung der Schuld. Das schreibende Subjekt wird zunehmend von seinem abgespaltenen Ich (dem Anderen) usurpiert, was für Rutkowski eine unheimliche Begegnung mit den tieferen Schichten seines Ichs (dem Unbewussten) bedeutet.

## 2.1. Die Rückkehr eines verdrängten Traumas

Der Protagonist hat in der Vergangenheit in D. eine ganze Reihe von Ereignissen erlebt, die prädestiniert wären, traumatische Auswirkungen auf seine Psyche zu haben: Der andauernde, aber letztlich vergebliche Widerstand gegen den Vorgesetzten Steinbrecher und dessen unerbittliche Logik; die Lebensgefahr, in die er sich selbst bringt, als er versucht, Adam zu retten und nicht zuletzt der brutale Mord an dem verschwiegenen Arbeiter im Verlauf eines Verhörs. Es kann angenommen werden, dass diese Erlebnisse für Rutkowski so traumatisch waren, dass sie zu einer Ich-Spaltung führten, ein *Abwehrmechanismus*, der die unangenehme und verstörende Erinnerung an die Schuld verdrängt.

Als Rutkowski nach dem Krieg vom amerikanischen Major Stein verhört wird,<sup>39</sup> räumt er zwar ein, dass auch er „Unerlaubtes“ tun musste, schwächt dieses Geständnis jedoch sogleich ab: „[...] radi poboljšavanja rata“ („[...] zugunsten einer Verbesserung<sup>40</sup> des Krieges“; Brief 25). Während seines gesamten Dienstes als Gestapo-Angehöriger habe er versucht, die Maschinerie von innen

<sup>39</sup> Im Gegensatz zur Namenlosigkeit der Opfer (hierzu später mehr) übernehmen die Namen der Personen eine betont semantische Funktion (*Nomen est omen*), welche die auf den ersten Blick so gegensätzlichen Personen zueinander in Relation bringt: der intellektuelle Rutkowski – der Folterer **Rotkopf** (die Brutalität); **Steinbrecher** – **Stein** – **Wittgenstein** (die Logik). Beispielsweise weisen Major Stein und Steinbrecher eine fast identische logische Argumentation auf (Brief 25), obwohl sie militärische Kontrahenten vertreten (Alliierte vs. NS-Deutschland); Rutkowski übertrifft jedoch im Fall des namenlosen Arbeiters die brutalen Verhörmethoden des von ihm so verachteten Kollegen Rotkopf.

<sup>40</sup> Durch die katachretische Formulierung „Verbesserung des Krieges“ wird die Ambivalenz Rutkowskis hinsichtlich seiner Einstellung zum Krieg nicht nur inhaltlich, sondern auch an der Oberfläche des Textes deutlich.



heraus zu sabotieren, indem er versuchte, die Bedingungen für die Gefangenen zu verbessern und die Anstrengungen von Offizieren wie Steinbrecher zu unterminieren, was ihm nicht nur selten gelang, sondern auch mit großer Gefahr verbunden war. Da Rutkowskis Formulierung hier jedoch missverständlich ist und die Tatsachen beschönigt, erscheint sie eher als Hinweis auf das Ausmaß der verfälschten Darstellung des Geschehens bzw. den Grad seiner Verdrängung: Rutkowski ist davon überzeugt, entscheidend zum Schutz der Inhaftierten der Gestapo beigetragen zu haben, ja er sieht sich sogar selbst als Opfer der Geschehnisse, wie er in seinen Briefen mehrfach betont.

Nach 22 Jahren<sup>41</sup> kehrt Rutkowski an den Ort des Geschehens zurück. Dass er mit seiner Frau ausgerechnet D. als Urlaubsort wählt, kann sprichwörtlich als die realisierte Wiederkehr eines Mörders an den Ort des Verbrechens interpretiert werden (Pijanović 1991, 74). Hierbei sind die Worte von Adams Geist im ersten Gespräch mit Rutkowski von Bedeutung:

Uostalom, taj spomenik, to me vama i dovodi. Ali bi poštenije bilo reći da sam vas zbog njega i doveo u D.

Außerdem, das Denkmal führt mich zu Ihnen. Es wäre jedoch ehrlicher zu sagen, dass ich Sie deswegen nach D. geführt habe. (Brief 9)

Dies ist ein Hinweis auf Rutkowskis *Alter Ego*:<sup>42</sup> Anders formuliert, es ist das *Andere*, das verdrängte und traumatisierte Ich, welches aus dem Unbewussten heraus seine Handlungen steuert. Rutkowskis Rückkehr nach D. ist die Wiederherstellung einer Konstellation zur Lösung von alten Konflikten; diese Wiederholung trägt jedoch nicht nur zwanghafte, sondern auch groteske und unheimliche<sup>43</sup> Züge, da sie durch die Wiedererinnerung des Verdrängten versucht, eine verloren gegangene Einheit wieder herzustellen. Rutkowskis Konfrontation mit seinen Erinnerungen vor Ort führt dazu, dass der verdrängte Anteil des Ichs wiederkehrt und sich als entfremdetes, abgespaltenes Element in Adams Geist personifiziert.<sup>45</sup> Das Prinzip der Dualität, welches bereits in der

<sup>41</sup> Die Zahl der vergangenen Jahre – 22 – bietet sich als gerade Zahl leicht an für eine Division und könnte somit ein Indiz sein für die bevorstehende Division auf der seelischen Ebene des Protagonisten. Außerdem drückt die Zahl 2 die Dualität an sich und die Zahl 22 eine Doppelung aus, die im Roman auf allen Ebenen gestaltet werden.

<sup>42</sup> Mit *Alter Ego* bezeichnet man auch das zweite Ich in einer multiplen Persönlichkeitsstörung (auch: *dissoziative Identitätsstörung*).

<sup>43</sup> „Im seelisch Unbewussten lässt sich nämlich die Herrschaft eines von Triebregungen ausgehenden Wiederholungszwangs erkennen, [...] dass dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.“ (Freud 1917-1920, 251)

<sup>45</sup> „[...] denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist“ (Freud 1917, 254).

Erzählstruktur in den verschiedenen Identitäten von Autor, Erzähler und Protagonist sowie in Rutkowskis Wahrnehmung der Zeit (vgl. v.a. die „Schienen“-Metapher) angedeutet wird,<sup>46</sup> erhält hier eine phantastische Dimension. Die Begegnung mit Adams Geist schildert Rutkowski schließlich folgendermaßen:

Adam je nasrnuo na mene kao što ožedneli vampir sleće na krv. Glogov kolac stida, kojim sam ga prikovao za dance podsvesti, čak ni prema magijskim propisima ne beše dovoljan da ga upokoji. [...] Iza maglene busije prošlosti stoje naše uspomene kao krvožedni ratnici bez lica, [...] A takvom je napasnom soju pripadao i spomen na Adama Trpkovića.

Adam stürzte sich auf mich, wie ein durstiger Vampir auf das Blut. Der Pfahl meiner Scham, mit dem ich ihn am Boden meines Unterbewusstseins festgenagelt hatte, genügte auch nach magischen Regeln nicht, um ihn still zu halten. [...] Im vernebelten Hinterhalt der Vergangenheit stehen unsere Erinnerungen wie blutrünstige, gesichtslose Kämpfer [...] Zu diesem gefährlichen Schlag gehörte die Erinnerung an Adam Trpković. (Brief 1)

Die schlagartige Wiederkehr der verdrängten Erinnerungen teilt Rutkowski nicht mit seiner Frau Sabine; sie weiß nichts über die Vergangenheit ihres Mannes in der Gestapo. Stattdessen wählt er die Form der epistolaren Beichte, wie im vorigen Kapitel bereits erläutert. Zwar äußert Rutkowski die Absicht, sich in den Briefen endlich all der Lasten zu entledigen, indem er sie niederschreibt; seine Beichte ist jedoch insofern degeneriert, als sie eine *apologisierende* Rede ausmacht. Je weiter Rutkowski dabei mit seinen Erinnerungen kommt, desto klarer wird ihm allerdings, dass seine Rechtfertigungen nicht standhalten, wie ihm sein „Alter Ego“ – Adams Geist – deutlich zu verstehen gibt:

Vi ste bili obrazovan čovek. Raspomagali ste informacijama. [...] I niste čak ni imali to opravdanje da ste nacista. Jer da ste bili nacista, moglo bi se reći da ste bili u zabludi. [...] Ali vi niste bili *čovek* pakla. Vi ste samo bili kolaborant usled duševnog kukavičluka. I za vas ne može biti oprostaja.

Sie waren ein gebildeter Mann. Sie verfügten über Informationen. [...] Sie hatten nicht einmal die Rechtfertigung, ein Nazi zu sein. Denn wären Sie ein Nazi, könnte man sagen, dass Sie im Irrtum waren. [...] Doch, Sie waren kein *Mensch* der Höhle. Sie waren lediglich ein Kollaborateur aus see-lischer Feigheit. Und für Sie gibt es keine Vergebung. (Brief 9)<sup>47</sup>

<sup>46</sup> „Übertragen auf die Zeitachse manifestiert sich die personale „dvojtvennost“ als Konfrontation asynchroner Ich-Aspekte, die sich nur in der achronen Vorzeit (der Präexistenz) und der Ewigkeit (des Jenseits) vereinen“ (A.A. Hansen-Löve 1992, 206).

<sup>47</sup> „Prof. Dr. Birnbaum [...] je držao da se cela scena odigravala u svesti K. Rutkowskog, da je to bio razgovor koji je potakla rdava savest, osećanje krivice zbog Adamove sudbine, projektovano u psihopatološku viziju.“ („Prof. Dr. Birnbaum [...] befand, dass sich die ganze Szene

Diese erdrückende Erkenntnis über seine persönliche Verantwortung ist zwar greifbar, doch Rutkowski weist die Schuld von sich und schiebt sie auf die Zwänge des NS-Systems, sowie auf die indirekte Einflussnahme des menschlichen Geistes und seiner Errungenschaften auf die Handlungen der Menschen. Er beteuert, dass Ideen für Taten verantwortlich sind, denn „Misao deluje, Misao menja, Misao stvara“ („Der Gedanke wirkt, der Gedanke ändert, der Gedanke erschafft“ (Brief 13), was wieder wie eine Ausflucht anmutet: Seine Rede über sich selbst wird zu einer Rede über die anderen, das System und die Nachkriegsgesellschaft in Deutschland, die – wie er betont – in Bezug auf die nationalsozialistischen Verbrechen an „kollektiver Amnesie“ leidet; letztlich eine deutliche Analogie zu seiner eigenen Verdrängung.

Im weiteren Verlauf begreift er endlich, dass er seiner Schuld und Verantwortung durch Erläuterungen und Ausflüchte nicht entkommen kann. Die Erkenntnis, dass das Argument für sein Mitwirken bei der Gestapo – der Kompromiss zwischen eigenem Tod und seinem Gewissen – ein Ausdruck intellektueller Feigheit war, erschüttert seine seelische Gesundheit.

Duševni udarac što ga dete podnosi saznajući da mu je otac ubica, ne može biti teži i svirepiji od onoga što sam morao da pretrpim opisujući događaj koji sam pantio kao nesreću, a sada prepoznao kao zločin.

Der seelische Hieb, den das Kind erlebt, als es erfährt, dass sein Vater ein Mörder ist, kann nicht schwerer und grausamer sein als das, was ich bei der Beschreibung des Ereignisses erleiden musste, an das ich mich als Unglück erinnerte und nun als Verbrechen erkannte. (Brief 23)

Dieser Höhepunkt der belastenden Auseinandersetzung mit seiner verdrängten Vergangenheit und die Erkenntnis der persönlichen Verantwortung führen vermutlich zum Ausbruch der psychischen Krankheit Rutkowskis. Dieser ereignet sich im Zusammenhang mit der Erzählung im „letzten Brief“ (Brief 21): Um die Hinrichtung doch noch zu verhindern (Erzählvergangenheit), plant Rutkowski, Steinbrecher zu erschießen, kurz vor dem Augenblick, in dem Adam gehängt werden *soll*. Rutkowski hält bereits die Pistole in der Hand, als er die Halluzination von Adams Himmelfahrt hat und daraufhin halb bewusstlos in der Toilette aufgefunden wird. Die Gestapo geht davon aus, dass er einen gescheiterten Selbstmordversuch unternommen hat.

In Schopenhauers Analyse des *Vergessens* in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, dessen Titel als Motto dem siebten Brief im Roman vorangestellt wird, wird der Vorgang des Vergessens nicht als passiver, willenloser,

---

[Gespräch mit Adams Geist] im Bewusstsein K. Rutkowskis abspielte, ein durch das schlechte Gewissen angeregtes Gespräch als Projektion des Schuldgefühls wegen Adams Schicksal in eine psychopathologische Vision“, Anmerkung 8.)

sondern als aktiver Mechanismus beschrieben.<sup>48</sup> Ein Kapitel oder eine Situation aus der Vergangenheit gehen demnach verloren, weil sie dem *Willen* unangenehm und beängstigend erscheinen, wobei Schopenhauer allerdings von einem unbewussten Willen ausgeht. Oft sind es traumatische Erlebnisse, die dazu führen, dass ein stattgefunden habendes Ereignis („Vorstellung“) aus dem Bewusstsein verbannt wird. Diese Verdrängung verursacht Brüche im logischen Ablauf der Lebensgeschichte, die Schopenhauer als „Lücken“ oder „Leerstellen“ bezeichnet, die der Mensch durch phantasierte Vorstellungen – „den Wahn“ – auffüllt. Ähnlich verhält es sich auch bei Freud in Bezug auf die neurotische Verdrängung in der *Angsthysterie*, wobei Freud analog zu Schopenhauers *Wahn* von *Phantasmen* spricht, welche die fehlende bzw. verdrängte traumatische Erinnerung ersetzen (*Ersatzbildung*) (Freud 1992, 113f). Auch die Halluzination Rutkowskis während der Hinrichtung Adams kann als Phantasma betrachtet werden. Rutkowski erfährt später, dass – neben der grotesken Inszenierung der Hinrichtung durch Steinbrecher (Brief 19) – keiner der Anwesenden etwas Ungewöhnliches bemerkt hat. In seiner Halluzination konnte er Adam jedoch retten und somit Steinbrecher zumindest in seiner Phantasie besiegen. In diesem Licht erscheint auch die von ihm geäußerte Annahme, dass Steinbrecher später Selbstmord begangen habe (der Herausgeber dementiert dies in der zweiten Anmerkung), als Wunschdenken.

Obwohl Rutkowski in Brief 21 eigentlich mit seinen Erinnerungen abgeschlossen hat und auch ankündigt, dass dies sein „letzter Brief“ sei, fährt er fort, denn er kann die Veränderung, die sich abzeichnet, nicht mehr leugnen: „Hilmar, nešto *stvarno* nije kako treba sa mnom“ („Hilmar, etwas ist mit mir *wirklich* nicht in Ordnung“, Brief 22).<sup>49</sup> Nachdem er bei sich und seiner Frau Fieber gemessen hat, um eine körperliche Krankheit auszuschließen, nimmt er an, dass lediglich seine „Nerven“ durch die anstrengende Beichte gelitten haben. Was Rutkowski erlebt, ist nicht nur eine erschütternde Erinnerung, sondern das erneute Durchleben eines Traumas bzw. dessen Wiederholung,<sup>50</sup> was sich in körperlichen Beschwerden manifestiert, etwa, als er während der Erinnerung an das Hängen und die zynischen Ausführungen Steinbrechers über den Vorgang des Erstickens selbst in Atemnot gerät (Brief 21). Die Schilderung der Hinrichtung verursacht eine besonders starke Reaktion: „Čim sam ti opisao Adamovo uzne-

<sup>48</sup> A. Schopenhauer 1998.

<sup>49</sup> Man beachte die Kursivsetzung im Brief: Sie kann als Zeichen für die beginnende Auflösung der Wirklichkeit in Rutkowskis Wahrnehmung verstanden werden.

<sup>50</sup> In Freuds Traumatheorie wird ein traumatisches Ereignis durch seine nachträgliche Wirkung zeitlich verdoppelt in ein Ereignis, das nicht Trauma ist oder war (es wurde sogleich verdrängt) und in ein Ereignis, das Trauma sein wird, wobei diese Binarität eine Wechselwirkung der beiden impliziert. Hierdurch wird die Linearität der Zeit und die Kontinuität der Geschichte aufgehoben zugunsten einer neuen Zeitlichkeit, in der das traumatische Ereignis gewesen sein wird (A. Ruhs 2002, 101).

senje, osetio sam se rdavo, i pobegao u nužnik da se ispovraćam.“ („Nachdem ich Dir die Himmelfahrt Adams geschildert habe, fühlte ich mich schlecht und bin sogleich in die Toilette geflohen, um mich zu erbrechen“, Brief 22). Das Übergeben ist eine Art symbolischer Veräußerung der ihn quälenden Erinnerung auf der körperlichen Ebene bzw. eine Veräußerung des Traumas als dem fremden Anderen, das auf diese Weise objektiviert wird.<sup>51</sup> Gleichzeitig wird das Motiv der „Toilette“, der wir eben noch als Ort des Zusammenbruchs von Rutkowski in der Erzählvergangenheit begegnet sind, wiederholt, ein Hinweis auf die Dualität der Zeit und der Ereignisse in der Wahrnehmung Rutkowskis. Es wird damit deutlich, dass es sich um eine Projektion bzw. Spiegelung des traumatischen Erlebnisses aus der Vergangenheit handelt, was die folgende *Ambivalenz* zu Folge hat: Es ist das Trauma und es ist nicht das Trauma, was in Zusammenhang mit der Wahrnehmung steht, das ist das *Ich* und das ist das *Nicht-Ich*.<sup>52</sup>

Der groteske Aspekt des Romans ist neben einigen Szenen wie z.B. der Hinrichtung von Adam, oder auch grotesken Schilderungen durch Steinbrecher (u.a.) besonders auf der psychologischen Ebene zu finden. Im Zusammenhang mit dem bisher Gesagten erinnert die Vorstellung einer Zerlegung des Subjekts auf zwei (oder mehrere) Ichs an die groteske Auflösung der Einheit des Körpers und seiner Körpergrenze,<sup>53</sup> oder auch an die groteske „Gespaltenheit“ (Bachtin 1987, 333). Außerdem ist die Vorstellung von der Anwesenheit eines anderen Ich ein usurpierendes Moment, ein Verstoß gegen das Empfinden der Einheitlichkeit des *Individuums*, ein unheimliches Moment. Das wird deutlich, als Rutkowski im Zusammenhang mit dem erneuten Durchleben des traumatischen Ereignisses neben körperlichen Beschwerden auch von einem Gefühl der Angst berichtet: „Sve mislim da sam se ja zapravo prepaó“ („Ich denke, dass ich mich eigentlich erschrocken habe“, Brief 22). Der Zustand einer sich durch das Trauma auflösenden Identität erzeugt ein ambivalentes Gefühl von einem Ich, das vertraut (heimlich) und zugleich fremd und unheimlich ist; dieses „nicht-identisch“ – Sein ist ein groteskes Motiv (eine *Ich-Chimäre*) und schließlich Auslöser von Angst und Unsicherheit in der betreffenden Person.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Eine Assoziation an das Konzept des *Abjekts* von Kristeva ist unter bestimmten Einschränkungen möglich: Abjekte (Tränen, Urin, Kot, Schleim, Speichel u.a.) sind weder Teile des Körpers noch von ihm getrennt, weshalb die *Abjektion* ein Akt der notwendigen, jedoch nicht möglichen Transzendierung des Körperlichen darstellt (J. Kristeva 1980); Rutkowskis Übergeben ist ein Versuch, die traumatische und verdrängte Erinnerung an den auferstandenen Adam im Sinne eines Objekts zu subtrahieren. Die Objektivierung dient in erster Linie der Herstellung des Subjekts, als ein Akt der Befreiung vom Trauma.

<sup>52</sup> Das Nicht-Wiedererkennen ist eine Affinität des Unbewussten, denn erst in der Verneinung „das bin ich nicht“ entsteht das Subjekt, welches Lacan als unbewusstes Subjekt dem *Cogito* entgegen gesetzt (Dolar 2000, 43).

<sup>53</sup> „Grundlage aller grotesken Motive ist eine besondere Vorstellung vom Körperganzen und den Grenzen dieses Ganzen“ (M. Bachtin 1987, 358).

<sup>54</sup> I. Smirnov 2005, 207f.



## 2.2. Die Fortsetzung des Schreibakts und die Stimme des Anderen

Im vorigen Kapitel wurde die Rückkehr des verdrängten Traumas als Versuch des Subjekts dargestellt, den Konflikt zu lösen, um die Einheit wiederherzustellen. Dieser Versuch muss jedoch scheitern: Die Bewusstseinspaltung, die als Folge der Verdrängung auftritt, kann nicht überwunden werden. Die Spaltung verursacht dem Subjekt einen Ich-Verlust. Die Fortsetzung des Schreib-Akts stellt demnach für Rutkowski eine Art Kompensation dar, welche für die verschiedenen Formen der Psychose typisch ist und verhindern soll, dass dem Subjekt der Mangel bewusst wird.<sup>55</sup> Dementsprechend verliert sich Rutkowski in grotesken Ausschweifungen (z.B. über Foltermethoden), fragwürdigen Analogien, Gedankensprüngen, unerwarteten Themenwechseln; außerdem schreibt er hastig, bemüht, fiebernd, anspielungsreich und sarkastisch.<sup>56</sup> Auffallend ist, dass je nach Intensität des Erzählten seine Rede durch Auslassungen [...] unterbrochen wird, was eine Korrelation zwischen dem zerlegten Text und der Psyche seines Autors offenbart.

Die hier geschilderten Merkmale stimmen weitgehend mit der Rede eines manischen Menschen überein, dessen übersteigerte diskursive Aktivität sich häufig durch Schriftliches manifestiert (z.B. durch das Schreiben von Tagebüchern, Briefen, u.a.).<sup>57</sup> Das Schreiben der Briefe, das kein Ende nimmt, schafft wie auch Zeichen oder Sprache an sich in erster Linie „Abstand und lebensrettende Distanz zum allzu Realen, Evidenten: Solange gesprochen wird, wird nicht geschossen, solange Zeichen die Präsenz der von ihnen referierten Gegenstände ersetzen, ist noch nichts Endgültiges geschehen, der Augenblick der Wahrheit nicht eingetreten“ (Hansen-Löve 1996, 187). In Anbetracht der seeli-

<sup>55</sup> Die Fortsetzung der Briefe veranlasst den Ärzte-Rat, sich trotz divergierender Diagnosen darauf zu einigen, dass dieser Akt vor allem Züge des *Manischen* aufweist (Anmerkung 18); bereits in der ersten Anmerkung wird von Psychopathie, einer manisch-melancholischen Psychose und Paranoia (u.a.) gesprochen.

<sup>56</sup> Ein Beispiel: „Mi smo prvi industrijski iskoristili žrtvu. Staljin je iskorišćavao jedino njen robovski rad, [...] Mi smo smrti vratili poštovanje. Mi smo proizveli život ljudskom telu. [...] Zlatni zubi, kosa, masnoća, pa i koža – sve je nečemu služilo [...] O čemu, zaboga, ja to pričam? Kako sam dospao dovd – do sapuna?“ („Wir waren die ersten, die die Opfer industriell ausgebeutet haben. Stalin beutete lediglich seine Sklavenarbeiter aus. [...] Wir haben dem Tod den Respekt zurückgegeben. Wir haben das Leben des menschlichen Körpers verlängert. [...] Die goldenen Zähne, die Haare, das Fett, sogar die Haut – alles diente zu etwas ... Über was denn, um Gottes Willen, spreche ich? Wie gelange ich hierher – bis zu der Seife?“, Brief 22). Die Ausschweifung schildert die groteske Wirklichkeit der nationalsozialistischen Vernichtungsmethoden, welche aus ihrem Rassenwahn heraus Menschen als „Ungeziefer“ betrachtet und anschließend ihre Leichen „industriell verwertet“; „Dies ist der groteske Hintergrund unserer Zeit“. Heidsieck definiert das Groteske als „produzierte Entstellung des Menschen“, als „von Menschen verübte Unmenschlichkeit“ (A. Heidsieck 1969, 114f, 17f.).

<sup>57</sup> F. Tchouboukov-Pianca 1995, 19.

schen Lage Rutkowskis fällt auf, dass es sich bei dem Schreiben der Briefe um ein zwanghaftes Bedürfnis handelt bzw. um eine *graphomanische* Manifestation im Rahmen seiner Erkrankung.<sup>58</sup>

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Häufung von Titeln, Inventaren, Listen, Fachausdrücken, Zeilen in einer Fremdsprache, großgeschriebenen Zeilen, kursiven Buchstaben, Initialen, Zahlen, mathematischen und chemischen Formeln oder auch Schach-Koordinaten, Ausrufezeichen, Auslassungen etc. Diese Hypertrophierung auf der Seite der Signifikanten bedeutet gleichzeitig einen Mangel auf der Seite der Signifikate, weshalb Rutkowskis Rede zunehmend an Sinn sowie an Realitäts- bzw. Wirklichkeitsbezug verliert. Dadurch stellt der Text von Rutkowski ein groteskes Inventar an Worten dar, welche ihre Bedeutung verloren haben. Dies lässt an Leonid Šejkas Äußerungen im Zusammenhang mit seiner *Müllpoetik* denken: „Das Entfallen der Bedeutung der Gegenstände bewirkt eine Vervielfältigung der Gegenstände – ihre Multiplikation.<sup>59</sup> Entsprechend den Dingen, die keine Bedeutung mehr haben und dadurch zu Müll degradiert werden, findet hier eine Degradierung auf der Zeichenebene statt.<sup>60</sup> Außerdem werden Hierarchien im Zeichensystem aufgelöst, was als Aspekt des Karnevals, übertragen auf die Zeichenebene betrachtet werden kann. Die Gleichberechtigung der Zeichen führt zu einer Beliebigkeit in ihrer Verwendung, während deren betonte Totalität mit einem Gefühl äußerster Fragmentierung einhergeht (Tchouboukov-Pianca 1995, 22f.). Die Hypertrophierung auf der Zeichenebene geht darüber hinaus mit dem dargestellten Mangel (Leerstelle) im Subjekt einher. Um den Mangel zu ersetzen (ähnlich der grotesken Restitution des Körperlichen), „versucht das Subjekt, an die Stelle des Signifikats zu kommen, also den Sinn und das Symbolische zu repräsentieren. Dahinter tut sich aber unweigerlich der Nicht-Sinn, das Fremde, Überraschende, Unheimliche als Bedrohung auf“ (Hansen-Löve 1992, 252).

Durch die Verlagerung des Seins in die Zeichen, die als solche einem *Simulakrum* entsprechen, wird auch das schreibende Subjekt zum Simulakrum de-

<sup>58</sup> Die *Graphomanie* ist eine Teilerscheinung der Manie. Außerdem wird sie im übertragenen Sinne als das Schreiben um des Schreibens Willen, ohne ästhetischen Wert verstanden. Aufgrund der Merkmale wie Sinnlosigkeit, Unverständlichkeit, leeres Gerede, Zwanghaftigkeit (u.a.) wurde sie im 19. und 20. Jh. von der „guten“ Literatur unterschieden. Dennoch wurde die Tradition der Graphomanie von einigen Autoren eingesetzt. In seinem Artikel „Графоманство как прием. Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие“ (1986) zeigt A.K. Žolkovskij die Graphomanie als das antiliterarische Prinzip, das gerade durch ihr Anderes die Literatur bereichert (formalistisches Modell, Tchouboukov-Pianca 1995, 11).

<sup>59</sup> L. Šejka 1997, 12.

<sup>60</sup> „Der Müllhaufen ist im Grunde ein Labyrinth zahlreicher Möglichkeiten, ein buntes Gemisch aller Formen, ein Gewirr von Wegen, die nirgendwohin führen. Auf dem Müllhaufen gibt es Zonen dichter Anhäufung und Vervielfältigung (Multiplikation), andererseits aber auch Leerstellen, das heißt die Wüste als Form des Labyrinths und eine bis ins Unendliche verlängerte MAUER“ (Šejka 1997, 14).

gradiert, zur bloßen Kopie bzw. zum Doppelgänger seines Ich (Lachmann 1990, 483). Aufgrund dieser unheimlichen Entwicklung beginnt Rutkowski, eine allgegenwärtige „Bedrohung“ wahrzunehmen und schließlich einen universellen Verdacht zu hegen, der sich auch gegen seine Frau richtet; er glaubt, sie sei in ein Komplott mit dämonischen Kräften verwickelt (Brief 25). Außerdem glaubt er in zwei gekreuzt liegenden Regenschirmen ein Hakenkreuz zu entdecken; die Indices auf der graphemischen Ebene spielen plötzlich in die Handlung hinein.<sup>61</sup> In den Briefen Rutkowskis lässt sich daher ein *apokalyptischer Index* erkennen, welcher „Gegenständen und Situationen des Lebens (des Adventisten) eine symbolische Bedeutung [verleiht], genauer: lässt auch die alltäglichsten Lebensdinge *sub specie aeternitatis* oder genauer: *finis* erkennen“ (Hansen-Löve 1996, 189). Nur Rutkowski mit dem Blick eines Wahnsinnigen ist es möglich, die (dämonischen) Zeichen zu erkennen und als „Vor-Zeichen“ eines Weltuntergangs zu deuten. Allerdings wartet er nicht auf Christus als seinen Erlöser, sondern wird sich selbst dazu ernennen.

Seine Rede in den weiteren Briefen scheint zunehmend von einer anderen Stimme dominiert zu werden: Sie offenbart ein stark indoktriniertes Bewusstsein und stimmt immer stärker mit der Diktion der Rede Steinbrechers überein. Es ist das Andere seiner Person bzw. das abgespaltene Objekt (Doppelgänger), das hier zu Wort kommt, als Zeichen der Usurpation des Subjekts.<sup>62</sup> Diese Entwicklung wird in Anmerkung 40 bestätigt: „Svaki duševni poremećaj postepeno je pretvaranje u drugu ličnost“ („Jede seelische Störung ist eine allmähliche Verwandlung in eine andere Person“). Rutkowskis manischer Zustand verstärkt sich zunehmend, weshalb er von seiner graphomanischen Geschäftigkeit auf andere Aktionen übergeht, nämlich der Vernichtung sämtlicher im Ort D. vorhandener Regen- und Sonnenschirme (letztere prophylaktisch, wegen ihrer „Verwandtschaft“), was deutlich den Höhepunkt seiner Erkrankung signalisiert. Außerdem tritt hier der „Zerstörungsaspekt“ seiner apokalyptischen Sehnsucht hervor, der

<sup>61</sup> „[...] Kišobrani su, na žalost, skliznuli, ukrstili se i preprečili preko praga. Kao magijski znak zabrane [...] Ukrstiš li dva kišobrana po sredini, znaš li sta dobijaš? [...] Svastiku, Hilmar! Hakenkreuz!“ („[...] Die Regenschirme sind leider abgerutscht und haben sich über Kreuz über die Türschwelle quergelegt. Wie ein magisches Verbotsschildchen [...] Wenn du zwei Regenschirme in der Mitte kreuzest, weißt Du, was Du bekommst? [...] Eine Swastika, Hilmar! Hakenkreuz!“; Brief 22).

<sup>62</sup> In der Romantik erhält die archaische Konzeption des Menschen als Doppelwesen mit dem Motiv der Bewusstseinspaltung eine psychologische Dimension. Die Teilung ergibt ein gutes und ein böses Ich, was mit dem Verlust der Seele einhergeht (Lachmann 1990, 466); das andere, abgespaltene Ich Rutkowskis wird diabolisiert. Die duale Situation seiner Psyche – „entweder“ Ich „oder“ der abgespaltene und usurpierende *Andere* – kann das Neue nicht als Bereicherung verstehen. Vielmehr wird die Spaltung als eine „eschatologische“ Situation für das eigene Ich empfunden, als „Ablösung des Alten“, als totaler Bruch mit der Vergangenheit (vgl. Hansen-Löve 1996, 184). Der Protagonist kämpft vorerst gegen das *Ende* an (so lange er noch an seine Unschuld glaubt), im Weiteren jedoch treibt er das Geschehen, von dem mächtig gewordenen Anderen gesteuert, sogar voran, dem Ende entgegen.

sich vorerst gegen dämonische „Vor-zeichen“ (Regenschirme) richtet. Dieser Zerstörungsakt beinhaltet zugleich die Abwehr Rutkowskis gegen die eigene Schuld und das Böse (auch in ihm selbst): das Dämonische wird im Roman stets mit dem Nationalsozialismus (die Vergangenheit) in Zusammenhang gebracht.

Der Auslöser für diesen Höhepunkt des Wahnsinns ist Rutkowskis Besuch bei Adams Frau in der Erzählgegenwart: Sie berichtet ihm von nächtlichen Spaziergängen des alten Regenschirms von Adam, sowie über Blutspuren und die Unglücksfälle, die sich zeitgleich zum jeweiligen Verschwinden des Regenschirms ereigneten. Um diesem Treiben Einhalt zu gebieten, musste die Familie ihn in einen Safe sperren. Der Verdacht Rutkowskis – „ako je kišobran u sefu Adamov, čiji je kišobran, prilikom razgovora sa mnom, nosila njegova astralna figura?“ („Wenn sich Adams Regenschirm im Safe befindet, wessen Regenschirm trug seine Astral-Figur im Gespräch mit mir?“) – veranlasst ihn, die Bitte zu äußern, den Schirm im Safe anzusehen: „Sef je bio smešten u podrumu u koji se odavno nije silazilo. Jedva smo dospeli do njega, krčeći gomilu starudije.“ („Der Safe war im Keller deponiert, in den man seit langem nicht mehr hinabgestiegen ist. Mühsam gelangten wir zu ihm, durch einen Haufen von altem Krempel“; Brief 23). Seine Befürchtung zeigt sich als berechtigt: Der Safe ist leer. Dies veranlasst Rutkowski, seine Selbstzweifel in Bezug auf sein „Ver-rücktsein“ aufzugeben und das Übernatürliche als Realität anzuerkennen. Er schlussfolgert, dass Adams Regenschirm ein „prakišobran“ („Ur-Regenschirm“) sein muss, aus dem sich „u paklenom bludu razvili svi ostali“ („in höllischer Unzucht alle anderen entwickelten“; Brief 24). Der Keller wird zur topologischen Metapher des Unbewussten, in dem sich der seelische „Krempel“ (Zitat oben) angehäuft hat: Es wird deutlich, dass Rutkowski in der Tiefe seines Unbewussten die eigenen Abgründe und die darin verdrängte Wahrheit über seine Schuld an den Verbrechen ertastet. Dem sich anbietenden Einblick begegnet er jedoch mit der Perspektive des Nicht-Ich, eine Art Depersonalisierung in Folge der Krankheit, weshalb er die Wahrheit über sich selbst auf das abgespaltene Objekt projiziert: Als Vorstellung von einem dämonischen Regenschirm als dem Prinzip des Bösen in eigener Person, welcher nach vielen Jahren aus dem sicheren Safe entkommen konnte. Die Befreiung entspricht dem Verdrängten, das nach vielen Jahren wieder erinnert wird. Dieser Prozess fordert seinen Tribut – Rutkowskis Wahnsinn – und führt zur erneuten Verschlüsselung der Wahrheit, wodurch das Wiedererinnern (*Anamnesis*) in Pekićs Roman eine negative Konnotation erhält.

Rutkowskis Wahnsinn erhält im Roman eine wichtige Funktion für den Prozess der Auseinandersetzung sowohl mit der persönlichen als auch der historischen Wahrheit<sup>63</sup> in Analogie zur Funktion des Schizophrenen als der „ver-

<sup>63</sup> Foucault erläutert, dass das Wort eines Wahnsinnigen für eine lange Zeit entweder nicht vernommen („fiel es ins Nichts“) oder als „Wahrpruch“ gehört wurde, „man entzifferte dar-

drängten Wahrheit der Gesellschaft“.<sup>64</sup> Für die Schizophrenie sind vor allem charakteristisch: der Zerfall der Persönlichkeit (Bewusstseinsspaltung), Wahnideen, Realitätsverlust, ambivalente Gefühle und paradoxe Gedanken (wobei letztere beide auf den Verlust der Einheit und das damit verbundene Auftauchen des Anderen zurückgehen). Interessant ist hier die Beobachtung von Navratil (einem der Erforscher der Schizophrenie und ihrer Beziehung zur Kunst), die Unfähigkeit des psychotischen Individuums, sich an die sozialen und kulturellen Konventionen (semiotische Betrachtung) zu halten. Er kann die Codes nicht mehr richtig deuten, empfindet die Welt zunehmend als absurd und unreal und entsendet selbst falsche und unverständliche Botschaften, weshalb es von der Gesellschaft als psychisch krank bezeichnet wird.

Häufig gestaltet sich dies in Form einer bewussten Abweichung vom Code der Gesellschaft, um eine Änderung zu erreichen, was man als Erneuerungsaspekt der grotesken Abweichung (im Sinne von Bachtin) von der Kulturordnung sehen könnte. Die Ausgangsthese besagt, dass psychische Krankheiten nur Extreme des Menschseins darstellen. Demnach sind die Eigenschaften, die auch bei gesunden Menschen vorhanden sind, hier aus dem Gleichgewicht geraten (Tchouboukov-Pianca 1995, 53). Dementsprechend vertritt auch Prof. Dr. Holtmannheuser in „Kako upokojiti vampira“ den Standpunkt, dass Rutkowski bis September 1943 gesund gewesen sei und erst in Folge der dramatischen Umstände und seines innerlichen Konflikts erkrankte (Anmerkung 1). Im Roman wird ein Mitglied des Ärzte-Rats später seine bisherige Diagnose korrigieren und behaupten, es handele sich – trotz progressiver Krankheitssymptome – bei Rutkowskis Wahnsinn um eine absichtliche Haltung, mit dem Ziel, „potpunu slobodu akcije“ („volle Aktionsfreiheit“; Anmerkung 26) zu erlangen.<sup>65</sup> Demzufolge bedarf es der Verrücktheit, um bestimmte Botschaften überhaupt erst entsenden zu können.

Es liegt nahe, dass der Roman hier unter anderem eine gesellschaftskritische Botschaft vermittelt, die speziell das Leugnen der Schuld in Bezug auf Nazi-Verbrechen betrifft: Sowohl individuelle als auch kollektive Schuld, was von Rutkowski oft auf paradoxe Art und Weise thematisiert wird, um der Gesellschaft ihre eigene Ambivalenz vorzuführen, was seine Entsprechung in der Funktion des Narren in der Sottie findet.<sup>66</sup> Die Wahrheit erhält jedoch in der

---

in eine naive oder listige Vernunft, eine vernünftiger Vernunft als die der vernünftigen Leute.“ M. Foucault 2007, 12.

<sup>64</sup> Tchouboukov-Pianca 1995, 53; zitiert aus L. Navratil, 1966.

<sup>65</sup> Diese stets alternierenden Hypothesen wirken zunehmend beliebig und vom Referenten abgekoppelt. Damit erscheinen die Diagnosen als absurd und stimmen mit der Wahrnehmung einer absurden Welt durch den Schizophrenen überein.

<sup>66</sup> „Der Narr ist derjenige, der die Torheit der von Gott abgefallenen Welt verkörpert; er ist aber auch gleichzeitig derjenige, der die Torheit der scheinbar vernünftigen Welt durchschaut und damit die Fähigkeit zu wahrer Erkenntnis besitzt. [...] sie [die Narren] weisen die verschiedenen Laster der Welt und der einzelnen Stände nach und nehmen damit genau jene Spiegel-



Schizophrenie eine *Transzendenz* (Tchouboukov-Pianca 1995, 53). Die Krankheit wird durch die übersinnliche Wahrnehmung Rutkowskis und sein Sehen von Phantastischem dominiert. Außerdem wird er sich auf dem Höhepunkt seiner Erkrankung als derjenige betrachten, der die Wahrheit kennt und die *Mission* der Rettung der Welt zu erfüllen hat – sein Auftrag offenbart jedoch keine göttliche, sondern vielmehr eine *dämonische* Herkunft.<sup>67</sup>

## II. Mediale Fehler und fehlerhafte Memoria

### 1. Thanatographie und Anti-Mnemonik

Im Folgenden werden zwei Aspekte näher erläutert werden: Erstens Rutkowskis zwanghafte Korrektur von schriftlichen Fehlern, die über die psychische Ursache hinaus eine metaphysische Dimension in sich birgt. Zweitens wird die Funktion von Inventaren und Listen im Roman untersucht, welche sowohl durch Rutkowski als auch durch Adam Trpković verfasst werden. Es handelt sich dabei um ein *mnemotechnisches* Verfahren; dessen negativer Aspekt, der aus der Vernichtung der Schrift und dem Tod von Menschen hervorgeht, anhand der Beispiele verdeutlicht werden wird. Ferner wird in diesem Zusammenhang auf die „messianische“ Absicht des Protagonisten hingewiesen.

Bereits im ersten Brief an Wagner gesteht Rutkowski eines seiner Charaktermerkmale, welches – wie er selbst angibt – für Adams Schicksal verantwortlich sein könnte:

[...] osobinu, velim, koja nije ništa drugo nego aktivno naličje odvratnosti prema nesreći i nesrećnicima. Kao što me u susretu sa nesrećnicima obuzme zlovolja, uprkos neumesnom poređenju, pred inače besprekornom latinskom sentencijom, sred koje se bezobrazno šepuri gramatička ili ortografska greška, mene hvata neobuzdan gnev, ali – [...] – ne prema pravom vinovniku omaške, štamparu, piscu [...], već prema samoj frazi, kao da je ona kriva [...]

[...] eine Eigenschaft, meine ich, die nichts anderes ist, als die aktive Kehrseite des Ekels gegenüber dem Unglück und den Unglücklichen. So wie mich in Anbetracht von den Unglücklichen die Misslaunigkeit befällt, trotz des unangemessenen Vergleichs, befällt mich angesichts einer sonst tadellosen lateinischen Sentenz, inmitten welcher ein grammatischer oder orthographischer Fehler schamlos stolziert, die unbändige Wut, aber – [...]

---

funktion wahr, die kennzeichnendes Merkmal des Narren in der Sottie ist“ (B. Goth 1967, 10, 131).

<sup>67</sup> Die messianische Gestalt Rutkowskis ist eine ambivalente Gestalt, die vergleichbar zur Messias-Gestalt im *grotesk-karnevalesken Spätsymbolismus* (S III) durch „eine dunkle Seite“ sowie durch „die dämonische, teuflische, destruktive Verkörperung des Bösen“ ergänzt wird. (Hansen-Löve 1992, 199).

– nicht gegen den Verursacher des Fehlers, die Druckerei, den Schriftsteller [...], sondern gegen die Phrase selbst, als ob sie schuldig sei [...]

Diese *neurotische* Haltung gegenüber grammatischen Fehlern ist in Zusammenhang mit den Schreibfehlern zu sehen, die Rutkowski selbst hervorbringt, sowie mit den Fehlern, die er überall erkennt (vgl. Autokolonnen/ Morsealphabet, vgl. Brief 2), da sie Bilder einer Projektion aus seinem Inneren auf die Umwelt sein könnten. Rutkowski gibt sich nicht damit zufrieden, die grammatischen Fehler zu erkennen, er muss sie korrigieren, indem er sie mit einem Messer vom Papier abkratzt wie „krastu sa kože“ („eine Hautkruste“) und dadurch der ursprünglichen Idee ihr „devičanski izgled“ („jungfräuliches Aussehen“; Brief 1) zurück gibt. Der Vergleich des orthographischen Fehlers mit der „Hautkruste“ verleiht dem betreffenden Buchstaben Merkmale eines Körpers. Das groteske Körpermotiv<sup>68</sup> ist im Zitat oben als Fehler in zwei Dimensionen konzipiert: Einerseits in der Schrift als Körper (das fleischgewordene Wort) und andererseits in der Psyche, da die Haut als Projektionsfläche für seelische Vorgänge dient. Der Einsatz des Messers zur Entfernung von Schreibfehlern erinnert an das chirurgische Skalpell, das jedoch dazu dient, die groteske Verunstaltung zu entfernen, um die „glatte (Ober-) Fläche“ der Haut wieder herzustellen und damit das „sichtbare Außen der Graphie“, als der Metapher des ursprünglichen Textes bzw. der psychischen Schrift (Derrida 1976, 324f). Seinen Wunsch oder Zwang, die Fehler zu korrigieren, beschreibt er in der folgenden Vorstellung:

[...] [da] šunjajući se od biblioteke do biblioteke, [...] svim ikada objavljenim knjigama, enciklopedijama, rečnicima, priručnicima, udžbenicima, novinama i brošurama, pismima, uključiv i privatna, analima, memoarima, aktima, peticijama, [...] čak i lascivnostima na zidovima javnih nužnika, putem brižljive naučne rekonstrukcije vratim njihov jedini mogući, božanski izgled.

[...] kriechend von Bibliothek zu Bibliothek, [...] [um] allen je veröffentlichten Büchern, Enzyklopädien, Wörterbüchern, Handbüchern, Schulbüchern, Zeitungen und Broschüren, Briefen, die privaten inbegriffen, Annalen, Memoiren, Akten, Petitionen, [...] sogar [um] den Laszivitäten an den Wänden öffentlicher Toiletten, mit Hilfe sorgfältiger, wissenschaftlicher Rekonstruktion, ihren einzig mögliches, göttliches Aussehen zurückzugeben. (Brief 1)

<sup>68</sup> Es handelt sich hier um ein groteskes Körpermotiv im Sinne von Bachtin, da die Kruste – seiner Terminologie folgend – gegen die „gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers“ verstößt und über die „Grenzen des Körpers hinaus[führt]“, wobei es sich zugleich um eine Verbindung zum Inneren (verkrustetes Blut) handelt (vgl. Bachtin 1987, 359).

Durch die „wissenschaftliche Rekonstruktion“ soll das „göttliche Aussehen“ des geschriebenen Wortes wiederhergestellt werden. Der Hinweis auf das Göttliche bringt hier die Idee eines Ur-Buchstabens ins Spiel, dessen nachfolgende Buchstaben alle lediglich Simulakren und Doppelgänger darstellen, welche eine gefälschte Welt entstehen lassen bzw. eine falsche Abschrift der Welt erzeugen.<sup>69</sup> Demnach nimmt Rutkowski die Schreibfehler weniger als Anlass, den Fehler zu revidieren, als die in den Buchstaben realisierte Fälschung des ursprünglichen Zeichens zu beseitigen (den Ur-Fehler). In Anbetracht seiner Bewusstseinspaltung und der Projektion des abgespaltenen Ich in einen Geist (als dem Fehler in der Wirklichkeit) erscheint dies als eine unbewusste Ahnung der bevorstehenden Ereignisse, deren Eintreten die Rekonstruktion der orthographischen Fehler unbewusst entgegenzuwirken versucht wird.

Rutkowskis schriftliche Darstellung der Vergangenheit enthält das Motiv der Rekonstruktion; neben den Erinnerungen (*Reminiscentia*) oder dem Versuch der Wiedererinnerung (*Anamnesis*) des Verdrängten offenbaren seine Briefe auch Aspekte der Gedächtnisleistung (*Memoria*).<sup>70</sup> Diese manifestiert sich durch das Verfassen von Inventaren, Listen und Protokollen: Rutkowski verfasst beispielsweise aus dem Gedächtnis<sup>71</sup> eine Liste von Gegenständen (unter Angabe von Stückzahlen), welche die Geheime Staatspolizei im Stabsgebäude der geflüchteten italienischen Besatzung vorgefunden und protokolliert hat (Brief 10). Ein weiteres Beispiel ist die – wie er betont – „authentische Rekonstruktion“ des berüchtigten Polizeiprotokolls Steinbrechers zum Fall Gustav Fröhlichs (als Beispiel für die ominöse Polizeilogik), das im Post Scriptum vom Herausgeber beigelegt wird. Die zuvor zitierte Aufzählung von Schriftarten (in Zusammenhang mit dem Korrektur-Zwang Rutkowskis) und ihre explizite Nennung erscheinen ebenfalls als Inventar. Die Funktion von Inventaren und Katalogen führt Lachmann auf die *Mnemotechnik* (*Mnemonik*)<sup>72</sup> zurück, deren Mechanismus in der Legende von Simonides veranschaulicht wird.<sup>73</sup> Der Katastrophe des

<sup>69</sup> In Anlehnung an Lachmanns Ausführungen über das *imago* als *simulacrum* (Lachmann 1990, 32).

<sup>70</sup> Das Gedächtnis (*memoria*) stellt die Kunst des Aufbewahrens dar bzw. das Speichern dessen, was nicht im *Vergessen* verlorengehen darf (A. Assmann 2003, 27).

<sup>71</sup> Er betont, dass er in die SS „hineingezwungen“ wurde, wegen der Kenntnisse der Sprache und wegen seines „außerordentlichen Gedächtnisses“ (Brief 3). Das Gedächtnis wird durch die Darstellung als eine verhängnisvolle Referenz für die Gestapo bereits im ersten Brief negativ konnotiert.

<sup>72</sup> Ein Verfahren in der Antike, die Gedächtnisleistung durch systematische Übung oder Lernhilfen zu steigern. „Dabei wurde aus den Elementen von Orten und Bildern (*loci et imagines*) eine Art mentaler Schrift entwickelt, mit der in das Gedächtnis wie auf eine leere Seite geschrieben werden kann. Mit dieser Technik, [...] sollten Wissensgegenstände und Texte im Kopf mittels distinkter und einprägsamer Bilder ebenso zuverlässig fixiert werden wie Buchstaben auf einer Schreibfläche.“ (Assmann 2003, 27).

<sup>73</sup> Nach der Zerstörung des Hauses, in dem er zu Gast war, unternimmt Simonides eine Art „Inventarisierung“ aus dem Gedächtnis, um damit die (Sitz-)Ordnung wiederherzustellen, die

Vergessens als dem „Absturz einer gegebenen Zeichenordnung“ wird mit Hilfe der Bilder (die wie Buchstaben funktionieren) bzw. mit der Erinnerung entgegnetreten (Lachmann 1990, 22). Ein jedes Inventar ist demnach ein Versuch, die Zeichenordnung vor dem Vergessen und damit vor der endgültigen Zerstörung zu retten.

Möglicherweise ahnt Rutkowski bei der Aufzählung der Schriftarten, dass ihnen die Vernichtung droht, jedoch im Gegensatz zum mnemotechnischen Verfahren, welches *nach* der Zerstörung stattfindet (vgl. Simonides) ist sein Inventar die Vorwegnahme einer Zerstörung. Außerdem ist er selbst derjenige, der im Wahnsinn am Schluss des Romans in „Brief 26“ diese Vernichtung veranlassen wird. Er wendet sich gegen den Intellekt und beschwört die „Tat“<sup>74</sup> als den einzig möglichen Weg, den Lauf der Zeit zu stoppen. Diese abrupte Wandlung zum tatkräftigen Zerstörer findet unmittelbar nach dem in der Erzählgegenwart misslungenen Selbstmord statt (Brief 25), weshalb die Vermutung naheliegt, dass er den eigenen Todestrieb sublimiert und gegen den in den Schriften verkörperten Geist richtet, welcher das kulturelle Gedächtnis vergangener Zeiten sichert.<sup>75</sup> Er liefert ein umfassendes, in Zahlen ausgedrücktes Inventar der Bücherbestände in den Bibliotheken im Vatikan, in England, Russland, USA und Frankreich und berichtet über seine (angebliche) schriftliche Aufforderung (vergleichbar einem Sendschreiben) an die jeweiligen Regierungen, die Vernichtung aller dieser Schriften und Bücher zu veranlassen.<sup>76</sup> Das von Rutkowski verfasste Inventar ist demnach eine Art Todesinventar von Schriftstücken. Dies offenbart außerdem einen „thanatographischen Gestus“, da Rutkowski „in sich den Tod trägt“, was bereits in seinem Spaltungsdrama von Ich und Nicht-Ich realisiert wird (Lachmann 2004, 288). Seine Wut auf das geschriebene Wort geht aus seinem apokalyptischen Bedürfnis nach Zerstörung der alten Zeichenordnung (durch

---

eine Identifizierung der Opfer erleichtern wird (R. Lachmann, 2004, 277-291). Lachmanns Analyse der Verfahren der Katalogisierung und Inventarisierung im Werk von Danilo Kiš findet ihre Anwendung auch in einigen Beispielen im Roman von Pekić, jedoch im Unterschied zu Kiš, der einen Katalog (als mnemotechnisches Verfahren) mit den Namen Verstorbener (*imagines*) erstellt, werden in „Kako upokojiti vampira“ nur Zahlen, keine Personennamen genannt.

- <sup>74</sup> Die als Motto des Romans vorangestellten Verse von Goethe „Am Anfang war die TAT“ werden verkehrt: Rutkowski impliziert mit „TAT“ den Tod des Geistes und der Vergangenheit. Dies soll durch die Vernichtung von Büchern erreicht werden, was die Assoziation auf die nazistische *Bücherverbrennung* hervorruft.
- <sup>75</sup> „A ujutru sam se probudio u novom stanju, u kojem je žudnja za smrću bila zamijenjena obiljem životne energije [...]“ („Am Morgen wachte ich in einem neuen Zustand auf, in welchem die Todessehnsucht von üppiger Lebensenergie abgelöst wurde [...]“, Brief 26).
- <sup>76</sup> Dabei weist er auf die früheren Vernichtungen in der Geschichte des jeweiligen Landes hin. An Deutschland schreibt er lediglich: „kratak telegram koji je glasio: POČNITE! Smatram da će to biti dovoljno, jer kad tamo nešto ima da počne, zna se šta je to“ („ein kurzes Telegramm, das lautete: FANGT AN! Ich glaube, das wird genügen, da wenn dort etwas zu beginnen hat, weiß man, was es ist“, Brief 26).

Vergessen) hervor, mit der Absicht, eine neue Weltordnung einzuleiten.<sup>77</sup> Auf diese Weise wird im Roman die „Katastrophe des Vergessens“ (vgl. Lachmann) in die Katastrophe der Erinnerung umgekehrt und in der Folge erhält der dargestellte mnemotechnische Aspekt im Roman eine negative Konnotation. Das mnemotechnische Verfahren wird – wie bereits angedeutet – besonders in seiner Aufgabe zur Identifizierung (vgl. Simonides) im Roman pervertiert, was anhand folgender Beispiele illustriert wird.

Der Gemeindeschreiber Adam Trpković erstellt auf Verlangen Steinbrechers aus dem Gedächtnis (ebenfalls vor der eigentlichen „Zerstörung“) eine Liste verdächtiger Personen (Brief 13), welche daraufhin festgenommen, getötet oder deportiert werden (Brief 17). Adams Liste wurde daher zu einer Todesliste von Menschen; die Namen auf der Liste werden jedoch nicht thematisiert. Die zur Identifikation von verdächtigen Personen verfasste Liste dient nur vordergründig dem eigentlichen Zweck: Obwohl Steinbrecher drohend wiederholt – „Name und Adresse“ – sind für ihn am Ende weniger die Namen entscheidend als die Anzahl der Personen – er verhaftet auch Menschen, die gar nicht auf der Liste stehen, um die „Anzahl“ auf der Liste einzuhalten. Die Beliebigkeit in Bezug auf die Namen wird durch eine Zahlenfixierung abgelöst: Steinbrecher betont in Bezug auf die Hinrichtung von Adam, „ja ga vešam zbog broja“ („ich hänge ihn wegen der Zahl auf“, Brief 17). Die Namenlosigkeit der aufgelisteten und todgeweihten Opfer (auch der gefangene Arbeiter bleibt namenlos) ist ein groteskes Motiv, da der Verlust von Identität schrecklicher und endgültiger erscheint als der Tod selbst.<sup>78</sup>

Das Hantieren mit den Zahlen wird schließlich zur schwarzen Zahlenmagie: „[...] 6666, granični broj demona koji nas mogu posesti“ („[...] 6666, als die Höchstzahl von Dämonen, von denen wir besessen sein können“; Brief 24). Das Motiv der Besessenheit ist insofern von Bedeutung, als nach der theologischen Lehre die Besessenheit aus einer Sünde bzw. der Ur-Sünde hervor geht.<sup>79</sup> Mit Hilfe dämonischer Motive wird das Verbrechen an den Menschen zur Sünde an der Schöpfung mit verheerenden Auswirkungen für den Fortbestand der Menschheit. Dem entspricht auch das Motiv der todgeweihten Menschen, das bei Rutkowski aufgegriffen wird, als er behauptet: „Ja sam, naime, imao CRNO OKO [...]“ („Ich hatte, nämlich, das SCHWARZE AUGE [...]“, Brief 22), was im KZ Treblinka eine Bezeichnung für diejenigen war, die in Kürze hingerichtet

<sup>77</sup> Der Brief 26 ist F. Nietzsche und seinem Werk *Jenseits von Gut und Böse* gewidmet. Darin fordert Nietzsche die *Umwertung der Werte* durch die Übermenschen, die eine Neuordnung der Welt schaffen werden. Dabei verfasst er eine Diagnose der abendländischen Kultur mit dem Wort *Nihilismus*.

<sup>78</sup> Die Namenlosigkeit der Opfer findet ihre Analogie in der auf Zahlen basierten Identifikation der Häftlinge im Konzentrationslager.

<sup>79</sup> Neben der theologischen Erklärung werden heute psychische und moralische Dispositionen als Begründung für die Erscheinung der Besessenheit genannt (H. Haag 1974, 408).



werden würden (Anmerkung 20). Mit dem Motiv des schwarzen Auges kreierte er also ein Todeszeichen (auf den Todestrieb wurde bereits hingewiesen), wodurch er sich zum „Verdamnten“ stilisiert, aber auch als derjenige, der „dem Dämonischen in seiner Seele ausgeliefert“ ist.<sup>80</sup> Das Todeszeichen wird in Zusammenhang mit den Ausführungen Steinbrechers über den Vorgang des Sterbens durch die Hinrichtung am Galgen erneut verwendet:

Produžena moždina se odvaja od kičmene moždine. Kao da se kida konac. [...] Prestaje proces respiracije. Razoren je Flourensov „čvor života“. Zna te li gde vam je taj čvor? Gde vam je život? Gde *Formatio reticularis*? [...] Ispružite vrat, poručniče! [...] Evo baš ovde. Nežno mi dotiče kožu iznad čvora života. Prstom u crnoj rukavici. Crnim prstom kao crnim poljupcem.

Das verlängerte Mark trennt sich vom Rückenmark. Als ob ein Faden reißt. [...] Der Respirationsprozess hört auf. Zerstört ist der „Knoten des Lebens“. Wissen Sie, wo Ihr Knoten ist? Wo ist Ihr Leben? Wo der *Formatio reticularis*? [...] Strecken Sie den Hals, Obersturmführer! [...] Also, genau hier. Zärtlich berührt er meine Haut oberhalb von dem Lebensknoten. Mit dem Finger im schwarzen Handschuh. Mit dem schwarzen Finger wie mit einem schwarzen Kuss. (Brief 21)

Die Demonstration seitens Steinbrechers erinnert an die vom Verb „demonstrare“ (zeigen) abgeleitete Bezeichnung Monstrum (Fuss, 2001, 308f). Insbesondere durch die seelische Krankheit Rutkowskis wird im Roman eine Abnormität kreierte, welche ihn an den Rand der Kulturordnung drängt und ihn deshalb wie ein Monster zeigenswert macht.<sup>81</sup> Da jedoch ein Monster zugleich ein „Mahnzeichen“ für die Kulturordnung darstellt, wird hier erneut die Bedeutung der Krankheit Rutkowskis als Funktion für die Suche nach der Wahrheit angedeutet. Das Motiv des Lebensknotens jedoch bezieht seine Symbolik aus der Dichotomie von biologischem Leben und dem Tod. Es handelt sich hier im Grunde um die „Achilles-Sehne“ des Menschen, als der Stelle der Verwundbarkeit und Besiegbarkeit. Im Zusammenhang mit Rutkowski und dem „schwarzen (Zeige)Finger“ wird dieser Ort jedoch zu seinem monströsen Mal und in Folge dessen erfährt die topologische Metapher des Lebens ihre groteske Umkehrung: Rutkowskis Lebensknoten wird allein auf seine tödliche Komponente reduziert. In einer Analogie zum Künstler, der seine Kreativität dem sprichwörtlichen „Musenkuss“ verdankt, wird außerdem Rutkowski, der an dieser Stelle einen „schwarzen Kuss“ durch den schwarzen Finger Steinbrechers empfängt, eine destruktive Kreativität verliehen, weshalb er die Zerstörung zum wesentlichen Aspekt seiner Mission erhebt (im Zustand des Wahnsinns).

<sup>80</sup> A.A. Hansen-Löve 1989, 356.

<sup>81</sup> Die Irren wurden im 19. Jahrhundert „wie seltsame Tiere“ bzw. wie Monstren vorgeführt; Foucault 1995, 138f.

In Folge der Erkenntnis, den Erinnerungen und der Vergangenheit nicht entkommen zu können, schlussfolgert Rutkowski, dass die Fixierung auf die Historie das Grundproblem der Menschheit darstellt.<sup>82</sup> Seine eigene seelische Krise veranlasst ihn zu folgendem Aufruf: „RAZORENJE PROŠLOSTI I UNIŠTENJE NJENOG ČEDA – ISTORIJE“ („DIE ZERSTÖRUNG DER VERGANGENHEIT UND DIE VERNICHTUNG IHRES KINDES – [die] HISTORIE“, Brief 26).<sup>83</sup> In diesem Brief kommt es zur Verdichtung der apokalyptisch-utopischen Dimension im Roman, welche auf verschiedenen Ebenen eingeleitet wurde: Der „vampirisierende“ Regenschirm erzeugt im Roman als Metapher der Wiederkehr auch eine dämonische und tödliche Vertikalität, die stellvertretend für einen symbolischen „Pfahl“ den Vampir (Vergangenheit) zum Stillstand bringen könnte (schließlich wird jedoch Rutkowski von dem Regenschirm durchbohrt).<sup>84</sup> Zwar strebt Rutkowski nach einer Unterbrechung der Wiederkehr der Vergangenheit, jedoch ist das Wesen der Apokalyptik gerade auf das „mythologische Prinzip der Ewigen Wiederkehr, der Zyklizität der kosmischen Äonen“ sekundär bezogen, als „Produkt einer Transformation des Mythischen ins Religiöse“.<sup>85</sup> Nun ernennt sich Rutkowski selbst zum Erlöser der Menschheit und usurpiert damit den zur Wiederkehr angekündigten Jesus.<sup>86</sup> Er verkündet gleichzeitig eine „Neue Ordnung“, die in seinen Ausführungen an eine weitere totalitäre Ideologie erinnert (zum Teil nationalsozialistischer Prägung<sup>87</sup>), wodurch im Roman der Aspekt einer Anti-Utopie realisiert wird.

## 2. Die Konzeption des Fehlers im Roman

Ein häufiges Merkmal der mittelalterlichen Sottie ist die *Phantasmagorie*: Ein Zustand, in dem die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie, Halluzination und Realität verwischt werden, wobei nicht selten Trug- oder Wahngelbde

<sup>82</sup> F. Nietzsche 1994, 154ff. (vgl. darin Kapitel „Vom Nutzen und Nachteil der Historie“).

<sup>83</sup> Großschrift s. Originaltext.

<sup>84</sup> „PROŠLOST JE VAMPIR I PRAVO PITANJE GLASI KAKO GA UPOKOJITI? Čovek nema treće mogućnosti. Ili će mu probiti srce kocem ili će mu sva krv biti uskoro ispijena.“ („DIE VERGANGENHEIT IST EIN VAMPIR UND DIE RICHTIGE FRAGE LAUTET; WIE IST ER ZU BERUHIGEN? Der Mensch hat keine dritte Möglichkeit. Entweder stößt er mit einem Pfahl in sein Herz, oder es wird ihm das ganze Blut ausgesaugt“, Brief 25).

<sup>85</sup> A.A. Hansen-Löve 2004, 380f.

<sup>86</sup> „I kao što vas je Hrist izbavio Istočnog greha – uzalud, jer sve se odbacuje lakše od stida – ja ću vas izbaviti Zapadnog: greha razumnosti, logičnosti, uzdržavanja, prosečnosti, računa i kompromisa!“ („So wie Christus euch von der östlichen Sünde befreit hat – vergeblich, denn alles ist leichter abzulegen als Scham – so werde ich euch von der Westlichen befreien: von der Sünde des Verstandes, der Logik, der Zurückhaltung, der Durchschnittlichkeit, der Berechnung und dem Kompromiss“, Brief 26).

<sup>87</sup> In prophetischer Manier verlangt er Folgendes: „Zato ovako hoću da su muškarac i žena: muškarac sposoban za rat, žena sposobna za rađanje.“ („Deshalb möchte ich Mann und Frau so haben: den Mann fähig für den Krieg, die Frau fähig zum Gebären“, Brief 26).

gespenstischer Natur erscheinen, oder auch Gespenster selbst, die als Trugbilder zu verstehen sind (Goth 1967, 7). Ein ähnliches Verfahren findet sich im Roman *Kako upokojiti vampira*, in dem eine Kausalität zwischen phantastischen Motiven (Halluzination, Geister, dämonische Mächenschaften eines Regenschirms sowie übernatürliche Vorkommnisse) und dem Wahnsinn des Protagonisten suggeriert wird.<sup>88</sup> Das Phantastische geht in der Regel mit einem visuellen Ereignis einher, das jenseits der normalen Wirklichkeitserfahrung liegt. Es handelt sich um das Konzept des Fremden, das von der natürlichen Ordnung als ein „hätretisches“ Moment abweicht und dadurch bedrohlich wirkt. Das Phantastische, als das Unmögliche, Irreale und Irrationale kann nur im Zusammenhang mit der realen und rationalen Welt als phantastisch wahrgenommen werden (Lachmann 2002, 10). Phantastische Texte können das Fremde auch durch Halluzination, Traum und Wahnsinn realisieren, welche auf die „prekäre Wirklichkeit des Ungreifbaren, des Phantasmas“ hinweisen, das von etwas Vergessenem und Anderem zeugt, das es zugleich darstellt (Lachmann 2002, 83). Die Vermischung der fremden, alternativen Welt mit dem (fiktiven) Realistischen wirkt auf den Leser grotesk (diese Kategorien vermischen sich auch im Roman).

Im Folgenden wird gezeigt, in welcher Weise Sprachfehler bzw. defekte Kommunikation, kalligraphische Buchstaben sowie Kopien und Fotografien im Text als *Phantasmen*<sup>89</sup> und als Zeichen des Fehlers in der Wirklichkeit – auch im Sinne des Diabolisch-Phantastischen – interpretiert werden können. Es ist schließlich das Denkmal für einen nicht heldenhaften Tod, das den Protagonisten davon überzeugt, dass die ihn umgebende Welt nichts als eine Illusion ist.

### 2.1. Aphasie und Kalligraphie als mediale Phantasmen

Im siebten Brief berichtet Rutkowski über das Abendessen bei Generalleutnant Reinhart von Klattern am Tag der Ankunft in D.; eine seltene Situation – wie er betont –, in der die Gestapo-Offiziere (Steinbrecher und Rutkowski) gemeinsam mit den Offizieren der Wehrmacht dinieren. Die Konversation gestaltet sich in erster Linie als strategische Tarnung von tiefer, gegenseitiger Geringschätzung. Nach dem Essen wird auf dem weißen Tischtuch mit einigen zweckentfremdeten Utensilien der Frontverlauf der deutschen Wehrmacht in Russland rekon-

<sup>88</sup> Die Nähe zur Gattung der menippeischen Satire ist erkennbar: „Die Menippea macht Halluzinationen, Träume, Wahnsinn und Metamorphosen zum Thema, bezieht außerirdische Bereiche (Unterwelt und Ober-Welt) mit ein und entwirft Figuren mit instabiler Identität (Doppelgänger, Verwandelbare). Als proteisches Genre missachtet sie die kanonisierten Gattungen bezüglich ihrer Geschlossenheit [...] durch Grenzüberschreitung und Hybridisierung.“ (R. Lachmann 2002, 15).

<sup>89</sup> „Es ist Echtbild und Trugbild zugleich“ (Aristoteles). Die Medien Schrift, Sprache und Bild fungieren im Roman selbst als Phantasmen, da mit ihrer Hilfe das Spiel zwischen real und irreal realisiert wird (vgl. Lachmann 2002, 34).

struiert. Rutkowski rechtfertigt seinen Bericht über die an sich „unbedeutende Szene“ mit diesen ironischen Worten:

Jedino opravdanje bi bilo što groteskna i fantomska dimenzija tog vojno-policijskog, u neku ruku izmiriteljskog banketa, [...], predstavlja najprirodniji uvod u natprirodnu pojavu opštinskog delovođe Adama Trpkovića. Neku vrstu đavolskog horskog preludiranja pred veliku belzebubovu ariju.

Die einzige Rechtfertigung sei, dass die groteske und phantomartige Dimension des militärisch-polizeilichen (beinahe Versöhnungs-) Banketts, [...] die natürlichste Einleitung in die übernatürliche Erscheinung des Amtsschreibers Adam Trpković darstellt. In der Art eines Präludiums des teuflischen Chors vor der großen Arie des Beelzebubs.

Während die Bewegungen an der Front weiter simuliert werden und Hauptsturmführer Freissner von der gemeinsamen „Idylle“ ein Gruppenbild aufnimmt, versinkt Rutkowski in einen Wachtraum, zurück in seine „nichtsteinbrecherisierte“ Kindheit; er betont, dass ihn nur ein „prazno telo“ („ein leerer Körper“) am Tisch vertritt, was einer Entseelung bzw. grotesken Verdinglichung gleichkommt. Rutkowskis Traum im Wachzustand ist eine Art Übergangssphäre zwischen Traum und Phantasie, ein Zustand, der für die Wahrnehmung Rutkowskis auch weiterhin bezeichnend bleibt. Er wird im Verlauf der Handlung in der erzählten Vergangenheit von Steinbrecher häufig mit der Ermahnung bedacht, nicht zu schlafen oder zu träumen. Seine Person wirkt oft passiv und resigniert. Auch sein Wachtraum erscheint als das „passive Eintauchen und Versinken in den Träumen“, im Sinne einer „Abwärtsbewegung“, die nicht bewusst gesteuert wird (Hansen-Löve 1992, 211). Es tauchen Bilder einer als Kind miterlebten Hochzeit auf, im Sinne eines „Wunschtraums“ nach einer unwiederbringlich verlorenen Welt:

[...] pomamno se propinju konji, okićeni raznobojnim trakama. Moj otac je kum. Ukrašenom čuturom nazdravlja mladoženjinom ocu Marku, koga će, posle pola veka sloge, začaran nacionalnim atavizmom, [...] progoniti kao psa, da bi od istog Marka, jedne kišne oktobarske zore godine 1944. bio sahranjen na konjskom groblju. A ja sve to gledam iz podruma.

[...] unbändig springen die Pferde, geschmückt mit bunten Bändern. Mein Vater ist der Pate. Mit verzierter Flasche spricht er den Toast auf Marko aus, den Vater des Bräutigams, den er nach einem halben Jahrhundert der Eintracht, verzaubert durch den nationalistischen Atavismus, [...] wie einen Hund verfolgen wird, um von dem gleichen Marko, in einer verregneten Morgendämmerung im Jahr 1944, auf dem Pferdefriedhof beerdigt zu werden. Und ich betrachte das Ganze aus dem Keller. (Brief 7)

In einer endlosen Schleife an Nebensätzen wird der Umschlag von den schönen Erinnerungsbildern zum grotesken Höhepunkt geschildert: Die Vorstellung der Beerdigung eines Menschen am Pferdefriedhof wirkt äußerst grotesk, da es sich um einen Verstoß gegen die Sitten in Bezug auf den menschlichen Tod handelt; der menschliche Körper (der Leichnam) wird in den tierischen Kontext (Kadaver) übertragen. Dieser Effekt wird gesteigert durch den überraschenden Wechsel der Situation. Rutkowskis Schilderung offenbart jedoch eine *Interferenz* bzw. Merkmale der Rede des erlebenden Ich in der Vergangenheit und des Erzähl-Ich in der Gegenwart, denn er konnte im Jahr 1943 nur unter der Annahme, es handele sich um eine Zukunftsvision, über das groteske Ende seines Vaters berichten.<sup>90</sup> Als er dann gerufen und sein Traum unterbrochen wird, empfindet er dies folgendermaßen: „Glas, oštar kao pucanj u brdima, rastura svatove i zaustavlja opojni sok uspomena“ („Eine Stimme, scharf wie ein Schuss in den Bergen, verjagt die Hochzeitsgäste und unterbricht den betäubenden Saft der Erinnerungen“; Brief 7). Rutkowskis Traum ermöglicht ihm die Flucht aus der unangenehmen Wirklichkeit, statt sich mit ihr auseinanderzusetzen, wie er später selbst zugibt. Es ist ein akustisches Ereignis, einer abgefeuerten Waffe ähnlich, das ihn aus dem versunkenen Zustand gewaltsam zurückholt<sup>91</sup> und gleichzeitig die Vorahnung der folgenschweren Entwicklung darstellt: Die „scharfe Stimme“ kündigt die Erscheinung von Adam an. Es wird Rutkowski fortan nicht mehr möglich sein, tatenlos zu bleiben, weshalb auch er einen Verlust (des Seelenfriedens) erleiden wird.

Es ist der stotternde Max, der Rutkowski weckt und ihm von dem Gefangenen rapportiert. Die Besonderheit ist, dass der Häftling nicht verhaftet wurde, sondern im Keller des Stabsgebäudes aufgefunden wurde. Dort wurde er von den Italienern in Gewahrsam gehalten; außerdem bemerkenswert ist die Angabe, dass er einen Regenschirm besitzt, der ihm entgegen normaler Gefängnis-Gepflogenheiten nicht abgenommen wurde.<sup>92</sup> Rutkowski begreift sofort, dass

<sup>90</sup> Die im Präsens ausgedrückte Perspektive aus dem Keller (Zitat) steht auch im Originaltext zeitlich nicht mit dem Rest im Einklang und deutet auf die interferierende Stimme des Erzählers hin. Außerdem weist das Keller-Motiv als Metapher erneut auf Rutkowskis Unbewusstes.

<sup>91</sup> Das Motiv erinnert an ein Beispiel in der russischen Literatur: In Gogols *Sinel* schließt Akakij Akakijevič die Augen vor der drohenden Gefahr („Нет, лучше и не глядеть“) und wird unmittelbar vor dem Raub seines Mantels mit „громовым голосом“ (mit „donnernder Stimme“) gezwungen, seine Augen zu öffnen und sich der Gefahr zu stellen (N. Gogol 1952, 62).

<sup>92</sup> Rutkowski: „Kakvog prokletog uhapšenika i sa kakvim prokletim kišobfanom? [...] Kako ga onda imate do davola?“ („Welchen verdammten Häftling und welchen verdammten Regenschirm? [...] Wie können sie den haben, zum Teufel?“); Rutkowski parodiert den Sprachfehler von Max – F statt R, außerdem offenbart seine Reaktion eine Häufung von Adjektiven in diabolisierender Funktion, u.a. die „Verwünschungsparömie“ „do davola“ („zum Teufel“), was eine diabolisierte Welt ankündigt. Zur „Verwünschungsparömie“ vgl. A.A. Hansen-Löve 1997, 239f.



diese seltsamen Umstände Steinbrechers Phantasie beflügeln würden und er sucht um Erlaubnis, Max zum Stabsgebäude zu begleiten, mit der knappen Begründung an Steinbrecher, es handele sich bloß um eine „technische Störung“.<sup>93</sup> Er hofft, den Häftling schnellstmöglich entlassen zu können, bevor Steinbrecher zurückkehrt. Während er „seinem Schicksal“ entgegen schreitet, erzählt ihm der stotternde Max die Einzelheiten der skurrilen Verhaftung. Rutkowski gibt im Brief an Wagner die Rede von Max wieder, der manche Buchstaben und besonders R durch F ersetzt. Es werden im folgenden Zitat nur die in Max Rede eingeflochtenen Kommentare Rutkowskis wiedergegeben:

[...] (R-ovi su preduzeli očiglednu kontraofanzivu) [...] (U zbijenim četama F-ovi su ponovo nadirali na užasute R-ove.) [...] (Max je rezignirano potpisao bezuslovnu kapitulaciju i potpuno se prepustio okupaciji slova F.) [...] (Sve više je slova padalo u mračno fovsko ropstvo.) [...] (I da je Max nastavio da steinbrecherizuje, od svih glasova iz njegove azbuke ostalo bi samo jedno svemoćno, diktatorsko F.)

[...] (Die R-s haben offensichtlich eine Gegenoffensive unternommen) [...] (In verdichteten Einheiten drangen erneut die F-s gegen die entsetzten R-s vor.) [...] (Max hat resigniert, die bedingungslose Kapitulation unterschrieben und sich ganz der Okkupation durch den Buchstaben F überlassen.) [...] (Immer mehr von den Buchstaben fielen in die finstere Fsche Sklaverei.) [...] (Würde Max fortfahren zu steinbrecherisieren, so würde von allen Lauten seiner *Azbuka* nur ein allmächtiges, diktatorisches F übrig bleiben.) (Brief 7)

Nach dem imaginären Kampf der Buchstaben (ähnlich den simulierten Frontbewegungen beim Abendessen) merkt Rutkowski an, dass Max wenig gebildet und von Beruf Metzger-Gehilfe aus Schweinfurt sei. In diesen Worten wird der *Kalauer* (Sprachwitz) deutlich, dessen komische Pointe aus dem Verfahren der „Verdichtung“ und „Verschiebung“ wie im Traum erzeugt wird.<sup>94</sup> Es ist jedoch nicht eine Verdichtung auf der Klangebene, sondern auf der semantischen Ebene – „Metzger aus Schweinfurt“ – d.h. eine Überschneidung zwischen den Namen des Heimatorts und des Berufs von Max, als eine grotesk-komische

<sup>93</sup> „Bila je to stvarno obična tehnička smetnja, Hilmar. Pravi, ozbiljni uhapšenici su bile čiste nesreće, a ovaj Maxov [...] greška, varka. Jer kojeg đavola najedared, usred noći, uhapšenik sa kišobranom? [...] kojeg niko nije uhapsio nego se pojavio kao duh iz Aladinove lampe.“ („Das war wirklich eine gewöhnliche technische Störung, Hilmar. Die richtigen, ernsthaften Gefangenen sind reines Unglück gewesen, doch der von Max [...] ein Fehler, ein Trug. Denn [woher] in Teufels Namen auf einmal, mitten in der Nacht, ein Gefangener mit Regenschirm? [...] den niemand verhaftet hat, sondern der wie der Geist aus Aladins Lampe erschienen ist.“); Die „gewöhnliche Störung“ wird jedoch im Weiteren zum ungewöhnlichen (übernatürlichen) Ereignis, wodurch die Realität grotesk verfremdet wird, denn es findet ein Spiel statt, das phantastische Elemente beinhaltet (B. Ejchenbaum 1944, 122-160).

<sup>94</sup> S. Freud 2004, 67ff.

Anspielung auf die Determiniertheit der beiden. Rutkowski erklärt weiter, dass Max nicht zuletzt aufgrund der *defekten* Rede und der Unfähigkeit, mit der Sprache umzugehen – er verwendet die dritte Person statt der ersten – den niedrigsten Rang in der Gestapo Hierarchie besetzt; er ist nur Gefangenenwärter und darf keine Verhöre durchführen. Es wird hier ein Zusammenhang von „Redestil“ und „gesellschaftlichem Rang“ (*čin*) hervorgehoben, was thematisch in die Reihe der *kleinen Beamten* in der russischen Literatur eingeordnet werden kann;<sup>95</sup> eine Analogie ergibt sich besonders zum Motiv der *Aphasie*. Um eine Konversation überhaupt führen zu können, muss Max die Wortwahl an seine Sprachmöglichkeiten anpassen, was eine Beherrschung durch den Signifikanten bedeutet. Sein Stottern führt zur verzögerten Wortbildung bis hin zum Wortverlust,<sup>96</sup> was zur Entstehung von Lücken in seiner Rede führt. Die Lücke in der verstümmelten Rede übernimmt zugleich die Funktion eines Verbindungsgliedes (das „Null-Glied“), dass das Fehlende zu ersetzen strebt: Die unaussprechliche Stelle ist die „Null-Stelle“, die zum Paradigma des Gesagten wird und ein „erfülltes Nichts“ darstellt (Hansen-Löve 1997, 184). Außerdem wird im Defekt ein Dualismus im Sinne von „Verfehlen“ und „Fehlen“ (Nicht-Sein bzw. Nichts) deutlich, was auf den „Ur-Fehler“ (das Böse) in der Schöpfung zurück geht; es ist das Diabolische, das unweigerlich mit dem Nichts und mit der Leere verbunden ist (Hansen-Löve 1997, 188). Das „Nichts“ in Max Rede dient im Text als Tor zum Jenseits bzw. als Vehikel für die Diabolik weiterer Ereignisse, die nach der Begegnung zwischen Rutkowski und Adam stattfinden werden. Die defekte Rede wird zum „Vor-Zeichen“ einer Störung in der Wirklichkeit, die Rutkowski aus der zeitlichen Perspektive, in der fatalen Begegnung mit Adam zu erkennen glaubt. Der Fehler in der *Parole* (Sprachsystem) führt demnach zu Veränderungen im Code (Hansen-Löve 1992, 211).

Die Laute eines unter Aphasie Leidenden erhalten durch die Abweichung von den sprachlichen Regeln die Funktion der Elemente in der poetischen Sprache, und offenbaren den damit einhergehenden Akt der *Selektion* und *Kombination*, den Jakobson im Rahmen der Wortkunst beschreibt, wodurch es zu neuen semantischen Implikationen kommt.<sup>97</sup> Der von Rutkowski schriftlich dargelegte Kampf der Laute weist außerdem auf die bereits erwähnte Funktion der Zeichen als Kryptogramm hin (Lachmann 1990). Die in den Mittelpunkt geratenen Laute in Max' Rede und die damit einhergehende Lautwiederholung offenbaren eine

<sup>95</sup> R. Lachmann 1994, 302.

<sup>96</sup> „Ali stoji i da se ka ... kuća (U svakom slučaju zgrada koja je najpre trebalo da bude kasarna pa je u zadnjem momentu promenila ime.) mogla mini ... mini ... minifati kakvom tempi ... tempi ... tempifanom bombom [...]“ / „Es steht fest, dass die Ka ... das Haus (In jedem Fall ein Gebäude, das ursprünglich die Kaserne sein sollte und im letzten Augenblick seinen Name änderte.) hätte ver ... ver ... vermint sein können mit irgendeiner Z ... Z ... einer Zeitbombe [...]“ (Brief 7).

<sup>97</sup> R. Jakobson 1979, 94ff.

geheime Sprache, die auf einen anderen Konflikt hinweist: Die miteinander im Kampf stehenden Laute *R* und *F* sind anagrammatische Hinweise auf den bevorstehenden Konflikt zwischen *Realnost* (Realität) und *Fantastika* (Phantastik) im Text und in Rutkowskis Person, wobei in dem „siegreichen“ Laut *F* eine Doppeldeutigkeit in Bezug auf *Fašizam* (Faschismus)<sup>98</sup> erscheint.

Gegenüber der verunstalteten und unschönen Rede von Max steht die Kunst des schönen Schreibens (*krasnopis*), welche von der Figur Adams beherrscht wird. Zwischen Max und Adam ist jedoch keine antithetische Konstellation aufgebaut: In gleicher Weise wie die Leerstellen in Max' Rede eine jenseitige Dimension miteinbeziehen, die ins Dämonische umschlagen kann, offenbaren die kalligraphischen Buchstaben von Adam ihren unheimlichen Aspekt. Ausgehend von den Beispielen hedonistisch schreibender Figuren in der russischen Literatur erläutert Lachmann unter anderem die kalligraphische Ausführung der Buchstaben, „als eine Sinn abgewandte, selbstgenügsame Schreibhandlung (die mit Lust-Erfüllung einhergeht), welche Schriftimitate, Simulakren, Trugschriften hervorzaubern kann“ (Lachmann 2002, 197f). Im Zusammenhang zwischen schlechter Rede und Aphasie erhält die kalligraphische Tätigkeit ihre spezielle Funktion: Die visualisierten und stilisierten Laute dienen als Kompensation der verlorenen Stimme, wobei Buchstaben zu Trägern dessen werden, was der Text verschweigt; sie sind geheim, unheimlich, bedrohlich, monströs und verheißungsvoll; sie übernehmen Funktionen, die mit Geistern, Doppelgängern, verlorenen Schatten, Spiegelbildern u.a. verbunden sind; ähnlich den Simulakren lassen sich diese doppeldeutigen und mehrdeutigen Buchstaben nicht genau bestimmen (Lachmann 2002, 196ff).

Entsprechend ist Adams Sprechweise zur Lebenszeit schwerfällig und er bekleidet einen kleinen Posten als Gemeindeschreiber; erst als Geist erhält er eine Stimme, die gebildet und wendig ist. In seinen Worten „[...] ne želim da u svakom od mogućih svetova budem pisar“ („ich möchte nicht in jeder der möglichen Welten ein Schreiber sein“; Brief 9) wird noch einmal die Beziehung von Sprechen und Rang verdeutlicht. In diesem Fall wird das gesprochene Wort (Logos) dämonisiert, da Adam erst als Geist ein eloquenter Redner wird. Er ist jedoch nicht nur Schreiber, sondern vor allem Kalligraph, was er rückblickend auf sein Leben folgendermaßen definiert: „[...] kada se moja jedina sloboda, svrha moga postojanja uopšte, sadržala jedino u tome da tuđa beležim kaligrafski.“ („[...] wenn die einzige Freiheit, der Zweck meines Seins überhaupt allein darin bestand, andere zu notieren, kalligraphisch.“; Brief 9). Die kalligraphische Tätigkeit ersetzt das *Sein*, als eine groteske Auflösung im Signifikanten, weshalb Adam die Doppelfunktion eines Trugbildes zwischen Wirklichkeit und Jenseits ausfüllt. Demnach dienen die kalligraphischen Buchstaben (im Sinne

98 Diese Deutung wird durch weitere sinnverwandte Begriffe („Kapitulation“, „Okkupation“, „diktatorisch“, etc.) unterstützt.

ihrer Bedeutung nach Lachmann: Geister, Doppelgänger u.a.) als Vorzeichen für seine spätere geisterhafte und diabolische Erscheinung.

Zwar geht Adams Existenz im Schreiben auf, der libidinöse Aspekt des Schreibens ist jedoch bei Rutkowski deutlicher besetzt. Als er in der Erzählgenwart einen weiteren Brief verfassen möchte, unmittelbar vor der Erscheinung des Geistes von Adam, schildert er die Situation folgendermaßen:

[...] središtem prostorije je vladala prijatna mesečeva vedrina, razbijena kružnim snopom električne lampe sa pisaćeg stola. [...] hartija je čekala prazna, bela, podatna. Dohvatio sam pero lenjim, tako reći sladostrasnim pokretom. Ali čim je došlo do plodonosnog sudara, na električnoj rampi između svetlosti i tame, [...] pojavio se opšinski delovođa Adam Trpković.

[...] Die Mitte des Raumes beherrschte ein angenehmer und heller Mondschein, durchbrochen von dem runden, gebündelten Schein der elektrischen Lampe vom Schreibtisch. [...] [Das] Papier wartete leer, weiß und hingebungsvoll. Mit träger, sozusagen leidenschaftlicher Bewegung griff ich nach der Feder. Als es jedoch zum fruchtbaren Zusammenstoß kam, erschien in der elektrischen Rampe zwischen Licht und Dunkelheit, [...] der Gemeindeamtsschreiber Adam Trpković. (Brief 9)

Angesichts des weißen Papiers (im Original-Zitat wird statt dem üblichen Wort *papir* auf das weibliche Synonym *hartija* ausgewichen) wird Rutkowski erotisiert und die „fruchtbare“ Berührung mit der Feder (im Serbisch-Kroatischen ein Maskulinum) verweist auf den Geschlechtsakt. Demzufolge ist das Weiße der „hartija“ ein Attribut des weiblichen Körpers, das Rutkowski zur Vereinigung lädt. Zusammen mit dem Motiv des Mondscheins (als Licht der Nacht) wird hier das Lunare, Weibliche eingeführt, das jedoch in nächtlicher Schattenwelt auch eine dämonische Seite offenbart (Hansen-Löve 1997, 219). Außerdem ist das leere Papier ein weißes Nichts, ein leerer Ort, in dem – wie bereits dargelegt – das Nichts dem diabolischen Nicht-Sein entspricht (Hansen-Löve 1997, 184). Das Spiel von Mondschein und dem elektrischen Licht erzeugt eine „Rampe“, welche dem Jenseitigen den Zutritt ermöglicht. Als Adams Geist daraufhin erscheint und Rutkowski betont, nicht an Übernatürliches zu glauben, erwidert Adams Geist:

A ko vjeruje? Natprirodno ne postoji. Natprirodno je samo pojam za ono što ne razumete. čak i tamo gde ja živim postoje stvari, koje se, za aktuelne uslove, čoveku čine natprirodnim. Ali mi smo, za razliku od vas, svesni da je to iluzija. Ugao gledanja, poručniče, i brda pomera. Teškoća je jedino u tome da se pomeri ugao gledanja.

Und wer glaubt das? Es gibt kein Übernatürliches. Das Übernatürliche ist nur ein Begriff für jenes, was man nicht versteht. Sogar dort, wo ich lebe, gibt es Dinge, welche unter den aktuellen Umständen dem Menschen als

übernatürlich erscheinen. Jedoch sind wir uns im Unterschied zu Euch bewusst, dass das eine Illusion ist. Der Standpunkt der Betrachtung, Obersturmführer, versetzt auch Berge. Die Schwierigkeit ist nur, den Standpunkt der Betrachtung zu verändern. (Brief 9)<sup>99</sup>

Im Roman werden phantastische Motive im Zusammenhang mit der Perspektive eines dissoziierten Bewusstseins und seiner pathologischen Wirklichkeit betrachtet: Die Redeweise von Adams Geist könnte auch von Steinbrecher selbst stammen, der sich an Rutkowski mit Ausführungen ähnlicher Art wendete, was die bereits zum Ausdruck gebrachte Annahme bestätigt, der Geist Adams sei das andere usurpierende und „steinbrecherisierte“ Ich Rutkowskis. Die fantastische Seite dieser Szene jedoch bleibt zu dem frühen Zeitpunkt im Roman noch relevant. Da der Geist selbst Rutkowski über die Illusion des Übernatürlichen bzw. des Irrationalen aufklärt und damit die Wahrnehmung von Übernatürlichem relativiert, wird hier das Umkehrverfahren offenbar. Indem alles möglich erscheint (eine Frage der Perspektive), ist im Umkehrschluss auch die rationale bzw. wirkliche Welt nur eine Illusion.

## 2.2. Diabolisierung Adams und die Ankündigung einer Legende

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, in welcher Weise sich Rutkowski an die Situation vor der Begegnung mit Adam erinnert. Die „schicksalhafte“ Entwicklung, welche mit dem Auftreten Adams ihren Lauf nimmt, diabolisiert Rutkowski aus der Retrospektive: Nach der Begegnung der beiden Figuren wird der Schreiber Adam mit diabolischen Merkmalen ausgestattet, was einerseits mit der bevorstehenden seelischen Krise Rutkowskis korreliert, andererseits jedoch als Ankündigung der postumen „Version“ Adams dient. Die phantastischen Verwicklungen täuschen nicht darüber hinweg, dass sie Projektionen eines Bewusstseins darstellen, das durch die eigene Doppelung unheimlich und bedrohlich wirkt.

Im ersten Gespräch zwischen Rutkowski und Adam in der erzählten Vergangenheit werden die Verhaftungsumstände bekannt, aus denen hervorgeht, dass Adam beim Vorbeigehen am italienischen Besatzungsstab wegen des starken Windes gezwungen ist, mit beiden Händen den Regenschirm festzuhalten, und deshalb gegen die strikte Anordnung verstößt, grundsätzlich und zu jeder Gelegenheit der italienischen Flagge zu salutieren; er wird daraufhin kurzer Hand verhaftet. Als die italienische Besatzung schließlich überstürzt den Ort verlassen

<sup>99</sup> Adam erscheint als diabolischer „Träger eines Wissens (der Intrige, der Verwechslung, des demiurgischen Welträtsels)“, das in der russischen Literatur (vgl. Gogol) durch die Verwünschungsparodie „черт знает“ ausgedrückt wird (Hansen-Löve 1997, 239f); in „Kako upokojiti vampira“ ist das diabolische Wissen im Zusammenhang mit dem unbewussten Wissen Rutkowskis zu sehen, da Adam eine Projektion seines abgespaltenen Ich darstellt.



muss, wird er in der Zelle vergessen und bleibt in Haft. Rutkowski beschreibt seine erste Begegnung mit Adam in der Zelle:

Umesto da bude udarcima čizama trgnut iz sna, za kosu izvučen iz kreveta i doveden ovamo, on je nađen kako u podrumu naše sopstvene kuće sedi na ispražnjenom sanduku za mandarine i drži kišobran u ruci. Na neobičnom prestolu, sa neobičnim skiptrom između nogu.

Statt mit Stiefeltritten aus dem Traum gerissen, an den Haaren aus dem Bett gezogen und hierher gebracht zu werden, wird er im Keller unseres eigenen Hauses gefunden, wie er auf einer leeren Mandarinenkiste sitzt und den Regenschirm in der Hand hält. Auf dem seltsamen Thron mit einem seltsamen Zepter zwischen den Beinen. (Brief 7)

Die Assoziation eines „Throns“ durch die Mandarinenkiste, auf dem Adam mit einem „Zepter“ in der Hand sitzt, dient als Anleitung der Diabolisierung der Figur durch Rutkowski. Dafür scheint vor allem der Regenschirm verantwortlich zu sein: Aus dem Gespräch mit Adams Frau (in der Vergangenheit) erfährt Rutkowski, dass das Unglück (die Verhaftung Adams) und einige andere unheimliche Phänomene auf den unheilvollen Fund zurückzuführen sind. Nachdem Adam angeblich im Schirm ein Loch in der Seide entdeckt hat, bringt er ihn zur Reparatur, wo sich herausstellt, dass von dem Loch keine Spur zu finden ist. Adam hingegen beteuert, ein Loch gesehen zu haben: „čak i daje kažiprst kroz nju proturao. Nije mu se verovalo. Na svili, [...] nisu mogli biti otkriveni nikakvi znaci krpjenja.“ („Sogar, dass er seinen Zeigefinger durchsteckte. Man glaubte ihm nicht. An der Seide, [...] konnten keinerlei Flickspuren gefunden werden“; Brief 14). Die Beispiele werden von Rutkowski noch mit Skepsis aufgenommen, er versucht zu den Geschichten von Adams Frau rationale Erklärungen zu liefern.<sup>100</sup>

Nach wiederholten Begegnungen mit Adam bemerkt Rutkowski jedoch, dass der überdimensionale schwarze (groteske) Regenschirm einen unheilvollen Charakter hat: „Zračio je bolest kao uranijum“ („Er strahlte die Krankheit aus, wie Uranium“, Brief 15). Er beobachtet während des Verhörs eine seltsame Veränderung Adams:

U njegovim očima nije bilo ništa za žaljenje. Svetlucale su neobičnim zelenkastim sjajem udaljenog karbitnog plamena. Strah me je zaustavio [...]

<sup>100</sup> Adams Frau berichtet außerdem: „Kišobran je našao prisljonjen uz hrast (kojeg takode nema na čitavom području)“ („Den Regenschirm hat er an eine Eiche gelehnt gefunden (welche es ebenfalls in der ganzen Gegend nicht gibt)“; Brief 14. Im Bericht des Herausgebers zum tödlichen Unfall Rutkowskis wird eine (scheinbare) Koinzidenz aufgedeckt: „Njegov ‚mercedes‘ udario je u hrast“ („Sein Mercedes schlug in eine Eiche ein“); Anmerkung 42.

Seine Augen hatten nichts übrig für Mitleid. Sie leuchteten in einem ungewöhnlichen, grünlichen Schimmer einer fernen Phosphorflamme. Vor Angst hielt ich inne [...] (Brief 15)

Rutkowski gibt fortan seine skeptische Haltung auf und beginnt, an die unheimlichen Eigenschaften des Regenschirms zu glauben. Die Angst Rutkowskis rührt aus dem unheimlichen Eindruck, den er gewinnt, wobei Adams Augen hierbei eine besondere Rolle spielen. Das Augenmotiv rekurriert auf die unheimliche Angst vor dem Augenverlust, die nach Freud stellvertretend ist für *Kastrationsangst*. In seiner Studie über das Unheimliche erläutert Freud, dass die Entstehung eines unheimlichen Erlebnisses mit der „Reminiszenz“ verdrängter, frühkindlicher Ängste einhergeht, die jedoch aus dem Zwang zur „Wiederholung“ zustande kommt.<sup>101</sup> Die Belebung des Regenschirms ist eine Konkretisierung des durch Kastration abgespaltenen und verdoppelten Phallus. Dass dieser Doppelgänger nun todbringend ist, erahnt er im grünen Licht von Adams Augen, welche nicht nur unheimlich, sondern auch eine Assoziation der Hölle bzw. des Todes in sich bergen. Im Motiv des „schwarzen Auges“ wird diese Ahnung in ein konkretes Zeichen des Todes umgewandelt, denn Rutkowski wird später selbst sterben, durchbohrt von Adams Regenschirm.

Die Liste von Fehlern und Missverständnissen, die im Roman auftreten, ist lang: Das Versäumnis Adams (das zu seiner Verhaftung führt), der Sprachfehler von Max (als Einleitung einer unheimlichen Entwicklung) und der logische Fehler Rutkowskis (der die Hinrichtung Adams herbeiführt).<sup>102</sup> Den Höhepunkt der Fehlermotive bildet jedoch die Ehrung von Adam Trpković (in der Erzählgegenwart), die von der Gemeinde D., mit der Enthüllung eines grandiosen, zehn Meter großen Denkmals aus Granit (Brief 8) vollzogen wird. Noch in Unkenntnis darüber, um welchen lokalen Helden es sich handelt, pilgern Rutkowski und seine Frau Sabine gemeinsam mit der Bevölkerung hoch auf das Plateau, um der Eröffnungsfeier beizuwohnen. Sabine befindetet, es sei das Mindeste, was sie als Deutsche wegen ihrer „finsternen Geschichte“ tun sollten, wobei sie diesem Anlass („Zur Feier des Aufstandes“ gegen den Faschismus) auch in der Wahl ihrer

<sup>101</sup> In der Traumsprache eines noch narzisstischen Zustands der Selbstliebe wird die Kastration aus Abwehr zur Vernichtung als „Vervielfältigung“ bzw. „Verdoppelung des Genitalsymbols“ dargestellt; nach der Überwindung der narzisstischen Phase kehrt sich dies jedoch in sein Gegenteil um und der Doppelgänger wird zum „unheimlichen Vorboten des Todes“ (S. Freud 1917, 247).

<sup>102</sup> Rutkowski macht in dem von ihm fingierten Verhörprotokoll ein „kleines“ Zugeständnis (Brief 17), welches dazu dienen soll, dem Protokoll eben diesen Eindruck der Fingierung zu nehmen. Der „Schachzug“ von Rutkowski erweist sich für Adam als ein fataler Fehler, da gerade das Zugeständnis die Aufmerksamkeit Steinbrechers hervorruft. Im Text funktioniert das fingierte Dokument als eine Metapher: „Das eigentliche Geschehen, das Faktische, wird durch einen Trugsignifikanten, ein Simulakrum, repräsentiert“, was eine phantastische Wirklichkeit mit einbezieht (Lachmann 2004, 280).

Kleidung Ausdruck verleihen möchte. Unwissentlich jedoch erinnert sie Rutkowski in ihrem dunkelblauen Kostüm an ein uniformiertes „Blitzmädel“. Während der beschwerlichen Wanderung hat Rutkowski folgende Gedanken:

[...] ispred nas, na čelu povorke, skakuće tajanstveni svirač u crnom. Čarobni flautista iz legende, koji će nas, srećne i začarane, odvesti pravo u provaliju.

[...] vor uns, an der Front der Kolonne, tänzelt ein geheimnisvoller Spieler in Schwarz. Der magische Flötenspieler aus der Legende, welcher uns Glückliche und Verzauberte geradewegs in den Abgrund führen wird. (Brief 8)

In seiner Imagination lässt sich das *Sujet* der *Sage*<sup>103</sup> *Rattenfänger von Hameln* erkennen, was zwei Themenbereiche einführt: Der eine in Bezug auf die Beschaffenheit von Märchen<sup>104</sup> und der andere in Bezug auf die Betonung auf „Legende“ statt Sage. Da es sich im Roman durchgehend um die Dichotomie von Sein / Schein oder auch von real / phantastisch handelt, ist das Märchenprinzip nur partiell von Bedeutung: Der Regenschirm von Adam kann mit seinen *Malefizien* mit der unheilvollen Flöte (ein Märchen-Motiv) des Rattenfängers verglichen werden. Außerdem verliert er seine Unheimlichkeit, da er zum Schluss von Rutkowski als real akzeptiert wird (auch der Herausgeber hält ihn später in seinem Keller geborgen). Die Sage wird von Rutkowski als *Legende*<sup>105</sup> zitiert und stellt im Roman ein wiederholtes Motiv dar, das in Zusammenhang mit dem bevorstehenden Ereignis seine Brisanz erhält. Die Legenden dienen der Thematisierung von Helden und ihren heldenhaften Taten, vor allem auch in Bezug auf das Leben der Heiligen und ihre vollbrachten Wunder. Die hier erwähnte Sage beinhaltet jedoch keine Heldenmotive, im Gegenteil, ein unheimlicher Mann „mit schrecklichem Angesicht, einem rotem, wunderlichen Hut“ und mit magischen Fähigkeiten ausgestattet führt das grauenvolle Sterben vieler Kinder herbei.<sup>106</sup> Die Symbolik der Farbe Rot assoziiert den Teufel,<sup>107</sup> während

<sup>103</sup> Bis 18. Jh. Synonym für Bericht, mündlich tradierte Erzählung, Gerücht. Seit den „Dt. Sagen“ der Brüder Grimm (1816-18) mit magischen, dämonischen und mythischen Elementen verknüpft (Märchenstoffen), jedoch erhebt die Sage auch Anspruch auf Glaubwürdigkeit (*Metzler Literatur Lexikon*, 1990).

<sup>104</sup> Das Märchen zeigt eine animistische Welt, für welche die „Allmacht von Gedanken und Wünschen“ charakteristisch ist, weshalb sie keinen unheimlichen Effekt hervorbringen kann (Freud 1917, 260).

<sup>105</sup> Ursprünglich bestanden Legenden aus den Lebensbeschreibungen der Heiligen. Man unterscheidet Märtyrerverlegenden sowie Heiligenviten, bei denen bereits zu Lebzeiten Stoff für eine künftige Legende gesammelt wurde (*Metzler Literatur Lexikon*, 1990).

<sup>106</sup> Gebr. Grimm 2003, (Nr. 245).

<sup>107</sup> Auch Mephistopheles trägt rot: „In rotem, goldverbrämten Kleide, / Das Mäntelchen von starrer Seide, / Die Hahnenfeder auf dem Hut, [...]“ (Goethe 1982, 50).

Rutkowskis schwarz gekleideter Mann den Tod verkörpert.<sup>108</sup> In diesem Zusammenhang ist die Imagination Rutkowskis eine unheimliche Ahnung von der bevorstehenden Entwicklung (geistige Umnachtung und Tod) durch die Entdeckung eines Helden, der keiner ist.

### 2.3. Das Bild des Denkmals für den „falschen“ Helden

Ein Denkmal, das in Zusammenhang mit den Aspekten Historiographie und Gedächtnis zu sehen ist, wird im Roman mit dem Motiv der Fotografie als dem Medium der Erinnerung dargestellt. Es werden drei Aspekte zueinander in Beziehung gebracht: Erstens, das Denkmal für Adam Trpković, das die Frage der Objektivität der historischen Darstellung vergangener Ereignisse thematisiert, sowie ihre ambivalente Beziehung zum Gedächtnis. Beide Kategorien werden jedoch in Zusammenhang mit den subjektiven Erinnerungen der Augenzeugen gebracht. Zweitens, die fotografierte Hinrichtung Adams: Die bereits am Beispiel des Denkmals angedeuteten unterschiedlichen Versionen der Wirklichkeit werden besonders mit Hilfe der Fotografie, die keine Realität abbilden kann, veranschaulicht und mit den Motiven *Adam als Geist* und *Denkmal für Adam* verknüpft. Drittens, die Fotografie des Denkmals selbst, welche die Deformationen der Wahrheit und der Wirklichkeit schließlich mit dem Aspekt der verdrängten Wahrheit des Protagonisten in Beziehung bringt.

Auf dem Berg angekommen (Brief 8), betrachtet Rutkowski das noch verhüllte Denkmal und erfährt aus den kommemorialen Reden, dass hier ein Held geehrt wird, dem die Bevölkerung ihr Überleben verdankt. Er nimmt an, dass es sich um den stoischen Arbeiter handelt, der unter der Folter durch Rotkopf nicht einmal seinen Namen verraten hat und schließlich von ihm selbst (Rutkowski) im Affekt getötet wurde. Nachdem das Denkmal enthüllt wurde, ist Rutkowski von dessen monumentaler Größe beeindruckt und wird von dem reflektierten Licht geblendet; erst am Abend erfährt er von einem Kellner, wessen Name auf dem Fundament steht und die Ironie wird ihm schließlich bewusst: Statt des Arbeiters ist der Verräter Adam derjenige, der im „lokalen Gedächtnis“ als der Held gespeichert wurde. Das Denkmal ist in diesem Fall ein Zeugnis grotesker Inversion: Der todbringende Verrat Adams wird als Heldentat gefeiert. Am Beispiel des Denkmals für den „falschen“ Helden problematisiert der Autor sowohl das kollektive Gedächtnis als auch die Objektivität der Geschichtsschreibung. Rutkowski, selbst ein Historiker, stellt fest:

<sup>108</sup> Das Motiv des schwarzen Mannes (er führt die Kinder in den Tod) erinnert an die Angst vor dem Sandmann (in der Erzählung Hoffmanns), der die Augen der Kinder ausreißt und von Nathaniel in Zusammenhang mit dem Tod seines Vaters gebracht wird (Freud 1917, 244). Auch das bereits erwähnte Motiv des „schwarzen Auges“ gehört in „Kako upokojiti vampira“ zur Motivik der Kastrationsangst.

Istoriografija je, kao i sve na ovom polovičnom svetu, kompromis. Kompromis između stvarne istorije i ljudske potrebe. Ali takva je i sama istorija. Hibrid. Kompromis.

Die Historiographie ist, wie alles auf der unvollkommenen Welt, ein Kompromiss. Ein Kompromiss zwischen der tatsächlichen Historie und dem menschlichen Bedürfnis. Doch so ist die Historie selbst. Ein Hybrid. Ein Kompromiss.

Ein Denkmal ist vor allem ein Akt der „nationalen Memorialpolitik“, die mit Hilfe der Gedächtnispflege ihre Identität für die nachfolgenden Generationen sichert (Assmann 2003, 46). Aus diesem Grund ist die Betonung Rutkowskis von „menschlichen Bedürfnissen“ unter anderem eine Anspielung auf die Manipulation der Geschichtsschreibung für den Zweck nationaler Identitätsstiftung, als Maßnahme einer Staatsideologie, im Grunde nichts anderes als ein Akt der Hybridisierung. Im Allgemeinen verwirft J. Assmann die Idee einer wertfreien Geschichtswissenschaft, indem er betont, dass es nicht möglich ist, „aus den Horizonten normativer und formativer Wertsetzungen“ herauszukommen.<sup>109</sup>

Im Zusammenhang mit der Beziehung zwischen Gedächtnis (Rutkowski spricht vom „lokalen Gedächtnis“) und Historiographie erscheinen die Ausführungen von A. Assmann über die Komplementarität von den Erinnerungsmodi *Funktionsgedächtnis* und *Speichergedächtnis* von Bedeutung. Ersteres entspricht dem bewussten Gedächtnis, das an einen bestimmten Träger wie ein Individuum, eine Gruppe oder Institution gebunden ist; es ist die Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft; die Wertevermittlung und das Identitätsprofil. Das Speichergedächtnis hingegen ist nicht an einen Träger gebunden, es speichert alle Informationen, unabhängig vom Zeitfaktor; es entspricht also dem Konzept von objektiver und vollständiger Geschichtsschreibung. Das vom Vergessen bedrohte Wissen, das an keinen Besitzer oder keine Gruppe gebunden ist, wird unter dem Dach der Geschichtswissenschaften archiviert und zum Teil wieder aufbereitet, um Anschlussmöglichkeiten an das Funktionsgedächtnis zu bieten (Assmann 2003, 133f). Die Reaktion des Gemeindevorsitzenden auf Rutkowskis Aufklärung über den Fehler (er wird von Adams Geist genötigt, die Wahrheit über Adam – und damit über sich selbst – in der Gemeinde zu offenbaren) zeigen jedoch, dass die Erinnerung der einheimischen Augenzeugen sich aufgrund ihrer Perspektive auf das Ereignis von Rutkowskis Blickwinkel grundlegend unterscheiden:

Jedini ljudi koji su dolazili u obzir *logički*, bili su Predsednik opštine, kao sastavljač spiska, i Adam kao zapisničar. Adam je pred očima celog grada obešen, pošto je prethodno mučen – sami ste videli kako je izgledao. Pred-

<sup>109</sup> J. Assmann 1999, 129.



sednik je ostao na položaju sve do oslobođenja, [...] On [Adam] je samo jedan od onih koji su izbegli iskušenju da po svaku cenu prežive. [...] Ne, gospodine Rutkowski, Adam nije heroj. Adam je više od toga. Adam je čovek.

Die einzigen Menschen, die *logischerweise* in Frage kamen, waren der Vorsitzende der Gemeinde als Verfasser der Liste und Adam als Schreiber. Adam ist vor den Augen der ganzen Stadt erhängt worden, nachdem er zuvor gefoltert wurde – Sie sahen es selbst, wie er ausgesehen hat. Der Vorsitzende ist bis zur Befreiung im Amt geblieben, [...] Er [Adam] ist lediglich einer von denen, welche der Versuchung, um jeden Preis zu überleben, entkommen sind. [...] Nein, Herr Rutkowski, Adam ist kein Held. Adam ist mehr als das. Adam ist ein Mensch. (Brief 18)

Das Bild, das Adam bei der Hinrichtung bietet, wird trotz oder gerade wegen Steinbrechers grotesker Inszenierung und seinem Aufzug, in Unterwäsche und mit dem Regenschirm in der Hand (Brief 19), zum Bild eines gefolterten Opfers. Im Zitat wird mit dem Motiv „Versuchung“ und „Adam ist ein Mensch“ auch ein christologischer Bezug hergestellt, der jedoch verkehrt wird: Adams Tod wird in die Nähe von Jesus' Tod gerückt (der von Menschen verraten wurde). Adam hingegen hat seine Mitbürger selbst verraten und sie damit zum Tode verurteilt.<sup>110</sup>

Die Worte des Gemeindevorsitzenden veranschaulichen, in welcher Weise historische Umbrüche einen Vorzeichenwechsel einleiten; die fragwürdige Beweisführung (Zitat oben) gilt als Beispiel dafür: Adam qualifiziert sich durch die Hinrichtung als Held, hingegen wird der ehemalige Gemeindevorsitzende allein aufgrund der Tatsache, dass er überlebt hat, des Verrats verdächtigt und getötet.

<sup>110</sup> Auch in der Erzählvergangenheit wird Adam postum eine unerwartete Ehre zuteil: „U Gestapo je privedeno nekoliko žena, koje su u crkvi, pri molitvi, spominjale Adamovo ime. Počela je da se širi neka vrsta kulta. Kao da je reč o novom mesiji, koji je sticao prve pristalice među ženama. Žene su streljane. [...]“ („Der Gestapo wurden einige Frauen vorgeführt, welche in der Kirche während des Gebets Adams Namen erwähnt haben. Es verbreitete sich eine Art Kult. Als ob die Rede von einem neuen Messias sei, welcher seine ersten Anhänger unter den Frauen gewinnt. Die Frauen wurden erschossen. [...]“, Brief 23); Steinbrecher lässt Adam hinrichten, obwohl dieser ohne zu zögern alle Informationen geliefert hatte. Steinbrechers zynische Überlegung betrifft die Zahl „Drei“ (vgl. Kreuzigung von Jesus zwischen den zwei „Übeltätern“, *Lukas* 23, 26), weshalb er Adam mit zwei „Schuldigen“ (die jedoch niemanden verraten haben) erhängen lässt. In Bezug auf die Frage nach der Schuld gegenüber der Bevölkerung kehrt sich die Situation grotesk um. Nach seiner Hinrichtung wird Adam schließlich auferstehen (nur von Rutkowski beobachtet) und mit Hilfe seines überdimensionalen Regenschirms Richtung Himmel emporsteigen (Brief 21). Es wird ein „dämonisches“ Requisit dazu verwendet, die Auferstehungsmotive zu verkehren. Außerdem: Jesus wird in den Evangelien als „Menschensohn“ (hebr.: *Ben Adam*) bezeichnet, der am Ende der Zeiten wiederkehren wird; in *Lukas* (8,1) wird ein Hinweis auf die „Jüngerinnen Jesu“ gemacht. In Anbetracht der Figur Adams kann sich jedoch nur um einen „fälschen“ Messias handeln (siehe diabolische Merkmale wie „Zepter in der Hand“ u.a.).

Unter diesen ideologisierten Bedingungen wird das dargestellte Erinnerungs- und Gedächtnismodell in seiner Komplementarität im Roman aufgehoben. Aus diesem Grund bleibt der namenlose Arbeiter für die Geschichte weiterhin namenlos, während Adams Name in „goldenen Buchstaben“ verewigt wird. Das Motiv des Denkmals zeigt im Roman die historische Wahrheit in Abhängigkeit von der Perspektive der Augenzeugen (individuelle Wahrheit) und der historischen und politischen Wirklichkeit eines Staates. Darüber hinaus, dass die Wahrheit eine Größe darstellt, die sich stets im *Aufschub* befindet und keine Eindeutigkeit erlangen kann, ist sie – wie hier gesehen – diversen Verfälschungen ausgesetzt, weshalb sie zusammen mit der verdrängten Wahrheit des Protagonisten zum grotesken Aspekt im Roman erhoben wird.

Unmittelbar nach Erhalt der schockierenden Information über die Identität des im Denkmal verewigten Helden erinnert sich Rutkowski an Adam, wie er ihn im Keller des Gestapo-Gebäudes gefunden hat und spricht in diesem Zusammenhang von seinen verschiedenen „Versionen“:

Imao je zakrečenu kožu kancelarijskog zatočnika, roba pera i mastila, a vidi ga danas: zrači kao nauljeni čelik, telo mu rasipa božanski nimbus, [...] Sad bdije iznad grada u neprobojnom trikou posetioca sa druge planete. Sjajan, tajanstven kao legenda. Upoznao sam ga kako sedi na izvnutom sanduku, na kome je katranom pisalo: MANDARINI, [...] Sada je stajao na trometarskom postamentu, na kome je zlatnim slovima urezano ime, pokriveno mirisnim poljskim cvećem. Koji je od svih tih verzija pravi Adam?

Er hatte die verwelkte Haut eines Bürogefangenen, eines Sklaven von Feder und Tinte, und sieh ihn dir heute an: Er strahlt wie geölter Stahl, sein Körper verstreut einen göttlichen Nimbus, [...] Nun wacht er über die Stadt im undurchdringlichen Trikot eines Besuchers von einem anderen Planeten. Schimmernd, geheimnisvoll wie eine Legende. Ich lernte ihn kennen, als er auf einer umgedrehten Kiste saß, auf der mit Teer geschrieben stand: MANDARINI, [...] Jetzt steht er auf einem drei Meter hohen Fundament, in welchem mit goldenen Buchstaben der Name eingeritzt wurde, das von duftenden Wiesenblumen überdeckt ist. Welche von all diesen Versionen ist der richtige Adam? (Brief 10)

Die Versionen, an die Rutkowski denkt, sind die folgenden: Erstens, der *Schreiber* Adam Trpković; zweitens, sein *Denkmal*, das zum Teil personifiziert wird (vgl. Zitat); und drittens, Adam als *Geist*.<sup>111</sup> Die Frage Rutkowskis – was ist echt? – zeugt von seiner zunehmenden Verunsicherung in Bezug auf die Wirklichkeit. Umgekehrt wächst langsam bei ihm die Akzeptanz, dass alles in

<sup>111</sup> Adams Version als Geist wurde bereits erörtert, die beiden anderen genannten Versionen werden hier analysiert, um zu beleuchten, wie und warum es überhaupt zu der postumen Version kommen kann.

der Welt eine Illusion sein kann; dies entspricht der zunehmend dissoziierten psychischen Realität Rutkowskis.

Es wurde bereits gezeigt, dass der Gemeindeschreiber aufgrund seiner kalligraphischen Tätigkeit eine dem Simulakrum ähnliche Existenz darstellt, was die Entstehung weiterer Trugbilder begünstigt. Neben der Schrift (Adam als Schreiber und Kopist, Rutkowski als „Graphomane“) und der „defekten Rede“ von Max gibt es ein weiteres Medium, das auf die grotesk-unheimliche *Reduplikation* Adams hinweist, das Medium der Fotografie. Er wird unmittelbar vor seiner Hinrichtung fotografiert: „Kapetan Freissner je fotografisao scenu. Ja sam kasnije napravio kopiju. I to je jedina fotografija iz mog ratnog albuma.“ („Hauptsturmführer Freissner hat die Szene fotografiert. Ich habe später eine Kopie gemacht. Das ist die einzige Fotografie in meinem Kriegsalbum“; Brief 6).<sup>112</sup>

Der Akt des Fotografierens enthält einen voyeuristischen Aspekt, da es sich um eine auf das Objekt projizierte Vorstellung oder „Phantasie“ handelt, welche aus der Distanz realisiert wird.<sup>113</sup> Durch die voyeuristische Komponente erhält die visuelle Neugier ein libidinöses Moment, das ausgehend von der Hinrichtung und dem herannahenden Tod den *Thanatosaspekt* im Roman aufgreift. Das Okular der Kamera ermöglicht es dem Auge, das Opfer seiner Begierde anzuvizieren, während das Abdrücken die Assoziation einer Waffe nahelegt. Hierzu sind die Ausführungen von Sontag sehr deutlich: „Menschen fotografieren heißt, ihnen Gewalt antun, indem man sie sieht, wie sie sich selbst niemals sehen, [...], es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord [...]“ (Sontag 1989, 20) Folgt man diesem Gedankengang, so wurde Adam, kurz bevor er eines gewaltsamen Todes stirbt, durch die Fotografie grotesk verfremdet, da sie ihrer Strategie nach lebendige Wesen in leblose Dinge verwandelt (Sontag 1989, 93). Der Glaube mancher indigener Völker, dass ein Bild den Raub der Seele bedeute, ist eine treffende Vorstellung im Zusammenhang mit Adam, der nach der Ablichtung und nach der Hinrichtung als Geist (ein „Seelenloser“) wiedererscheint. Das visuelle Medium, das ein Abbild bzw. einen Ausschnitt der Wirklichkeit darstellt, ist ein Trugbild, da sein mimetisches Verfahren einen bereits vergangenen Augenblick festhält, einen Menschen und einen Ding außerhalb der Zeit, weshalb „jede Fotografie eine Art *memento mori*“ darstellt (Sontag 1989, 21). Groys geht in seinen Ausführungen über die Phänomenologie der Medien auf Derrida ein, der in

<sup>112</sup> „Freissner je bio strastan amater-fotograf. Specijalizirao se za snimanje strašnih scena. Inače je bio profesor etike an berlinskom universitetu.“ („Freissner war ein leidenschaftlicher Amateurfotograf. Er hat sich auf die Aufnahme von schrecklichen Szenen spezialisiert. Ansonsten war er Professor für Ethik an der Universität in Berlin“, Brief 22); Die Ethik und die von ihr problematisierte Frage zur Kriegsfotografie wird in der Figur Freissners grotesk vereint.

<sup>113</sup> S. Sontag 1989, 17f.

Zusammenhang mit den Medien von einem Gespenst spricht. Medien (darunter die Fotografie) ermöglichen die Wiederkehr des Menschen trotz seiner Abwesenheit, was besonders nach dem Tod problematisch ist. Das Bild eines Menschen ist demnach ein Gespenst:

Darin wurde oft ein großer Verlust gesehen – der eigentliche, mystische Tod des Subjekts, wenn nicht gar der mediale Mord an der lebendigen Person. Die Erscheinung des Gespenstes bestätigt demnach endgültig den Tod eines Menschen, der sonst vielleicht noch die Chance hätte, in den lebendigen Erinnerungen anderer Menschen lebendig zu bleiben oder gar wieder aufzuerstehen. Das Gespenstische der Fotografie und des Films löscht das vergangene Leben demnach noch radikaler aus, als der Tod es vermag.<sup>114</sup>

Demnach widerfährt Adam sowohl ein physischer als auch ein „medialer“ Mord, wobei der mediale Mord als Ankündigung einer anderen Wirklichkeit von Bedeutung ist. Im Zusammenhang mit der darzustellenden Wirklichkeit ist das aufgenommene Bild ein „Duplikat der Welt“, das eine Wirklichkeit des „zweiten Grades“ darstellt (Sontag 1989, 52). Auf dem Bild ist Adam demnach ein Duplikat seiner selbst, wobei die Kopie (Rutkowski kopiert das Foto) eine weitere Vervielfältigung des Duplikats ist.<sup>115</sup> Es scheint, dass Adams verschiedene „Versionen“ (siehe oben) jeweils eine mediale Entsprechung besitzen: Im Originalfoto, in der (Foto-)Kopie und in der Fotografie des Denkmals. Eine Fotografie stellt ein Fragment dar (Sontag 1989, 100), somit korrespondieren die hier erwähnten Bilder mit der fragmentierten Wirklichkeit Rutkowskis. Die Kopie bewahrt Rutkowski als das einzige Bild in seinem imaginären „Kriegsalbum“ auf: Ein Album ist eine Art Archiv für Erinnerungen, d.h. es wird hiermit eine Anspielung auf die verdrängten Kriegserinnerungen Rutkowskis hergestellt. Berücksichtigt man die erwähnten Aspekte, dann handelt es sich um ein Archiv für die „Gespenster“. Als Rutkowski in den Ort D. zurückkehrt und damit das „Kriegsalbum“ zum ersten Mal wieder öffnet, begegnet er dem Gespenst (Adams Geist), das vergleichbar einer Fotografie aus dem Spiel von Licht und Schatten in seinem Zimmer entsteht (Brief 9).

Die zweite „Version“ Adams, das Denkmal, wird wie oben erwähnt fotografiert. Der Leser erfährt die Einzelheiten nur indirekt, indem Rutkowski die Fotografie des Denkmals, die von Sabine aufgenommen wurde, betrachtet (eine direkte Gegenüberstellung zum Denkmal wird nicht erwähnt). Auch Wagner wird aufgefordert, sich die Fotografie genau anzusehen:

<sup>114</sup> B. Groys 2000, 82f.

<sup>115</sup> Vgl. Multiplikation aufgrund des Bedeutungsverlusts (Šejka 1997, 12).

[...] uzmi fotografiju B. – nalazi se na istom mestu gde i fotografija A. [...] Srazmere možeš i sam nazreti. Slikan je posle nekoliko dana, a Sabina stoji pored postamenta da pomogne u dočaravanju veličine. Pošto je slika u boji, rađena pri pogodnom osvetljenju, lako možeš uočiti prirodu njegovog izgleda. [...]

[...] nimm die Fotografie B – sie befindet sich genau dort, wo die Fotografie A ist [...] Die Proportionen kannst Du selbst erraten. Sie wurde nach ein paar Tagen gemacht und darauf steht Sabine neben dem Fundament, um bei der Veranschaulichung der Größe zu helfen. Da es sich um ein Farbbild handelt, das unter günstigen Lichtverhältnissen gemacht wurde, wird es Dir ein Leichtes sein, die Art seines Aussehens zu bemerken. [...] (Brief 8)

Es ist die Rede von einem Farbfoto, das als ein Versuch einer möglichst „realistischen“ Abbildung zu verstehen ist, was dem Wesen des Mediums jedoch widerspricht; das Bildformat allein kann ohne perspektivische Tricks die Proportionen des abgebildeten Objekts nicht richtig vermitteln. Rutkowski konzentriert sich bei der Beschreibung auf die äußeren Merkmale des Denkmals – die Farbe des Steins, das Licht und die Größe –, macht aber keinerlei Aussagen über die Person, der das Denkmal gewidmet ist. Damit wird deutlich, dass die Fotografie an sich keine Realität zugänglich macht, sondern nur das Bild selbst (Sonntag 1989, 152).

Zudem wird hier ein historisches Objekt abgelichtet, ein Denkmal, das in erster Linie die Ehrung eines Toten und seines Namens über das Private hinaus bedeutet, für besondere Verdienste, die im Gedächtnis der Gemeinschaft erhalten bleiben sollen (Assmann 2003, 46). Wie oben ausführlich untersucht, handelt es sich im Roman um eine „verkehrte“ Ehrung, weshalb das Denkmal zum Sinnbild eines memorialen Fehlers wird. Die Fotografie wird an dieser Stelle zum Dokument erhoben, das im (fiktiven) Text ein „Zeugnis“ und „reale Spur einer Imagination“ darstellt (Lachmann 2004, 278). Mit Hilfe der Fotografie soll eine Art Authentifizierung von Rutkowskis Rede stattfinden (auch Sabine auf dem Bild fungiert als Beglaubigung), was in Anbetracht seiner wachsenden Zweifel an der Wirklichkeit dringend notwendig ist. Jedoch offenbart gerade die Beschreibung der Fotografie des Denkmals (Zitat oben) eine wichtige Unstimmigkeit: Die „Fotografie B“ befindet sich zusammen mit der „Fotografie A“ (die Kopie von Freissners Fotografie aus der Erzählvergangenheit) in einer der „Schubladen“ in Rutkowskis Haus in Deutschland. Dies ist jedoch unmöglich, da Rutkowski in der Erzählgegenwart aus dem Urlaub berichtet und die betreffende Fotografie gerade erst dort entstanden ist. Dies zerstört die Glaubwürdigkeit seines Berichts und konsequenterweise auch die faktische Existenz des Denkmals. Da Rutkowski hauptsächlich seine Perspektive in den Briefen schil-



dert und diese – wenn überhaupt – lediglich durch einen Geist bestätigt wird,<sup>116</sup> erhärtet sich dieser Verdacht; auch Sabine auf dem angeblichen Bild als Kopie bzw. Trugbild ihrer selbst kann diesen Verdacht letztlich nicht beiseite räumen.

Die Ursache für eine Einbildung Rutkowskis liegt möglicherweise darin, dass er als Folge der Begegnung mit dem Ort D., in dem er in der Vergangenheit seine seelische Krise erlebt hat, seine belastenden Erinnerungen und sein schlechtes Gewissen in ein Denkmal projiziert hat, oder anders gesagt: Dass das Denkmal seinem Bewusstsein die Projektionsfläche für die verdrängte Erinnerung und die Wahrheit über seine Rolle in der Gestapo-Vergangenheit liefert. Fasst man die untersuchten Aspekte zusammen, zeigt sich, dass das Denkmal im Roman eine imaginäre Plattform der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit darstellt und als eine „Version“ von Adam zum Phantasma wird. Im Zusammenhang mit der Erkenntnis, dass das Denkmal für Adam Trpković gesetzt wird, äußert sich Rutkowski folgendermaßen: „Adam je sve pokvario. Adam je odbacio kompromis i odlučio da se povampiri.“ („Adam hat alles kaputt gemacht. Adam hat den Kompromiss verworfen und beschlossen, sich zu vampirisieren.“, Brief 8) Seine Beschwerde über den „Spielverderber“ Adam im Zusammenhang mit dem Denkmal ist auch eine Beschwerde darüber, dass er seine zurechtgelegte Wirklichkeit nicht mehr aufrecht erhalten kann, da Adam wie ein „Vampir“ in seinen Erinnerungen wieder aufgetaucht ist. Der Vampir ist hier eine abstrakte Größe: Er symbolisiert sowohl das Prinzip des Bösen in der Schöpfung bzw. im Menschen und gleichzeitig als Wiedergänger die individuelle Erinnerung sowie die Vergangenheit, die einen immer wieder heimsuchen.

## Schluss

Neben den für diese Arbeit ausgewählten Schwerpunkten eröffnet die Analyse des Romans auch andere mögliche thematische Ausrichtungen: Interessant ist das Verhältnis von Dokument vs. Fiktion; dieser Aspekt wurde an mehreren Stellen der Arbeit aufgenommen und taucht speziell bei der Analyse zum Aufbau des Romans und bei der Betrachtung des Wahrheitsbegriffes auf. Die Vermischung von Dokument und Fiktion thematisiert die Frage nach der Objektivität von historischen Quellen und die Funktion der Literatur im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit. Im Roman wird die Funktion der subjektiven Darstellung der Vergangenheit mit Hilfe des retrospektiven Berichts des Augenzeugen demonstriert. Dabei wird durch die Romanstruktur, die Stimme des Herausgebers, Verwendung von Fußnoten und Zitaten die Objektivität von Dokument, Quellen und Belegen gleichzeitig in Frage gestellt.

<sup>116</sup> Wagner beantwortet die Briefe niemals und Sabine weiß nichts über seine Vergangenheit in D.

Pekić rezipiert eindeutig Foucault, der sowohl die Forderung nach Kontinuität als auch die Legitimität des Dokuments für die Darstellung der historischen Ereignisse in Frage stellt. Er betont, dass im 20. Jahrhundert die Erzählweise von den Kategorien Linearität und Chronologie befreit werden muss und bezieht sich dabei auf die „Nietzscheanische Wiederkehr“ und die Zirkularität der Sprache im Raum (u.a. Buch oder Text).<sup>117</sup> Der Hinweis auf Nietzsche führt die Idee einer *Zirkularität* der Geschichte ein, was ein wichtiges Moment nicht nur für Pekić ist, sondern auch für seine Schriftstellerkollegen, darunter Danilo Kiš und Mirko Kovač. Ausgehend von den Verbrechen im 20. Jahrhundert parodieren sie die Geschichte der Menschheit insofern, als dass diese – sinnbildlich gesehen – ihre Seele dem Teufel verkauft hat und auf diese Weise zur ewigen Wiederkehr verdammt wurde (Pijanović 1992, 13). Diese Assoziation wird unter anderem mit psychologischen Gesichtspunkten begründet, wonach individuelle und auch kollektive Schuld entweder verdrängt oder nicht als eigene Verantwortung erkannt wurde, wodurch sie ein Wiederholungspotenzial in sich trägt.

Der Hintergrund der Polemik für die Bedeutung von fiktiven Stoffen im Vergleich zur Historiographie entsteht aus der Auffassung, dass sich beide durch ihren unterschiedlichen Wirklichkeitsbezug und Wahrheitsanspruch klar voneinander abgrenzen lassen, was auf die Poetik von Aristoteles zurückgeht, demzufolge der Historiker tatsächliches Geschehen schildert, während sich der Dichter mit dem Bereich des Möglichen befasst.<sup>118</sup> Man könnte also von einer epistemologischen Rivalität zwischen Historiographie und Literatur sprechen.

In Folge der gesellschaftlichen Umbrüche des 20. Jahrhunderts und der Verbrechen durch die totalitären Regime erscheinen die Methoden der Historiographie jedoch unzureichend: Der Ausmaß der Gräueltaten und der traumatischen Erfahrungen der Opfer lassen sich nicht mehr allein mit Hilfe objektiver Dokumente und Fakten beschreiben. Aus Sicht Pekićs und der in diesem Rahmen bereits genannten Schriftsteller ist genau diese Erkenntnis Potenzial der Literatur: Das Aufzeigen verschiedener Perspektiven von Zeitzeugen und damit auch die Formulierung und die Präsentation von verschiedenen Versionen der Wahrheit über die Wirklichkeit (Beganović 2005, 201). Literarische Darstellungen von Zeitzeugen können gesellschaftliche Diskussionen über Schuld und Verantwortung einleiten, sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene. Erst diese Diskussion eröffnet die Möglichkeit der Verarbeitung der Geschehnisse durch die Opfer und schließlich auch durch die Täter. Auf diese Weise nimmt Literatur unmittelbar Einfluss auf das Gedächtnis der Zeit, für nachfolgende Generationen, in denen es keine lebenden Augenzeugen mehr geben wird,

---

<sup>117</sup> M. Foucault 2003, 168.

<sup>118</sup> Aristoteles 2005, 29.

und historische (historiographische) Quellen keine Aussagen über ihre Wahrnehmung der Ereignisse machen können.

## Literatur

- Aristoteles 2005. *Die Poetik*, Stuttgart.
- Assmann, A. 2003. *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Assmann, J. 1999. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Bachtin, M.M. 1971. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München.
- 1987. *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt am Main.
- Barthes, R. 2006. *Am Nullpunkt der Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt am Main.
- Beganović, D. 2005. *O kulturalnom pamćenju u djelu Danila Kiša*, Konstanz.
- Derrida, J. 1983. *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main.
- 2005. „Die Différance“, P. Engelmann (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart.
- Dolar, M. 2000. „Das Cogito als das Subjekt des Unbewussten“, J. Trinks (Hg.), *Bewusstsein und Unbewusstes. Turia und Kant*, Wien.
- Ejchenbaum, B. 1994. „Kak sdelana šinel Gogolja“, J. Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus*, München.
- Foucault, M. 1995. *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- 2003. *Schriften zur Literatur*, Baden-Baden.
- 2007. *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main.
- Freud, S. 1917-1920. *Das Unheimliche*, A. Freud (Hg.), [Gesammelte Werke], Bd. 12, Frankfurt am Main.
- 1992. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main.
- 2004. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor*, Frankfurt am Main.
- Fuß, P. 2001. *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien.
- Genette, G. 2001. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt am Main.
- Goethe, J.W. 1982. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, Zürich.
- Gogol, N. 1952. *Šinel*, Moskva.
- Goth, B. 1967. *Untersuchungen zur Gattungsgeschichte der Sottie*, S. Grosse, K. Maurer, H.J. Schrimpf (Hg.), [Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft], Bd. 1, München.
- Grimm, J. 2003. *Deutsche Sagen*, Bd. 1, Augsburg.
- Groys, B. 2000. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München.
- Haag, H. 1974. *Teufelsglaube*, Tübingen.
- Hansen-Löve, A.A. 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd. 1, Wien.

- 1992. „Zur psychopoetischen Typologie der Russischen Moderne, Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur“, *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 31, Wien.
- 1996. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, *Das Ende. Figuren einer Denkform*, Sonderdruck [Poetik und Hermeneutik], Bd. 16, München.
- 1997. „Gogol. Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 39, Wien.
- 2004. *Russische Naturrevolutionen im utopischen Viertel des XX. Jahrhunderts. Mit beständigem Blick auf Malevič*, Wien, München (Manuskript).
- Heidsieck, A. 1969. *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart.
- Iser, W. 1970. *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, O. Knörrich (Hg.), [Konstanzer Universitätsreden], Nr. 28, Konstanz.
- Jakobson, R. 1979. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*, Baden-Baden.
- Jeske, W. 1991. „Der Briefroman“, O. Knörrich (Hg.), *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*, Stuttgart.
- Kiš, D. 1998. *Anatomiestunde*, München, Wien.
- Kristeva, J. 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main.
- 1994. *Die Zerstörung der schönen Rede: Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, A. Assmann, H. Danuser u.a. (Hg.), [Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste], Bd. 93, München.
- 2002. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Main.
- 2004. „Faktographie und Thanatographie in Psalm 44 und Peščanik von Danilo Kiš“, R. Hansen-Kokoruš, A. Richter (Hg.), *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main.
- Lotman, J.M. 1993. *Die Struktur literarischer Texte*, München.
- Navratil, L. 1966. *Schizophrenie und Sprache*, München.
- Nietzsche, F. 1994. *Menschliches, Allzumenschliches und andere Schriften*, Köln.
- Pijanović, P. 1991. *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd.
- 1992. *Proza Danila Kiša*, Beograd.
- Richter, A. 1991. *Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen*, H. Kunstmann, P. Rehder, J. Schrenk (Hg.), [Slavistische Beiträge], Bd. 273, München.
- Ruhs, A. 2000. *Imago, Signifikant, Buchstabe. Bausteine des Unbewussten*, J. Trinks (Hg.), [Bewusstsein und Unbewusstes], Bd. 1, Wien.
- Schmid, W. 2005. *Elemente der Narratologie*, Berlin.
- 2007. *Abstrakter Autor und abstrakter Leser*, [Narr-Port], Bd. 12, Hamburg.
- Schopenhauer, A. 1998. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München.
- Šejka, L. 1997. *Alchemie*, Hamburg.
- Smirnov, I. 2005. „О гротеске и родственных ему категориях“, *Семиотика страха. Сборник статей*, Moskva.
- Sontag, S. 1989. *Über die Fotografie*, München, Wien.

- Stanzel, F. 1979. *Typische Formen des Romans*, Göttingen.
- Tchouboukov-Pianca, F. 1995. *Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur*, P. Rehder (Hg.), [Slavistische Beiträge], Nr. 323, München.





Brigita Malenica

**DUBRAVKA UGREŠIĆ'S INSTALLATION DES EXILS:  
REFLEXIONEN ZUM LITERARISCHEN VERFAHREN IN  
MY AMERICAN FICTIONARY UND DAS MUSEUM  
DER BEDINGUNGSLOSEN KAPITULATION**

**1. Einleitung: Das Exil – Neue Wirklichkeiten**

Die kroatische Schriftstellerin Dubravka Ugrešić beginnt Anfang der neunziger Jahre ihre Reise ins freiwillige Exil als „Jugo“-Nostalgikerin, zu einer Zeit, als dem Staat und der Gesellschaft, auf die sich das Attribut „Jugo“ bezog, die Legitimation entzogen wurde. Mit der Delegitimierung der Staatsform Jugoslawiens sollte der Attributierung „Jugo“ zugleich ihr existentieller Mehrwert, der über das Geographische hinausreichte und ihre positive Konnotation in der Alltagsverwendung, verloren gehen. Das sozialistische Ideal der Selbstverwaltung wich im Zuge des Auseinanderbrechens der *Sozialistischen föderativen Republik Jugoslawien* und in den sich anschließenden Kriegen der politischen und medialen Dominanz national-ethnischen und letztlich auch neoliberalen Bewusstseins. Die neuen Gesellschaften ersetzten die gemeinsame jugoslawische Erfahrung und Kultur nun durch autonomisierte und autochtonisierte Lebenswelten, welche die Differenzen in historischen Ursprüngen suchten. Das Attribut „Jugo“ wurde der Kroatin Ugrešić von den Medien in dieser gesellschaftlichen Metamorphose als Schuld gegenüber ihrer erneut wiedergeborenen kroatischen Nation zur Last gelegt. Dubravka Ugrešić wurde mit dieser Benennung als Nostalgikerin bereits zur Exilantin, noch bevor sie tatsächlich die Entscheidung getroffen hatte, nicht mehr nach Kroatien zurückzukehren. Denn der neu entstandene Nationalstaat hatte ihr das Anrecht auf ihre eigene Heimat entzogen. Der Zusammenbruch all dessen, was zuvor noch Heimat bezeichnen konnte, paarte sich hier mit einer Exkommunikation, indem ihr von der neuen kroatischen Kultur- und Politelite die Position eines Fremdkörpers innerhalb der verletzlichen kroatischen Gemeinschaft zugewiesen worden war, die sich anklagende Kulturschaffende nicht leisten konnte.

Da sich Ugrešićs Anklage vor allem gegen die Kultur des Vergessens richtete, ist wohl nicht von der Hand zu weisen, dass sie die Benennung als „Jugo-Nostalgikerin“ selbst mit herbeigeschrieben hat. Indem sie die Bewahrung der

Erinnerung an eine Geschichte einforderte, die nicht mehr als eine solche gelten durfte, widersetzte sie sich der Amnesie und der Klassifizierung ihrer eigenen Biografie, aber auch jener von Tausend anderen, sowie ihrer Interpretation als kroatischer Anti-Geschichte. Die staatlich legitime Geschichte der jungen Republik Kroatien wird als Kontinuum einer tausendjährigen Geschichte einer Nation dargestellt, welche seit jeher nach Unabhängigkeit und Erlösung vom Joch der Unterdrückung strebte. Dieser Gründungsmythos, dessen Aufgabe es ist, die Einheit und Eigenheit des kroatischen Volkes zu bestätigen, beinhaltet auch eine Delegitimierung einer jugoslawischen Identität.

Der in den Jahren 1991 bis 1995 in Kroatien geführte Krieg war und ist Teil dieses Mythos, der eben diese wiederentdeckte, verschollen geglaubte kollektive Identität der Kroaten affirmierte und vor allem auch die neue Ordnung mit ihren neuen Repräsentanten und Epigonen in ihrer Position verfestigte. Die innere Integration dieser neuen und in Eigendefinition alten Nation erfolgte vor allem über die Distinktion. Zum einen distanzierte man sich von der jugoslawisch-titoistischen Vergangenheit und von dem damit unweigerlich verbundenen Kommunismus, wodurch sich leicht ein ursprünglicher Nexus zwischen dem kroatischen Staat und der Demokratie knüpfen ließ. Zum anderen eröffnete dies die Möglichkeit, basierend auf archaisierten Antagonismen zwischen serbischer und kroatischer Nation, die Serben zu einem Jahrtausende alten Erzfeind stilisieren zu können.

Dubravka Ugrešić entzog sich diesem Kriegs- und Gründungsszenario zunächst nur körperlich, indem sie 1992 dem Ruf einer amerikanischen Universität folgte (der eher zufällig mit dem Kriegsbeginn zusammenfiel), um sich dann in ihrer Tätigkeit als literarische Korrespondentin für die holländische Zeitung *NRC Handelsblad*, dem neuen Diskurs der nationalistischen Vereinheitlichung zu verweigern.<sup>1</sup> Der amerikanische Alltag, der sie nun umgibt, dient der Autorin als Matrize für eine Wirklichkeitsanalyse, welche sich zunächst auf das Gastland USA mit seinen unwirklich schönen Realitäten richtet, sich jedoch im zweiten Schritt der jugoslawischen und kroatischen Gesellschaft damit der sichtbaren De- und Konstruktion einer Gesellschaft zuwendet, die ihre Realität gewaltsam neu erfand. Die Schriftstellerin fand sich in der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität auch in einer ungewollten Selbst-Inszenierung ihrer eigenen postmodernen theoretischen Ausgangslage wieder, die ihre zuvor erschienenen Bücher stark geprägt hatte.

Indem sich Ugrešić im Schreiben dem Vergessen, also der „kollektiven Anamnese“ (Harth 1992, 11) entzog, und die Erinnerung an das sozialistische Jugoslawien wach hielt, wurde ihr einerseits die Rolle der Vaterlandsverräterin zuteil, andererseits gab es ihr auch die Möglichkeit, gegen ihre persönlichen

<sup>1</sup> Die daraus resultierenden Essays wurden im Buch *Američki Fikcionar* gesammelt und 1993 in Zagreb veröffentlicht.

Erniedrigungen anzuschreiben, welche sie in den kroatischen Medien erfahren hatte.<sup>2</sup> In ihrem Essayband *Kultura laži* (dt. *Die Kultur der Lüge*), der 1995 in Zagreb erschien, findet sich u.a. der programmatische Text *Konfiskacija pamćenja* (dt. *Die Konfiszierung der Erinnerung*). Er enthält all jene Elemente in komprimierter Form, die Ugrešićs weitere schriftstellerische Tätigkeit prägen sollten: die jugoslawische Verortung, die Erinnerung, der Alltag, das Museum als Metapher für das Gedächtnis und immer wieder die Nostalgie.

Die ihr vorgeworfene Nostalgie, die sie selbst in ihren Texten als Waffe gegen die Erinnerungspolizei des Nationalismus einsetzt, setzt sich zuvorderst für die Konservierung individueller Geschichten ein, die mit der nationalistischen Kollektivierung auch eine Delegitimierung ihrer alten Identität erlebten.

Zugleich sind Ugrešićs Texte auch als Dokumente der persönlichen Suche nach ihrer eigenen Position und Identität lesbar, was letztlich auch die Suche nach der Definition von Exil und Emigration bedeutet. Diese beiden Begriffe und damit die Konfrontation mit der Fremde begleiten ihre Texte von Anfang der Neunziger bis hin zu den beiden zuletzt erschienenen Publikationen, dem Roman *Ministarstvo boli* (dt. *Das Ministerium der Schmerzen*), und dem Essayband *Nikog nema doma* (dt. *Keiner zu Hause*). Insbesondere in den letzten Veröffentlichungen macht sich zunehmend eine Art Paradigmenwechsel bemerkbar: während zuvor noch die Phänomene Exil und Emigration zu verschwimmen schienen, das klassische Exil als Begriff jedoch dominant war, wurde aus der langjährigen Erfahrung des (freiwilligen) Exils, das in der klassischen Definition

<sup>2</sup> Der Fall der „Fünf Hexen von Rio“, der 1992 für Schlagzeilen in Kroatien sorgte, war Auftakt und Höhepunkt der medialen Hetze gegen Ugrešić. Auslöser dafür war die am PEN Kongress in Rio vorgetragene Anklage von fünf kroatischen weiblichen Intellektuellen, darunter auch Dubravka Ugrešić, die den Krieg in Bosnien als einen männlichen Krieg bezeichneten und in dieser Form die an weiblichen Zivilisten verübten Vergewaltigungen in der internationalen Öffentlichkeit anprangerten. Stein des Anstoßes war für die (vorwiegend männlichen) kroatischen Kollegen die Vermeidung einer Verurteilung der serbischen Seite. Die als Feministinnen bezeichneten Frauen – eine Bezeichnung, die in diesem Kontext eindeutig pejorativ ist – hätten verschwiegen, dass muslimische und kroatische Frauen von Serben vergewaltigt worden seien. Die Anklage der fünf Frauen richtete sich tatsächlich gegen eine nationalistisch-patriarchale Vereinnahmung der Frau, deren Körper in diesem männlichen Diskurs zur Metapher für den Volkskörper geworden war, wodurch den weiblichen Kriegsopfern jedes Recht auf Individualität genommen wurde. Der daraufhin in der kroatischen Wochenzeitschrift *Globus* ohne Autorennamen erschienene Artikel „Die Hexen von Rio. Kroatische Feministinnen vergewaltigen Kroatien“ (*Globus* 1992) trieb die Hatz gegen die kroatischen Frauen auf die Spitze, indem ihnen in der Argumentation jegliches Recht genommen wurde, als Subjekt zu agieren und zu sprechen. Abschließend gingen die Autoren so weit, das Privatleben der angeklagten Frauen der Öffentlichkeit preiszugeben, d.h. die Ehe mit einem Serben oder die Kinderlosigkeit als Beweis ihrer Illoyalität anzuführen, um schließlich mit der Veröffentlichung von Adressen und Telefonnummern den Lesern ein Instrumentarium an die Hand zu geben, selbst den Frauen ihre Meinung über ihr Verhalten mitzuteilen, was selbstverständlich in einem Psychoterror enden musste. Zudem folgten neben medialen Diffamierungen auch persönliche Verurteilungen im kroatischen Bekannten- und Kollegenkreis.

eigentlich eine Situation beschreibt, aus welcher es keinen Weg mehr zurück gibt, zunehmend eine Erfahrung der Emigration.

Im Vordergrund der folgenden Analyse steht allerdings das Exil als kulturelle Erfahrung und ihr literarischer Ausdruck. Der Roman *Muzej bezuvjetne predaje* (dt. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*) steht für eben eine solche Verbindung, indem er die Erfahrung der Fremde auch als eine universale Erfahrung thematisiert. Diese ist im Menschen in seiner Sozialität angelegt, die ihm die Möglichkeit gibt, Nähe und Fremde zugleich zu erleben. Der Roman zeichnet sich durch seine hohe Komplexität aus, die nicht nur auf die fragmentierte Narrativik, sondern insbesondere auf erkennbare Referenzen aus der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Diese Komplexität kann hingegen in ihren Essays aufgrund der kurzen Form, trotz der darin hervorstechenden sprachlichen Gewitztheit, nicht wiedergefunden werden. Man kann jedoch davon ausgehen, dass gerade die Essays viele der im Roman verarbeiteten Erfahrungen vorwegnehmen und als Skizzenbuch auf den Roman vorbereiten. Doch während vor allem der Band *Die Kultur der Lüge* wie eine Abrechnung mit den neuen Regimen wirkt, die sich besonders durch die Verletztheit der Autorin zu motivieren scheint, zeichnet sich der Roman durch eine persönliche Note aus, welche zu einer universalen Biographie des Exils beiträgt, die sich in der Fragmentierung der vermeintlichen Linearität des Lebensweges wiederfindet.

Das Exil, welches demnach ein konstitutives Motiv in Ugrešićs Texten der letzten 15 Jahren darstellt, wurde in der Rezeption ihrer Literatur bislang vom hoch frequenten Erinnerungsparadigma überlagert.<sup>3</sup> Die Konfrontation mit einer neuen Wirklichkeit, die nicht die ihre zu sein scheint, forderte in erster Linie aber eine literarische Auseinandersetzung mit dieser existentiellen Erfahrung der Fremde heraus. Das Phänomen der russischen Exilliteratur spielt im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* eine fundamentale Rolle, die in zweierlei Hinsicht auftritt und in zweierlei Hinsicht als literarische Folie durchscheint. Zum einen ist das Exil russischer Schriftsteller eine historische Referenz, welche der Autorin nicht nur gut bekannt ist, sondern es ist auch eine herausragende Literatur daraus hervorgegangen und nimmt somit einen besonderen Platz in der Exilliteratur des 20. Jahrhunderts ein. Zum anderen verweisen insbesondere die verwendeten Zitate von Viktor Šklovskij auch auf eine literaturwissenschaftliche Fragestellung. Denn Šklovskijs Begriff des literarischen Verfahrens, welchen er als Theoretiker des russischen Formalismus entwickelte, beinhaltet auch eine für die Moderne wichtige Neubegründung der Literaturwissenschaft, welche bis dahin vor allem nach dem Inhalt der Werke gefragt hatte (Oraić Tolić 2005, 27). Seine Begrifflichkeit wurde im Strukturalismus vom „System“, dieses wiederum in der Postmoderne vom „Netz“ abgelöst.

<sup>3</sup> Siehe etwa bei Burkhart 1999 und 2001, Mijatović 2003 und Lacko Vidulić 2007. Eine eher auf das Exil ausgerichtete Analyse findet sich bei Zlatar o.J.



Šklovskij wird nun in Ugrešićs Roman als Autor und Theoretiker des Exils selbst zum Untersuchungsgegenstand, indem im Roman explizit nach einem literarischen Verfahren des Exils gefragt, und zugleich mit der Form des Romans selbst die Antwort gegeben wird.

Die hier vorgenommene Verflechtung von Literatur und Theorie verweist über die Einmaligkeit der Exilerfahrung hinaus, und schreibt sie auch der Literatur selbst ein. Das „Verfahren des Exils“ ist daher nicht nur auf der Motivebene, sondern auch in der sprachlichen Bewältigung des neuen, den Exilanten umgebenden Codes zu suchen. Dieser Code kann im weitesten Sinne als kulturell bezeichnet werden, ob dies nun die Sprache, das Verhalten im Alltag oder die ökonomische oder politische Kultur und ihre Kommunikation betrifft. Daran anknüpfend kann als grundlegendes Verfahren die Übersetzung ausgemacht werden, welche nicht nur die sprachlichen Grenzen thematisiert und überschreitet, sondern auch die Grenzen des Anderen, des Fremden, auslotet. Denn die kulturelle Konstruktion des Anderen ist ein Teil der Erfahrung der Fremde, und verlangt in der Konfrontation mit ihr eine permanente Übersetzungsleistung. Da das Ergebnis dieser Übersetzung letztlich nur Ähnlichkeit erzeugen, nicht aber Identität herstellen kann, bleibt die Fremde auch in diesem Prozess stets dem Wesen des Menschen eingeschrieben. Das literarische Verfahren geht also über die formale Vorgehensweise hinaus und erweist einer universalen Erfahrungsebene, trotz postmoderner Verankerung, ihre Referenz.

Die folgende Analyse richtet ihren Fokus zunächst auf das Verhältnis von Exil und Sprache, das bei Ugrešić im Essayband *My American Fictionary* thematisiert wird. Hier werden Lemmata der Alltagswelt ihrem kulturellen Kontext entbunden und somit in ihrer festen Bedeutung aufgebrochen und erweitert. Fortgesetzt wird diese Vorgehensweise der Erweiterung und Überschreitung von Grenzen, also einer weiteren Art der Übersetzung, mit der im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* verwendeten Intertextualität. Die literarischen Zitate aus der russischen Exilliteratur sind Teil der immateriellen Ausstellungsstücke im Museum des Exil-Alltags. Sie überschreiten wiederum die essentiellen Grenzen des Exilanten-Daseins mittels der literarischen Installation als Kunst, welche dem Exil zugleich Ausdruck verleiht. Die Installation soll daher nicht nur als künstlerischer Ausdruck benannt werden, sondern auch als (post)moderne kulturelle Architektur des Exils. Dargestellt wird im Folgenden die Beschaffenheit von Ugrešićs Exilliteratur als existentielle und grenzenüberschreitende Übersetzungskunst, die sich des Wörterbuchs, der Intertextualität (und -medialität), dem Museum als Hort der Nostalgie und der Installation bedient. Die Installation ist als Form schließlich auch das Ergebnis von Ugrešićs Suche nach einem künstlerischen und literarischen Verfahren des Exils, das zugleich zum dominanten Übersetzungsmedium für diese universelle Erfahrung wird.

## 2. Das Wörterbuch – Ordnung der Wirklichkeit

Wie in der Einleitung bereits dargestellt, wurde aufgrund der neuen Situation Anfang der Neunziger Jahre, als sich Dubravka Ugrešić zum einen in den USA befand und zum anderen die Auflösung ihrer alten Heimat Jugoslawien aus der Ferne besorgt verfolgte, aus ihr so etwas wie eine freiwillige Exilantin. Dieser neue soziale und emotionale Status zieht auch einen Wandel in ihrem Schreiben nach sich. Um diesen Wandel darzustellen und gleichzeitig auch die Kontinuitäten in Ugrešićs literarischem Schaffen aufzuzeigen, soll ein kurzer Blick auf ihre frühe Prosa geworfen werden.

Die zuvor in den Achtziger Jahren entstandene Prosa kann man ohne jeden Zweifel dem postmodernen Genre der Metafiction zuordnen, das sich in ihrem Fall nicht nur mit der Problematik der „Realität als stabilem Referenten“ (Lukić 2001, 77) in der Literatur auseinandersetzt. Die ersten Kurzgeschichten<sup>4</sup> und vor allem auch ihr Roman *Štefica Cvek u raljama života, Patchwork Story* (dt. *Des Alleinseins müde...*)<sup>5</sup> befanden sich auch in der praktischen Auseinandersetzung mit den damaligen dominanten literaturtheoretischen Zagreber Diskursen. Insbesondere ihr intertextuelles und metaliterarisches Vorgehen, das sie in diesem Roman in der Darstellung eines tragikomischen Schicksals einer alleinstehenden Frau in Form einer Nähanleitung umsetzte, steht in engem Zusammenhang mit den Diskussionen und den Polemiken, die das „Problem der sog. Genreliteratur bzw. der Trivial- und ernsten Literatur“ (Medarić 1988, 113) in Zagreber akademischen und journalistischen Kreisen behandelten.

Schon hier zeichnet sich bereits ein paradigmatisches Vorgehen Ugrešićs ab, das die vorherrschenden Einordnungen und kategorischen Fixierungen zum einen autoreflexiv problematisiert, dieselben zum anderen im Dialog mit ihnen parodiert und ironisiert. Besonders deutlich wird dies im gerade erwähnten Buch *Des Alleinseins müde...*, das mit dem Genre des Frauenromans, das im kroatischen Original u.a. als „herz roman“ bezeichnet wird (Medarić 1988, 116), und jenem der Frauenzeitschrift spielt. Sie erhebt damit wohl auch ein besonders verpöntes Genre zur schönen Literatur, und lässt zugleich das Klischee Frau mit einer sozialen Realität spielen, die nichts anderem als einer Tragikomödie gleichkommt. Indem sie das Mittel der Überidentifikation ihrer Protagonistin mit jenem Klischee einsetzt, mit welchem weibliche Leser verbunden werden, indem sie aber auch die Realität überzeichnet, zu welcher dieses Klischee gehört, werden die Grenzen zwischen theoretischem Diskurs und Realität eines lebendigen Typus der Frau verwischt. Genau durch diese übersteigernde Dar-

<sup>4</sup> Insbesondere ist auf den Kurzgeschichtenband *Život je bajka* (Das Leben ist ein Märchen) von 1983 zu verweisen, welcher sich bereits durch die explizite Intertextualität auszeichnet, die ihn mit der russischen Literatur verbindet.

<sup>5</sup> Erschienen in Zagreb 1981. Die deutsche Ausgabe erschien in Berlin Ost 1984.

stellung fasst Ugrešić die kulturelle und gesellschaftliche Hervorbringung von Ordnungen und ihre Rückkopplung an die Wirklichkeit ins Auge.

Mit diesem Begreifen-Wollen der „Konstruktivität der Realität durch die Literatur“ (Waugh 1989, 2) bewegt sich Ugrešić auf einer metaliterarischen Ebene. Aus dieser ihrer Sicht findet sie einen zweifachen Anlass, die darin sich widerspiegelnde literaturtheoretische Diskussion zu kritisieren: einmal aufgrund der darin angestrebten Kategorisierung und zum anderen aufgrund der nicht beachteten Realität der Frau, die sich in der tragischen Figur der Štefica Cvek abzeichnet, die sowohl mit ihrem tatsächlichen Alleinsein kämpft, als auch mit dem neuen Klischee der alleinstehenden Frau. Indem hier Polemiken um die selbstzerstörerische Emanzipation der Frau in den 1980er Jahren aufscheinen,<sup>6</sup> lässt die Autorin auch eine (pro-)feministische Position erkennen. Zwei Grundlinien, die sich auch in den darauf folgenden Essays und Romanen durch die Textur ziehen.

Der Wandel in Ugrešićs Schreiben, der sich mit der Veränderung der politischen jugoslawischen Realität und mit dem von der Autorin selbst gewählten Exil vollzog, ist ebenfalls in der Beziehung zwischen Text und Realität zu suchen. Während die postmoderne Herangehensweise bei der Betrachtung der Realität als instabilem Bezugspunkt von hochtechnisierten gesellschaftlichen Veränderungen ausgeht, die ebenso mittelbar, wie sie vom Menschen erfahren werden, auch in der Literatur ihre Umsetzung finden, bricht nun Anfang der neunziger Jahre die zutiefst erschreckende Banalität und Grausamkeit der Realität in den Text ein. Die Welt, die bislang den Kontext für ihr Schreiben darstellte, bricht nun realiter zusammen, verschwindet von der Karte der Menschheit: „Ein ganzes Land wurde zur enzyklopädischen Notiz und wie Atlantis in ein Wörterbuch der imaginären Orte versetzt: Ein *Dictionary of Imaginary Places...*“ (Ugrešić 1994, 14).<sup>7</sup> Die Protagonisten der neuen Politik und ihre Gehilfen bedienen sich nun der Macht, aus historischer fiction fiction entstehen zu lassen. Mit der politischen verändert sich auch die sprachliche Realität – radikaler als im umgekehrten Fall, fast wie über Nacht: die Sprache wird zum Ausdrucksmittel für die neue Realität. Nicht unbedingt muss man zum Terminus der „Neusprache“ greifen, wie man so gerne auch auf Orwell rekurrierend den sprachli-

<sup>6</sup> Dem Feminismus wurde in den 80er Jahren vorgeworfen, die Frau durch die Emanzipation unglücklich zu machen, indem er sie dazu treibe, in einer männer- und familienfeindlichen Ideologie zu vereinsamen. Dazu wurden auch Statistiken über weibliche Singles bzw. ihre Kinderlosigkeit bemüht.

<sup>7</sup> Mit der Verwendung der Begriffe „Wörterbuch“ und „Enzyklopädie“ bleibt Ugrešić auch weiterhin der literaturwissenschaftlichen Diskussion ihrer Heimatuniversität in Zagreb verpflichtet: vor allem aber ihrem Kollegen Aleksander Flaker, welcher zum einen die mehrbändigen *Begriffe der russischen Avantgarde (Pojmovnik ruske avangarde)* unter Mitarbeit von Dubravka Ugrešić in den Jahren 1984 bis 1993 veröffentlicht und zum anderen auch das „enzyklopädische Wissen“ als Begriff postmodernen Wissens in der kroatischen Literaturwissenschaft geprägt hatte (Oraić Tolić 2005, 35).

chen Totalitarismus bezeichnet, jedoch beanspruchen, neben einer bewusst politisch verfolgten sprachlichen Distinktionsarbeit,<sup>8</sup> mit einem Mal neue Wörter im alltäglichen Gebrauch ihre Dominanz, während andere ihrer sozialen und damit auch ihrer sprachlichen Relevanz entthronen werden.

Das Exil drängt den Einzelnen um so mehr in den spürbaren Sprachverlust, indem die gesamte Muttersprache, unabhängig von Sozio- oder Idiolekt, nun irrelevant wird. Damit verbunden ist auch eine gesellschaftliche Irrelevanz des Exilanten im neuen Land, mit der er sich mit einem Mal konfrontiert sieht.<sup>9</sup> In einem ihrer Essays aus *My American Fictionary* beschreibt Ugrešić ein daran gebundenes weiteres Phänomen: die Verdrängung der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte, wie sie sie bei einer erfolgreich publizierenden, ebenfalls aus Jugoslawien stammenden, Café-Bekanntschafft in Amsterdam beobachtet:

Mein Leben vor Kuwait, mein Leben nach Kuwait – schwätzt meine Landsmännin. [...] »Warum schreiben Sie nicht über Jugoslawien? Das ist auch eine Art Kuwait«, sage ich. »Das ist nicht meine personal story«, sagt sie. »Außerdem ist es nicht medienwirksam, nicht marketable [...]« (Ugrešić 1994, 20)<sup>10</sup>

Während sich die Schriftsteller-Kollegin medial als Globetrotter zu verkaufen weiß, und so ihre soziale Signifikanz zurückerlangt, bewältigt Ugrešić hingegen ihre Wortlosigkeit in ihrer offensiven Aneignung der neuen englischen Wörter und Begriffe, die auch einen anderen Alltag begreiflich machen, was ihr auch ein Sich-Aneignen der neuen Welt ermöglicht. Dadurch lässt Ugrešić das Exil in seiner alltäglichen Banalität und im Kontrast zu der zurückgelassenen Realität zu ihrer „personal story“ werden. Das nahezu aus Versehen entstandene *My American Fictionary*, ein Zufallsprodukt des Fingers auf der Tastatur, der aus dictionary, fictionary werden ließ,<sup>11</sup> bedeutet damit die Schaffung einer ver-

<sup>8</sup> Siehe zur kroatischen Sprachpolitik in den 1990er Jahren.

<sup>9</sup> Wie Joseph Brodsky feststellte, ist eben diese Kombination traumatisch für einen Schriftsteller, der von Haus aus die Aufmerksamkeit der ihn umgebenden Gesellschaft benötigt, ein Grund der ihn schließlich auch ins Exil hat gehen lassen, zum anderen eben die Ignoranz seines Daseins: „[...] he finds himself totally unable to play any meaningful role in his new society. The democracy into which he has arrived provides him with physical safety but renders him socially insignificant. And the lack of significance is what no writer, exile or not, can take“ (Brodsky 1990, 102).

<sup>10</sup> Einige Seiten später beschreibt sie ihre Erfahrung, die zum einen die eigene Unwichtigkeit und später auch ihre Verweigerung einer eindeutigen gesellschaftlichen Rolle beinhaltet, was beides den Identitätsverlust impliziert: „Der Gedanke, daß ich zurückkehren könnte, ist unerträglich. Ebenso unerträglich ist der Gedanke, daß ich anderswo sein werde. Ich bin unkompatibel. Dort. Und hier. Und überall. Mein ID ist nichts mehr wert, mein Paß ist veraltet.“ (Ugrešić 1994, 23).

<sup>11</sup> „In Amsterdam hatte ich für eine niederländische Tageszeitung einen kleinen Text geschrieben. Als ich bereits in Amerika war, bot mir die Zeitung Zusammenarbeit an, eine Kolumne

ständlicheren, geordneten Realität, die doch keine ist. Letztlich bleibt auch Amerika mit seiner medialisierten Kultur ein Konstrukt, das sich an einer nicht in Worte zu fassenden, da in Chaos und Krieg versinkenden, ehemals jugoslawischen Wirklichkeit reibt.

Dieses mit dem *fictionary* initiierte binäre System, das die Gegensätze zwischen Realität und Fiktion sowie zwischen Kultur und Barbarei in sich vereint, ohne die Paare selbst als Paradigma zu verstehen, zieht sich durch Ugrešićs gesamtes Wörterbuch – und ist in dem Sinne ein Wörterbuch, als das es das Verständnis von einem Begriff auf den anderen übertragen möchte. Die verstärkte Spannung einer noch schwerer als üblich zu vollbringenden Übersetzung von unkomplementären Paaren wird durch das assoziative Vorgehen der Autorin erreicht. Ein Paradigma des Buches findet sich aber sehr wohl im Vorgehen der kritischen Gegenüberstellung von oppositionellen Begriffen, die in ihrer Reihung banal wirkend, die Konfrontation von sich auflösender Heimat und dominantem Gastland und somit die Assoziationen der Exilierten bestimmen: „Organisiert – desorganisiert; Demokratie – Demokratieersatz durch demokratische Symbole; Zivilisation – Primitivismus; Legitimität – Illegitimität“ (19) usw. Die Zuordnung des jeweiligen Begriffs zu einer bestimmten Kultur scheint eindeutig. Doch bleibt auch der Zweifel an der Selbstverständlichkeit dieser Codezuweisungen bestehen.

Klischees über Amerika, aber auch Stereotypen über Heimatverlust, ziehen sich durch das gesamte virtuelle Wörterbuch. Amerika ist zwar immer Ausgangspunkt der Begrifflich-, aber vielmehr noch der Begreifbarkeit des sie umgebenden Alltags, doch halten sich ihre Gedanken nicht nur bei der amerikanischen Lebensweise auf. Das Ziel der Gedanken – wiederum in Form einer Rückkopplung – bleibt immer auch die jugoslawische Erfahrung, der dort erlebte Alltag, die Nachrichten über die Auflösung und das Verschwinden all dessen, was die Erfahrungswelt der Exilantin prägte und vor dessen Hintergrund sie agiert hatte. Diese Binarität zwischen einem positiven Amerikabild und einem negativen Osteuropa- bzw. Balkanbild ist es auch, welche Ugrešić mittels Ironie verkehrt. Damit konterkariert sie auch das amerikanische kulturelle Selbstverständnis „als Kultur des Erfolgs, des Selbstbewußtseins, der persönlichen Sicherheit, des Glücks“ (Lukić 2001, 78) mit der Erfahrung des ex-jugoslawischen Alltags. Der von ihr in den Essays beschriebene Mangel Amerikas an Selbstironie spiegelt sich ironischerweise in der amerikanischen Rezeption von Ugre-

---

von tausend Wörtern. Die Kolumne überschrieb ich, ohne viel nachzudenken, Mein amerikanisches Wörterbuch. My American Dictionary. Die kleine Kolumne half mir, zu überleben.“ „Beim Abtippen der Texte meines amerikanischen Wörterbuchs schrieb ich versehentlich f anstelle von d, aus *dictionary* wurde *fictionary*. Der Flüchtigkeitsfehler bestätigte nur meinen inneren Alptraum. Denn wenn *es die Wirklichkeit nicht mehr gibt*, dann verlieren auch »Fiktion« und »Faktion« ihre ursprüngliche Bedeutung.“ (Hervorh. im Original) (Ugrešić 1994, 10 und 15).



šićs Texten. Denn die amerikanischen Besprechungen ihres Essaybands<sup>12</sup> warfen ihr einen begrenzten Blickwinkel auf die Vereinigten Staaten vor, nämlich jenen der enttäuschten Außenseiterin.<sup>13</sup> Damit wird ihr der klassische Vorwurf des Antiamerikanismus gemacht, der sich gegen interne Kritiker wendet und die amerikanische Zivilreligion auszeichnet: Denn im berühmten amerikanischen Schmelztiegel darf jeder seine ursprüngliche oder individuelle Identität bewahren, ob diese nun religiös, ethnisch oder durch eine sonstige soziale Zugehörigkeit bestimmt ist. Jedoch wird – gleichsam als Gegenleistung – die absolute Loyalität zum Amerikanismus abverlangt, der in seiner transzendenten Form als Ideologie liberale und kapitalistische Werte vertritt, und der durch seine Umsetzung im American Way of Life tagtäglich, vergleichbar mit einem Ritus, die Einheit dieses Einwanderungslandes sicher stellen soll.

Die das Individuum vereinnahmende mediale Massenkultur Amerikas wird in ihren Texten bemerkenswerterweise auch mit all jenen Gründen der nationalen Intoleranz in Verbindung gebracht, die Ugrešić Kroatien verlassen ließen. Im Essay *EEW* berichtet die Autorin einerseits, wie sie die Entscheidung, nicht nach Kroatien zurückzukehren, bei einem Besuch beim Zahnarzt in Zagreb traf. Der Zahnarzt ermahnt sie, da sie als Intellektuelle und Schriftstellerin eine besondere gesellschaftliche Verpflichtung habe, an die Front zu gehen und für ihr Vaterland zu kämpfen:

Eingeschüchtert durch ein so starkes Argument wie den Bohrer, gab ich meinem Zahnarzt Recht und – verließ das Land. Wenn ich schon nichts für die Heimat tun kann, dachte ich, so werde ich mir wenigstens das Recht auf meine Freiheit bewahren, werde um das Recht kämpfen, daß meine Literatur niemandem und keiner Sache dient außer sich selbst. Meine LITERATUR, meine BELLETRISTIK, meine BELLE LETTRES, wiederholte ich bei mir und drückte mein einziges ID an mich – meine Bücher... (Ugrešić 1994, 116)

Zugleich unterstellt die Autorin durch den Kontext des Vergleichs auch den USA, als einem Land, das sich als Verteidiger demokratischer Meinungsfreiheit schlechthin sieht, eine kaum andere Erwartungshaltung, die dem einzelnen über die amerikanischen Massenkultur entgegengebracht wird.<sup>14</sup> Denn der nationalistischen Anpassung in Kroatien entflohen, sieht sich Ugrešić in den USA einer

<sup>12</sup> Auf Englisch erschienen unter dem Titel *Have a Nice Day. From the Balkan Wars to the American Dream*, London 1994.

<sup>13</sup> So bei Paul Goldberg, *Phone Calls from Zagreb*, NYTBR, June 25, 1995, 14 und Robert D. Kaplan, *Inside the Balkan Nightmare*, Washington Post, 5.3.1995. Vgl. dazu auch Lukić 2001, 83-85.

<sup>14</sup> Damals ahnte die Autorin wohl noch nicht, dass auch der amerikanische Patriotismus wenige Jahre später unter der Terrorbedrohung des politischen Islamismus die amerikanischen Medien und Intellektuellen an die Front rufen sollte.

anderen Art der Homogenisierung gegenübergestellt, die via Massenkultur bzw. einem Lektor die Anpassung an das neue System von ihr einfordert: „Sie schreiben, wie soll ich sagen, reine Literatur. Vom moralischen Standpunkt wäre es nicht in Ordnung, so etwas zu drucken, jetzt wo Ihr Land im Krieg ist... Haben Sie etwas über den Krieg?“ (118). Selbst die an ihr vorgenommene Einordnung als osteuropäische Schriftstellerin, als EEW (Eastern European Writer), folgt diesen Regeln der Massenkultur, die eine klare Klassifizierung als Orientierung benötigt und medial verwendbar sein muss, auch wenn sie im Detail nicht zutreffen mag. Ugrešićs Haltung ist hingegen eine klar autonomistische und anti-utilitaristische, die sie offensichtlich der russischen Avantgarde entnommen<sup>15</sup> und nun mit „poststrukturalistischen Theorien“ (Lukić 2001, 88) verbunden hat. Weder sie als Person, noch ihre Literatur sollen in den Dienst genommen werden können. Die Freiheit, die eigene Wahl treffen zu können, ist ihr vorderstes Ziel, das sie nicht nur gegen die Kriegsherren verteidigt, sondern auch gegen das Amerika, das „eine kollektive Autobiographie“ (125) zu schreiben scheint, sich aber zugleich die Individualität auf die Fahnen geschrieben hat. Damit betreibt Ugrešić Ideologiekritik im klassischen Sinn: sie entlarvt das, was hinter der tatsächlich artikulierten Aussage verborgen liegt. Ein Vorgehen, das sich auch noch in ihrem darauf folgenden Essayband *Kultur der Lüge* wiederfindet. Ihre Außenposition gibt ihr eben diese Möglichkeit, unabhängig von irgendwelchen Erwartungen und Anforderungen zu schreiben und zu beschreiben. Sie scheint diese ihre Position auch bewusst einnehmen und erhalten zu wollen. Durch die Verwendung des Wörterbuchs nimmt sie eine analytische Haltung gegenüber der ihr fremden Kultur ein, zugleich aber auch zu jener, die die ihre ist bzw. die ihre war. Aneignung und Distanz finden in der semantischen Übersetzung ihre gleichzeitige Anwendung. Dennoch wahrt sich die Autorin auch noch einen Raum dazwischen – den Raum, der ihr die Möglichkeit gibt, ihre eigene Wirklichkeit zu schaffen – zu imaginieren.

### 3. Intertextualität – Wirklichkeiten der Moderne

Der erwähnte, 1995 erschienene Band *Kultur der Lüge* endet mit dem Text *Das ABC des Exils*, der mit seiner Thematik bereits den Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* vorbereitet. Darin spürt die Autorin in ihrer erneut hervortretenden metaliterarischen Reflexion dem Grund ihres Schreibens nach. Der Schreibprozess wird zum direkten Abdruck ihres Exildaseins, dessen

<sup>15</sup> Insbesondere im russischen Konstruktivismus findet man die Idee der Autonomie des Künstlers als zentrales Element: „Der Künstler schafft in den Formen seiner Kunst seine eigene Wirklichkeit und versteht den Realismus als Bewusstsein für das echte, sich in Form und Inhalt selbst genügende Ding, ein Ding, das nicht die Gegenstände der wirklichen Welt reproduziert, sondern vom Künstler von Anfang bis Ende außerhalb der Projektionslinien konstruiert ist, die sich von ihm zur Wirklichkeit ziehen ließen“ (Tarabukin 2005, 419).

Wesen sie mit der Notwendigkeit beschreibt, eine neue Sprache im Alltag zu lernen, das ABC des Exils. Diese Sprache hilft ihr, die subjektive Wirklichkeit zu benennen: „Ich bin fünfundvierzig Jahre alt. Ich lerne das ABC. Den ersten Buchstaben kann ich. N wie *Niemand* [...] Früher war ich *jeder* [...] Jetzt bin ich *niemand*.“ (Ugrešić 1995, 299). Zugleich webt sie sich in ein ganzes Netz von Sprachlosen ein, die in Berlin, wo die Autorin 1994 als Stipendiatin des DAAD ein Jahr verbrachte, ihr Exil gefunden haben und nun mit ihrer eigenen Sprache eine neue Wirklichkeit schaffen. In dieser neuen Wirklichkeit werden Ost und West miteinander verwoben und der alte Dualismus wird nun durch eine Trias erweitert. Ihre akustische Nostalgie (298), ihre Sehnsucht nach dem bekannten Klang der Muttersprache, bewegt die Autorin dazu, eine Collage aus Sprache, Bildern, Erinnerungen, Souvenirs und Fotografien zu sammeln und diese in ihrer neuen Sprache des Exils zusammenzufügen.

Ugrešić beginnt damit, das Projekt der Moderne mit der Post- bzw. Spätmoderne miteinander zu verweben. Beide Epochen und ihre sozialen Dynamisierungsprozesse, deren Ausdruck auch Exil und Migration sind, finden sich im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*<sup>16</sup> wieder. Auch hier ist es Berlin, erneut sind es die dort lebenden Exilanten und Emigranten, die ein Netzwerk bilden, in dem Ost und West zusammenkommen und eine neue Semantik geschaffen wird, indem die betroffenen Menschen mit den Dualismen ringen. In diesem Orientierungsvorgang hebt sich auch die Unterscheidung zwischen Exil und Emigration auf: das Dynamische und das Statische treffen sich in der Fremde. Beide gehören einer „Nicht-Kultur“ (Pülsch 1995, 24) an, die immer Identitäten in Frage stellt und zugleich die dominante Kultur als solche bestätigt. Durch das sie umgebende Fremde jeglichem sozialen Sinn beraubt, treten die Exilanten in den Dialog mit dem Fremden. Der Dialog fordert die Neubestimmung ihrer Position in der Fremde, aber auch in Bezug zur zurückgelassenen Heimat. Das Ergebnis dieses Dialogs kann zugleich statisch und dynamisch sein, da das Dialogische eigentlich nie sein Ende findet. Exil und Emigration können daher auch als Teil eines dauernden Verortungsprozesses gedeutet werden, der hier nicht vom Herkunftsland ausgeht, sondern von der „fremden“ Person und ihrer Umgebung.

Die Schaffung einer neuen Kultur als einem Dritten, einer Perspektive für die Zukunft, bietet sich für den exilierten Schriftsteller in der Literatur, die nun auch wiederum den Dualismus von Fiktion und Faktion zu überwinden sucht, was

<sup>16</sup> Der im Jahr 1996 fertiggestellte Roman, nachdem ein Jahr zuvor die kurzen Essays ihr Schreiben dominiert hatten, konnte zunächst nicht im kroatischen Original erscheinen. Die erste, 1997 in Uitgave (Niederlande) erschienene Ausgabe war die niederländische Übersetzung „Museum van onvoorwaardelijke overgave“. Auf Deutsch erschien „Das Museum der bedingungslosen Kapitulation“ 1998. Das Original konnte erst 2002 in einer kroatisch-serbischen Kooperation in Zagreb und Belgrad erscheinen.

sich bei Ugrešić als „quasiautobiographisches“<sup>17</sup> Verfahren niederzuschlagen scheint. Ugrešić ist aber nicht allein auf ihr eigenes Schicksal fixiert, denn zugleich schafft sie mit der Verflechtung von persönlichen Assoziationen, Erinnerungen, literarischen Zitaten, Beschreibungen von Emigranten und ihren Kunstwerken ein ganzes Gewebe aus (nicht nur literarischen) Exil-Welten, die eine eigene Wirklichkeit bilden und vor allem die unverortete Alternative repräsentieren. Damit bewegt sie sich zwar fern jeglicher politischen Position, nimmt aber zugleich eine politische Funktion ein, indem diese literarische Welt als Kunst etwas repräsentiert, „was schon nicht mehr oder noch nicht oder vielleicht niemals politisch repräsentiert werden kann“ (Groys 1997, 39). Diese Repräsentation bezieht sich zeitgleich auf zwei Referenten, sowohl auf das Land des Exils, das per se den Fremden politisch ausschließt, sofern er nicht zum Einwanderer geworden ist, als auch auf das zurückgelassene Land, das eben diese demokratische Kompensation des Unrepräsentierten in der Kunst, in diesem Fall in der Literatur, verweigert.

Die Einengung des Individuellen durch das Korsett der kollektiven Identität, welches jeder einzelne der neuen Staaten auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawiens seinen Staatsbürgern anlegte, ist auch Thema des *Museums der bedingungslosen Kapitulation*. Der Reduktion auf das Nationale, die zudem ein Eingreifen einer politisch-militärischen Macht in ihr persönliches Leben bedeutet, setzt die Autorin hier die Erweiterung durch die Erfahrung des Fremden entgegen. Die Stadt Berlin ist der Ort dieser Erfahrung, die durch die Wiederholung in Geschichte und Literatur zu einer symbolischen Stadt des Exils wird. Das russische Berlin, das die Wellen der russischen Emigration in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgefangen hatte, beherbergt heute Exilanten aus aller Welt – am Ende des Jahrhunderts unter anderem auch die Landsleute der Autorin, die Jugoslawen, die keine mehr sind. Diese Landsleute versammeln sich im Café des ehemaligen „Museums der bedingungslosen Kapitulation“ in Berlin-Karlshorst, das die sowjetische Besatzungsmacht nach dem Zweiten Weltkrieg eingerichtet hatte. Der titelgebende Ort ist also ein Schauplatz, der als Ort der Erinnerung eine Geschichtsschreibung repräsentiert, die mit dem Fall der Mauer im Jahr 1989 irrelevant wurde: die marxistisch-leninistische Historie wird durch die bundesdeutsche ersetzt. Während also zur gleichen Zeit im Südosten Europas die Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien ihr marxistisches Erbe durch den Zerfall begräbt, ist es in Berlin die Wiedervereinigung, die die Ideologiewende beschließt:

<sup>17</sup> So beschreibt Dagmar Burkhart Ugrešićs Vorgehen, das tatsächlich keine klare Trennung zwischen eigener Biographie und Romanfigur zu kennen scheint (Burkhart 2001, 595-603 oder Burkhart 1999, 153-162).

Ich bin in Berlin, gejagt von zwei Alpträumen, auf die ich die Fäden meines Lebens wickele wie auf zwei große Spulen. Der eine heißt HEIMAT, die ich nicht mehr habe, und der andere MAUER, die in meinem verlorenen Vaterland in die Höhe wächst. In Berlin steige ich oft auf unsichtbare Beobachtungstürme und drohe mit der Faust gen Süden. In Alpträumen baue ich ein Haus, das immer wieder einstürzt.<sup>18</sup>

Indem Ugrešić diesen Titel für ihren Roman wählt, zeichnet sie die Programmatik der Intertextualität und der Verfremdung vor, die ihren Ausdruck im Zitat, als Mittel zur Darstellung des Exils finden. Denn das Netz, welches gewoben wird, beginnt hier als Sammelpunkt der Exil-Jugoslawen und findet seinen nächsten Anknüpfungspunkt sogleich im einleitenden Text des Romans, der dem ersten Kapitel vorangestellt ist:

Im Berliner Zoologischen Garten steht neben dem Bassin mit einem See-Elefanten eine ungewöhnliche Vitrine. Hier liegen im Glas die im Magen des See-Elefanten Roland gefundenen Gegenstände, nachdem dieser am 21. August 1961 verendet war, und zwar [...] (Ugrešić 1998, 7)

Die Zitathaftigkeit dieser Einleitung vollzieht sich zugleich auf mehreren Ebenen, deren Existenz und Verwobenheit nicht auf den ersten Blick erkennbar wird. Die tiefe und komplexe Struktur des gesamten Romans verbirgt sich in der Form einer mehrschichtigen Intertextualität, die dem Roman als sprachliche Installation programmatisch vorangestellt wird.

Angeknüpft wird einmal an den historischen Ort des Berliner Zoos, in dessen Nähe sich die meisten russischen Emigranten der ersten Emigrationswelle niedergelassen hatten. Zudem findet diese örtliche Parallele ihre literarische Ausformung in einer intertextuellen Vorgehensweise, die das Zitat beinhaltet, ohne es selbst zu benennen, womit sie Julia Kristevas und Roland Barthes Begriffe der Intertextualität (Oraić Tolić 2005, 55) gleichzeitig umsetzt: zum einen als Begegnung von Texten und zum anderen als anonyme Zitate, welche sich in jeder Kultur wiederfinden. Denn indem die Erzählerin vom Berliner Zoo und vom verstorbenen Seeelefanten Roland erzählt, dessen Mageninhalt als Sammelsurium der Zoogeschichte und seiner Besucher ausgestellt wird, ahmt sie auch die zitathafte Einleitung in Viktor Šklovskijs Exil-Buch *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe* nach (Šklovskij 1965). Dort findet sich das Zitat aus Veli-

<sup>18</sup> Die Parallele wird im Kapitel *Gute Nacht, Christa* gezeichnet, in welchem die Alpträume einer in den USA lebenden Ostberlinerin von Heimat und der Mauer auf die Erzählerin übergehen (Ugrešić 1998, 181). Im Original: „Nalazim se u Berlinu, progone me dva košmara oko kojih kao oko velikih špula namatam napete konce svoga života. Ime jednoga je dom, taj kojeg više nemam, a ime druga zid, taj koji je nikao u mojoj izgubljenj domovini. U Berlinu se često uspinjem na nevidljive osmatračnice i neodređeno prijetim šakom u pravcu juga. U košmarnim snovima gradim dom koji se uvijek iznova ruši.“ (Ugrešić 2002a, 184)



mir Chlebnikovs Text „O sad, sad...“ Šklovskij lässt seinen ungewöhnlichen Exil-Brief-Roman mit diesem Zitat und zugleich mit einer verdichteten Metapher beginnen, die den Zoo als eine eigenständige Welt präsentiert, in der das Exil-Dasein des Menschen in die Tierwelt entrückt und durch eine künstliche Umgebung re-naturalisiert wird. Die eingeschlossenen Tiere tragen bekannte menschliche Züge, gleichen bestimmten, in diesem Fall russischen Typen, mit welchen sowohl Chlebnikov als auch Šklovskij eine Collage entwerfen, die sich zu einer Topographie der russischen Geschichte ausweitet. Der Schreibende wird zum Betrachter dieser Exoten, zugleich ist aber auch er der Exilierte, der seine Verbindung zu dieser Sammlung durch seine Außenposition in Frage stellt. Šklovskij nimmt diese Außen- bzw. Käfigposition mit dem Zoo-Motiv auf und vergleicht sich selbst mit einem Affen, der sich als „armer Ausländer“ (Šklovskij 1965, 38) langweilt. Die doppelte Intertextualität, die sich in Ugrešićs Einleitung verbirgt, endet mit dem Hinweis, dass das Sammelsurium aus dem Mageninhalt des See-Elefanten ebensowenig wie der Roman als Biographie zu lesen sind. Die Position des Schreibenden wird somit erneut um einen Blickwinkel erweitert.

Im *Museum der bedingungslosen Kapitulation* wird die Metaphorik des Gesammelten und Eingeschlossenen in der Beschreibung der vom Seeelefanten gierig verschlungenen und nach seinem Tod wieder ans Tageslicht getretenen Dinge fortgeführt. Der Frage nach Identität und Stellung des Einzelnen wird nun eine neue Perspektive hinzugefügt, die das Gedächtnis des Menschen als zentralen Angelpunkt seiner Identität beschreibt. Neben der Ausformung des Zoo-Motivs als Ort des Sammelns und Versammelns sowie als Ort literarischer Vernetzung, tritt nun als drittes Element der Zoo als Kulminations-Raum für Ugrešićs meta-literarisches Verfahren hinzu. Denn auch in diesem Roman findet sich – ganz ähnlich wie in ihrer frühen *Metafiction* – die Verbindung von Theorie und ihrer literarischen Umsetzung wieder. Erneut wird darin auch die Verbindung von klassischer russischer Avantgarde mit Gegenwartstheorie deutlich, die in diesem Fall weniger als postmodern zu bezeichnen ist, jedoch in ihrem erweiterten, nämlich kulturwissenschaftlichem Kontext steht. Insofern kann man den Roman auch als Versuch einer avantgardistischen Polemik ansehen, dessen Verfahren auf die russische Avantgarde anspielt, jedoch gegenwärtige Positionen vertritt, in deren analytischen Zentren die Memoria steht.<sup>19</sup> Somit ist nicht von einer programmatischen Verknüpfung mit dem revolutionären Futurismus oder mit Chlebnikovs Archaismus auszugehen. Wohlgleich sind auch einzelne Ele-

<sup>19</sup> Der bei Ugrešić hier zentrale „Gedächtnisbegriff“ ist ein Kind der Kulturwissenschaften, die sich als Disziplin seit den 80er Jahren verstärkt entwickeln und ausweiten konnten. Die Zeit der Entstehung des Romans fällt auch in die Zeit der Etablierung der Memoria als interdisziplinärem analytischem Ansatz, der sich jetzt, zehn Jahre später, an diversen wissenschaftlichen Diskursen, getragen von wissenschaftlichen Projekten, Kolloquien, Tagungen zu diesem Thema als anerkannt zeigt (Musner 2004, 18ff.).

mente aus diesen wiederzuentdecken: so könnte man zum einen den Roman als eine Art Anti-Diskurs darstellen, der sich jener nationalisierenden Vereinnahmung und geschichtssäubernden Un-Kultur in Kroatien und den anderen neu entstandenen Staaten entgegenstellt.

Zum anderen lässt sich aber auch ein gewisser universalistischer Ansatz finden, der sich in der Vernetzung von Lebenswelten in Kunst und Kultur abzeichnet:

Der Besucher steht mehr fasziniert als entsetzt vor dieser seltsamen Ausstellung, wie vor archäologischen Fundstücken. Er weiß, daß ihr museales Schicksal vom Zufall (Rolands unberechenbarem Appetit) bestimmt ist, und ist doch beherrscht von dem Gedanken, daß zwischen den Gegenständen mit der Zeit subtilere Beziehungen entstanden sind. (Ugrešić 1998, 7)<sup>20</sup>

Im Vordergrund des theoretisch-inspirierten literarischen Verfahrens steht vor allem Šklovskijs Ansatz des Zitathaften. Bei ihm erscheint das Adjektiv „citatnyj“ im Rahmen der avantgardistischen Theorie der Verfremdung (ostranenie), die zweierlei Motivationen in sich tragen kann: 1. wenn die Richtung vom fremden Text auf das Eigene gerichtet ist, d.h. wenn das Material das Verfahren determiniert oder 2. der umgekehrte Fall, wenn der Blickwinkel vom Eigenen auf das Fremde gerichtet wird und somit das Verfahren das Material determiniert (Oraić Tolić 1995, 20). Ebenso sind zwei Typen der Zitathaftigkeit daraus abzulesen: einmal als Wiedererkennen des Textes und zum anderen als Verfremdung des Fremden im eigenen Text, die die Erfahrung des „neuen Sehens“ ermöglicht (ebd.).

Im vorliegenden Roman scheinen beide Elemente eine Verbindung miteinander einzugehen, indem das Fremde das Eigene verfremdet, zugleich die unzähligen Wiederholungen von Motiven eine Vertrautheit und ein Wiedererkennen, auch des Unbekannten, schaffen. Die hier eingesetzte Intertextualität, das Zitat und die Wiederholung bilden eine literarische Verfahrensweise, die aus fremden und bekannten Fragmenten eine eigene Verbindung entstehen lassen.

Die bei Šklovskij und auch hier verwendete Vernetzung von Literatur und Lebenswelt im Zitat wird bei Ugrešić zu einem Verfahren, das nicht nur das Exil, sondern zugleich die Technik des Gedächtnisses abbildet, welches sich Fremdes in der Wiederholung aneignet, welches erlebte Fragmente zusammensetzt sowie das Eigene dem Vergessen überlässt. Damit sich insbesondere das autobiographische Gedächtnis herausbilden kann, die wohl komplexeste aller Ausformungen des Gedächtnisses, ist zusätzlich zum emotionalen Erleben (das

<sup>20</sup> Im Original: „Posjetilac zna da je njihovu muzejsko-izložbenu vrijednost odredio slučaj (hirovit Rolandov apetit), pa ipak ne može odoljeti poetskoj misli da su s vremenom predmeti među sobom uspostavili tananije veze.“ (Ugrešić 2002a, 11)

biologisch gesprochen stets der Initialreiz für das Gedächtnis darstellt) die sprachliche Verarbeitung dieses Erlebten notwendig – und diese beinhaltet das wiederholte Nacherzählen der Ereignisse, die dadurch erst ihre Struktur und ihren Platz im Selbst des Erzählers erhalten.<sup>21</sup> Doch erweist sich diese Gedächtnisarbeitsweise bei Ugrešić nicht als konsequente Linearisierung der Geschichte, sondern vielmehr als eine Sammlung des Alltags, die sich des oben beschriebenen Verfahrens von Wiederholung und Zitat bedient, um ein Netz kultureller und zugleich subjektiver Erinnerungen zu knüpfen. Das Fremde wird ebenso wie in der kommunikativen Erinnerung auch in Ugrešićs Gedächtniskonstrukt auf subtile Weise zum Eigenen (Welzer 2002, 145).

#### 4. Das Museum – Re-Konstruktionen von Wirklichkeiten

Während die Sprache in den anfangs beschriebenen Essays dazu dient, dem Neuen und Fremden in einem virtuellen Wörterbuch eine logische und geordnete Struktur zu verleihen und mit der daraus entstehenden Narration auch die Unsicherheit in der Fremde und den Verlust des Bekannten zu meistern, ist die Rolle der Sprache im Roman *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* zwar eine ähnliche, sie steht jedoch anfangs unter umgekehrten Vorzeichen. Insofern als dem Fremden zunächst verweigert wird, Einfluss zu nehmen, wie es der erste Abschnitt des ersten Kapitels andeutet:

*Ich bin müde*, sage ich zu Fred. Sein blasses, trauriges Gesicht verzieht sich zu einem Lächeln. *Ich bin müde* ist bisher der einzige deutsche Satz, den ich beherrsche. In diesem Augenblick möchte ich auch nicht mehr lernen. Mehr lernen bedeutet sich öffnen. Und ich will noch eine Zeitlang verschlossen bleiben. (Ugrešić 1998, 11)<sup>22</sup>

Indem die Ich-Erzählerin sich ihrer fremden Umgebung verschließt, kehrt sie in das ihr Bekannte zurück, sozusagen in den Schoß der Mutter. Sie erinnert sich an die Geschichte ihrer Mutter, die aus dem Nachkriegsbulgarien in die jugoslawische Fremde ging, um einen Mann zu heiraten. Mit der Emigration der Mutter beginnt demnach ihre eigene Entstehungs- und Exilgeschichte: die Erzählung

<sup>21</sup> Der Sozialpsychologe Harald Welzer erfasst dies wie folgt: „Die Entwicklung eines autobiographischen Gedächtnisses setzt offenbar genau jenes Beherrschen der repräsentationalen Dimension von Sprache voraus, die notwendig ist, um Motive, Absichten und Zusammenhänge in der Welt und im Handeln der Bezugspersonen jenseits der jeweils vorliegenden konkreten Situation deuten und verstehen zu können. Jenseits der konkreten Situation, das heißt auch: jenseits der Gegenwart.“ (Welzer 2002, 92)

<sup>22</sup> Im Original: „*Ich bin müde*, kažem Fredu. Njegovo blijedo, sjetno lice rasteže se u osmijeh. *Ich bin müde* je jedina njemačka rečenica koju zasada znam. U ovom trenutku i ne želim naučiti više. Naučiti više znači otvoriti se. A ja još neko vrijeme želim ostati zatvorenom.“ (Ugrešić 2002a, 15)

der Mutter, die schmerzvolle Erfahrung in der Fremde, geht in das Gedächtnis der Tochter über, ganz so als ob sie selbst bereits dabei gewesen wäre. Gebildet wird diese Erinnerung aus dem Zusammenspiel von Wörtern und Bildern. Die Aneignung der fremden Sprache sowie auch die kindliche Aneignung der Sprache und der Welt der Dinge gehen einher mit der Aufbewahrung von Ereignissen und Personen in Form von Fotografien, als einem weiteren Element der Erinnerung.

Auch bleibt die Zweisprachigkeit weiterhin als Indikator für das Fremde und das Eigene im Roman bestehen. Doch wird das Fremde und der Berliner Alltag nicht mit dominanten deutschen Begriffen in Beziehung gesetzt, wie dies noch in *My American Fictionary* mit typisch amerikanischen Begriffen wie z.B. „Organizer“ der Fall war. Die Anekdoten und Beobachtungen des Alltags im Berliner Exil sind, viel mehr noch als an konkrete Worte, an die Verflechtung von Leben und Kunst gebunden. Die Kunst und das Museum werden innerhalb des geschriebenen Textes (und mit ihm) zu transmedialen Orten der Erinnerung. Das ordnende Element des Wörterbuchs wird abgelöst durch das offen Sinnschaffende im (un)geordneten Netz der Dinge, die sich im künstlerischen Ausdruck wiederfinden und des großen historischen Sinns entbehren. Eines historischen Sinns nämlich, der von Staaten geschaffen wird und sich im Idealfall bzw. idealisiert im „modo analytico“ zeigt und damit wissenschaftlich-historisch nachvollziehbar wird. Dem bewahrenden Museum wird in dieser theoretischen Dichotomisierung das Attribut des „modo nostalgico“ zugeschrieben (Borsdorf 2004, 8), welchen Ugrešić ganz gezielt und durchaus mit einer gewissen Selbstironie für sich entdeckt. Wenngleich beide Vergangenheitsvergegenwärtigungen miteinander verflochten sind und sich bedingen, können sie sich auch im Wege stehen. Dies ist dann der Fall, wenn durch einen einschneidenden politischen bzw. historischen Umbruch auch eine neue Geschichtsschreibung die Erinnerung des Einzelnen neuinterpretiert und jene Erinnerungskultur des vergangenen Staates und seiner Gesellschaft delegitimiert wurde. Wie dies etwa auch in Kroatien der Fall war.

Ugrešić verfolgt mit dieser Nostalgie im vorliegenden Text die Absicht, ein „Museum des Alltags“ zu schaffen. Ursprünglich ist diese Idee vom vergessenen Avantgarde-Schriftsteller Konstantin Vaginov und in den Figuren seiner Romanhelden erträumt worden. Sie träumten von einem Museum der (russischen) Lebensform, dem *byt*, sowohl dem alten wie dem neuen: „...klassifizieren bedeutet, der Welt Form zu geben. Ohne Klassifizierung gäbe es keine Erinnerung. Ohne Klassifizierung hätte die Realität keinen Sinn“. <sup>23</sup> Dies vollzieht sich in einer Zeit, welche eine entscheidende Zäsur für das russische Bewusstsein im 20. Jahrhundert darstellt. Utopie soll Wirklichkeit werden und ein neues kommunistisches Dasein das alte Leben und vor allem seine traditionelle Form er-

<sup>23</sup> So ein Zitat aus dem Roman *Harpagoniada* (Ugrešić 1998, 50).

setzen: Plakate propagieren allgegenwärtig diese Veränderung mit Aufforderungen wie z.B. dem Agit-Prop-Slogan „Daeš' novyj byt“ (Schaffe die neue Lebensform). Das Museum des Alltags scheint in dieser Zeit gerade triviale Dinge vor dieser Maschinerie der Vernichtung bewahren und ihnen somit eine anhaltende Bedeutung, die nicht mehr im Alltag jedoch in der Kunst besteht, verleihen zu wollen.

An die Verwirklichung eines derartigen Museums macht sich auch die Ich-Erzählerin im *Museum der bedingungslosen Kapitulation*. Es wird als deregulierende Institution der neuen Geschichtsschreibung in Kroatien entgegengestellt. Nachdem der jugoslawisch-titoistische Partisanenmythos als historischer Sinnträger ab dem Jahr 1991 (aber auch schon in den Jahren nach dem Tod Titos) seine Wirksamkeit verloren hatte, wurde in Kroatien eine Umschreibung des historischen Sinns betrieben, die nun auf die Mythisierung der Nationswerdung des kroatischen Volkes ausgerichtet war. In dieser Neuinterpretation wurde die kroatische Geschichte zur Leidensgeschichte, in welcher dem über Jahrhunderte unterdrückten kroatischen Volk das kommunistische Jugoslawien ganz besonders zum Verhängnis geworden sei. Der Logik der Unterdrückungsgeschichte folgend, musste diese im Krieg und in der Befreiung von den serbischen *Unterdrückern* enden. Diese linearisierende Geschichtsschreibung erinnert an tausend Jahre zurückliegende kroatische Geschichte und vergisst explizit die Geschichte, die noch vor dreißig Jahren erlebt wurde.

Die Lebenswelt des sozialistischen Jugoslawiens war in jenem Moment verschwunden, als nicht nur der Krieg den Alltag zerstörte, sondern zudem auch die neue politische Elite die Medien usurpieren und die dort geschaffenen Bilder einer kroatischen Gesellschaft ihren Vorstellungen anpassen konnte. Diese mit diskursiver und militärischer Gewalt hergestellte und mit medialer Bildergewalt<sup>24</sup> fundierte Zäsur schuf auch eine neue Lebensform, in der jene Alltäglichkeiten, welche an den jugoslawischen Staat erinnerten, nicht mehr im Medien- und Alltagsdiskurs vorhanden waren. Während viele der Ex-Jugoslawen den Verlust ihrer Erinnerungen mit einem Surrogat, bestehend aus einem neuen Mythos von Unterdrückung und Befreiung ersetzen konnten, gelingt dies der Ich-Erzählerin des vorliegenden Romans aufgrund ihrer Weigerung, von politischen Umbrüchen vereinnahmt zu werden, nicht. Sie versucht, sich von jeglichen Kontexten zu befreien: Aus diesem Grund ist Erinnerung hier zunächst eine kindliche und sehr persönliche Erinnerung.

<sup>24</sup> Jean-Luc Nancy's Beschreibung der Wirkungsmacht des Bildes benennt die Radikalität, welche die Gewalt an das Bild bindet und damit eine Sinnfreiheit schafft, die die Setzung einer neuen Ordnung erst ermöglicht: „Die bestehende Ordnung, von der sie [die Gewalt] nichts wissen will, ersetzt sie durch keine andere Ordnung, sondern durch sich selbst (und ihre reine Unordnung). Die Gewalt, beziehungsweise ihre Schläge, sind die Wahrheit selbst und stellen sie her.“ (Nancy 2006, 34)



Trotz dieser Betonung der persönlichen Erfahrungen steht der Roman nicht für eine autistische Gedächtnisbildung, die jegliche Einflüsse der Gesellschaft negieren möchte. Gerade die im Roman angewandte Technik der Fragmentierung verbindet das autobiographische mit dem kommunikativen Gedächtnis und lässt daraus einen öffentlichen Raum werden, nämlich das Museum, das sowohl das Individuelle, das Soziale wie auch das Politische beherbergt und zugleich repräsentiert. Viktor Žmegač vergleicht die künstlerische Tätigkeit in der modernen Welt mit einer Tätigkeit in einem „endlosen imaginären Museum“. Dieses sei möglich geworden, indem die europäische Kultur zum einen von Individualismus und Historismus geprägt werde und zum anderen die Neuzeit Sammelstätte und permanenter Ausstellungsort sei (Žmegač 1991, 17). Bei Boris Groys findet sich dieser Gedanke zugespitzt wieder, wenn er feststellt, dass nach der langen Zeit, in der das „Museum im Namen des Lebens bekämpft wurde“, womit er an die klassische Avantgarde denkt, nun „das Leben selbst [durch die Medien] zum Museum geworden“ sei (Groys 2004, 43). Ugrešićs Museum des Alltags und des Exils ist hingegen kein naturalisiertes Museum, das sich tagtäglich wie von selbst vorfindet. Sie schafft in diesem Roman die Re-Konstruktion einer literarischen sowie einer biographischen Wirklichkeit. Indem sie diese beiden Elemente bzw. die Technik der Erinnerung als Rekonstruktion mit der Technik des Gedächtnisses als Assoziationsapparat verbindet, überwindet sie den „durchherrschten kollektiven Charakter des Kulturgedächtnisses“ (Niethammer 2004, 62), der sich in den staatlichen Museen wiederfindet. Ihr gelingt somit über die Individualisierung zugleich – was womöglich paradox anmuten möchte – eine Pluralisierung der Memoria.

## 5. Die Installation als Kunst des Sammelns – Das Fließen der Identität

Diese Pluralisierung geschieht, wie bereits angedeutet, über das Medium der Kunst, und insbesondere über die Installation, die sich sowohl in Ugrešićs literarischem Vorgehen, als auch in den Installations-Beschreibungen der Ich-Erzählerin finden lässt. Insbesondere die Installationen von Ilja Kabakov spielen in den Reflexionen über den Aufbau verschiedener künstlerischer Installationen eine zentrale Rolle. Seine Ausstellungsstücke sind zugleich kleine Museen des Alltagsmülls – insbesondere jenes Mülls, den die sowjetische Geschichte hinterlassen hat und an dem keiner mehr Interesse zu haben scheint. Sie sind Museen, die jedoch das Ewigkeitsversprechen eines klassischen Museums weder erfüllen können, noch wollen:

In einem Projekt unter dem Titel *Olga Georgiewna, das Wasser kocht!* befaßt sich Kabakow mit der Sprache des Alltags und schafft eine bizarre transmediale Soz-Art-Prosa. Das Projekt besteht aus einem auf 45 m ausklappbarem Wandschirm aus Tapetenrollen (!), darauf reihen sich in büro-

kratischer Schönschrift ausgefüllte Papierstreifen. Das sind die Antworten anonymen Mieter eines Wohnhauses, Teilnehmer an einem Marathongespräch. [...] Kabakow überträgt mit dokumentarischer Genauigkeit den Gesprächsalltag und stellt dem Betrachter/Leser die Falle ambivalenter Gefühle (von Mitleid bis Beklemmung) angesichts einer brutalen Ästhetik des alltäglichen Lebens.“ (Ugrešić 1998, 51)<sup>25</sup>

Zwei entscheidende Kriterien stehen in Ugrešićs Betrachtung der Installation als moderner Kunstform im Vordergrund: Zunächst sind es die zusammengefügte Dinge selbst, die ihren üblichen Kontext verlassen und ähnlich wie das Ready-Made durch überraschende In-Bezug-Setzung mit anderen Dingen neue Bedeutungen des Gegenstandes und somit auch neue Sinnkonstruktionen eröffnen. In der Episode, in der die Erzählerin die Installation des in Berlin lebenden Künstlers Richard beschreibt, schafft sie mit Hilfe der von ihr verwendeten metaliterarischen Methode die Verbindung zwischen dem Text und der Dreidimensionalität der Installation, wodurch sie ihre literarische Form der Intermedialität erzeugt:

Richard erforscht die Liebe zwischen inkompatiblen Materialien, er verheiratet Dinge, die nicht zueinander passen. Auf ein weiches, mit feinstem und weißestem Leinen bezogenes Kissen legt er eine grobe Maurerkelle. Unter einen weichen Teppich schiebt er einen dicken Metallstab, kaltes Blech umschmeichelt er mit Seide...

»Das möchte ich auch können«, sage ich.

»Ich weiß nicht wie man das mit Worten macht«, antwortet er. (Ugrešić 1998, 213)<sup>26</sup>

Die Autorin gibt die Antwort auf die hier an Richard gestellte Frage in der Form des Romans selbst, die nicht so sehr dem klassischen staatlichen Museum gleicht, sondern vielmehr die offenere Form des Sammeln in der Installation entdeckt. Künstlerische Konstruktion und alltäglicher Zufall fallen in der Wahrnehmung, die dem Leser hier nahegebracht wird, ineinander, indem beide für

<sup>25</sup> Im Original: „U projektu pod naslovom *Olga Georgievna, nešto vam kipi!* (*Ol'ga Georgievna, u vas kipit!*) Kabakov se bavi jezikom svakadašnjice i stvara bizanu transmedijalnu socartističku prozu. Projekt čini golema mapa izrađena od tapetnog papira koja se rasteže u paravan dug 45 metara, a na svakoj stranisi nižu se trake s tekstom, ipisanim svojevrsnom birokratskom kaligrafijom. Tekst čine replike anonimnih stanara jedne stambene zgrade, sudionika maratonskog razgovora. [...] Kabakov dokumentarnom točnošćuprenosi razgovornu svakodnevicu, što gledaoca/čitaoca stavlja u zamku ambivalentnih osjećaja, od suosjećanja do tjeskobe, nad burtalnom estetikom svakidašnjeg života.“ (Ugrešić 2002a, 56).

<sup>26</sup> Im Original: „Richard istražuje ljubav inkompatibilnih materijala, vjenčava nespojive stvari, na mekani jastuk, presvučen u jastučnicu od najfinijeg i najboljeg lana, stavlja grubu zidarsku lopatu. Pod mekani sag Richard podvlači grubu metalnu šipku, hladni lim često mazi svilom. Voljela bih da i ja tako mogu – kažem. Ne znam kako se to radi s riječima – odgovara.“ (Ugrešić 2002a, 216)

eine „Veränderung in der Welt“ (Ugrešić 1998, 214) stehen. Zugleich schaffen Kunst und Alltag aus dem Vorhandenen, in einer Verschmelzung von verschiedenen Disziplinen und Dingen, eine vergängliche Architektur des Lebens, deren Gültigkeit auf den gegenwärtigen Raum beschränkt bleibt, sie ist zeitlich, d.h. kontextgebunden. Ebenso wie bei den Künstlern der Avantgarde vollzieht sich auch hier ein „Perspektivenwechsel vom Sammelgegenstand zum Sammeln“ (Groys 1996, 35).

Womit das zweite Kriterium der Bedeutung der Installation in diesem Text beschrieben wird: Die Ich-Erzählerin ist in diesem Roman zugleich Künstlerin und Kuratorin, die zum einen sammelt, klassifiziert, Dinge miteinander in Beziehung setzt, und dabei zum anderen autoreflexiv und meta-künstlerisch vorgeht. Sie richtet den Blick auf das Bekannte und das Fremde und trifft mit der kuratorischen Arbeit die Entscheidung, welche Dinge als fremd wahrgenommen werden sollen. Wie Groys feststellt, befindet sich diese Art des Sammelns in Kontraposition zu jenem vermeintlichen Sammeln, das eine „kulturelle“ und „nationalkulturelle Identität“ (ebd.) verfißt. Weil die Vertreter des klassischen nationalen und somit staatlichen Museums die „Perspektive des Gesammeltwerdens nicht verlassen“ (ebd.) wollen, können sie nicht wirklich sammeln. Sie versteifen sich auf eine durch sie repräsentierte feststehende Objektivität, die sich in ihrem Blick auf das Fremde manifestiert. Der Künstler als Sammler geht hingegen das Risiko ein, seinen Blick zu verändern, wodurch sich nicht nur die Welt verändern kann, sondern auch er selbst: „Seine Identität fließt“ (ebd.).

Ugrešić schreibt sich und ihre Erzählerin als Kuratorin und Bewahrerin moderner Subjektivität in die gegenwärtige Ausstellungspraxis ein, die der Zeitlichkeit Rechnung trägt und die Dauerhaftigkeit einer Sammlung in Frage stellt. Nachdem jedoch ein geschriebener und publizierter Text dieser Zeitlichkeit entgegensteht, überbrückt die Erzählerin dies mit Hilfe der Verwendung eines anderen Mediums, nämlich der Fotografie. Die Fotografie wird hier, ansonsten modernes Medium der Erinnerung und der Dokumentation, das auf den ersten Blick eine eindeutige Bedeutung zu vermitteln scheint, zum Teil einer Text-Installation. Zahlreiche Fotografien, sowohl ungeordnete als auch in Fotoalben geordnete, stehen für die Suche nach Identität und einem autobiographischen Bewusstsein, und somit für eine Identität, die sich in der Aktualisierung des Vergangenen bestätigt. Die Fotografien, insbesondere das Familienalbum, wahren soziale Bindungen, die nicht mehr vorhanden sind. Jedoch wird hier nicht auf das Dauerhafte eines solchen Zeitdokuments Bezug genommen, sondern vielmehr auf die damit implizierte Vergänglichkeit und die darin enthaltene Symbolkraft, was anhand des verwendeten Zitats von Susan Sontag deutlich wird, welches die Fotografie als eine „Art *memento mori*“ (Ugrešić 1998, 23; Sontag 1980, 21) identifiziert. Der irreversible Verlust wird durch die Betrachtung des Fotos überdeckt. Ebenso wie Groys in der Praxis des Sammelns das

Bewahren modernere Objekte bzw. ihrer Verwendungsweise, die nach ihrem Verschwinden im Alltag vom unwiederbringlichen Tod bedroht sind, entdeckt, so sieht auch Susan Sontag den Drang, das sich ständig verändernde moderne Leben fotografisch festzuhalten, mit diesem Phänomen der Vergänglichkeit in der Moderne verknüpft.

Beide Strategien, der Vergänglichkeit in der Moderne zu begegnen indem Unfunktionales festgehalten wird, verbinden sich in der literarischen Verwendung der Installation und der Fotografie. Verwirklicht wird diese Verbindung im Roman in zwei wiederholt beschriebenen Fotografien. Die erste ist quasi-intermedial, zwar nicht in den Text integriert, aber doch optisch dem Text vorangestellt. Sie zeigt drei badende Frauen und ist allem Anschein nach Anfang des 20. Jahrhunderts in der Nähe des kroatischen Heimatortes der Erzählerin, am Fluß Pakra, aufgenommen worden. Die darauf abgebildeten Frauen sind der Erzählerin unbekannt, dennoch verspürt sie eine Faszination und eine Verbindung mit dieser idyllischen Badeszene, die unmittelbar eine gewisse Nostalgie und eine beruhigende Wirkung hervorruft:

Ich stelle fest, daß ich das Foto immer bei mir habe wie einen Fetisch, dessen wahre Bedeutung ich nicht kenne. Ich weiß nur, daß die mattgelbe Oberfläche hypnotisch auf mich wirkt. Manchmal starre ich sie lange an und vertiefe mich in die Reflexe der drei Frauen auf dem Wasser, in ihre Gesichter, die mich ansehen. Ich tauche in sie ein, als wollte ich ein Geheimnis enträtseln, einen Spalt entdecken, einen geheimen Tunnel, durch den ich in einen anderen Raum, eine andere Zeit gleiten kann. (Ugrešić 1998, 12)<sup>27</sup>

Diese Fotografie wird durch den symbolischen Hintergrund des Motivs bestimmt, der in der ständigen Präsenz der Schicksalsnormen „im Fluss des Vergessens“ (Burkhart 2001, 599) entdeckt werden kann. Bestätigt wird diese metaphorische Verbindung, indem das Motiv der badenden Frauen in der Beschreibung einer Situation wiederholt wird, in der bosnische Krankenschwestern, wahrscheinlich vor dem Krieg geflohen, im adriatischen Meer badend über die leicht zu verwechselnden Wörter Anamnese und Amnesie scherzen (Ugrešić 1998, 14-15). Die Nähe der Krankengeschichte, also der Erinnerung, zum Gedächtnisverlust erweitert nur vordergründig die Beziehung der sich überlagernden Signifikanten um ein weiteres Element: sie alle umkreisen aber schließlich das Gedächtnis als ursprünglichen Signifikanten. Gerade durch die Abwesenheit

<sup>27</sup> Im Original: „Zamjećujem da fotografiju uvijek nosim sa sobom, kao kakvu fetišnu stvarčicu kojoj ne znam pravo značenje. Mutnožuta površina hipnotički privlači moju pažnju. Ponekad dugo zurim u nju i mislim ni o čemu. Ponekad se pažljivo udubljujem u zrcalne odraze triju kupačica na vodi, u njihova lica koja gledaju pravo u moje. Uranjam u njih kao da ću odgonetnuti tajnu, otkriti neku pukotinu, skriveni prolaz.“ (Ugrešić 2002a, 17)

wird dem Gedächtnis als Spur die Rolle des Signifikats zuteil, was es als das Verdrängte in den Vordergrund rücken lässt.

Die symbolische Verknüpfung, die hier vorgenommen wird, ist sowohl in der Bedeutung innerhalb des Textes als auch vor dem realen historischen Hintergrund so weitreichend, dass sie nur über das Mittel der Verdichtung dargestellt werden kann. Die ansonsten vermiedene paradigmatische Beziehung zwischen den verschiedenen Elementen dieser Installation des Exils erhält in dieser Metapher nicht nur ihr Substitut. Zugleich wird auch mit einem sich wiederholenden Akt des Betrachtens und der Assoziation das Netz gespannt, in welchem sich die freien Signifikanten auf syntagmatischer Ebene bewegen. Damit eröffnet sich das Symbolische gleich der Lacanschen Auslegung als Moment der Beziehung von unbewusster und bewusster Rede. Die linguistische Sprache, die insbesondere am Anfang des Exils als Ordnungsmoment von großer Bedeutung war, kehrt in einer erweiterten Sprachwahrnehmung an dieser Stelle wieder. Ihren Charakter trifft wohl am Besten Lacans Aussage: „Das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache“ (Lacan 1978, 26). Auch hier kehren sowohl das Unbewusste, wie auch die Sprache in Form des Symbolischen als neurotisches Symptom in der Kunst wieder. Die Kunst des Sammeln und die Fotografie als Medium dieser Kunst, welches zugleich auch kulturelles Industrieprodukt der Moderne ist und einen Großteil moderner Kommunikation übernommen hat, bilden die Sprache des Unbewussten des modernen Exilanten.

Die zweite von der Erzählerin mitgeführte Fotografie radikalisiert diese Beziehung von Sprache und Kunst, indem sie darauf hinweist, dass der Effekt des Signifikanten nicht in seiner Bedeutung liegt, sondern im Verweis auf das Andere. Es ist eine überbelichtete, quasi leere Fotografie, die dem Betrachter augenscheinlich kein Bild zeigt. Damit ist auch der Hinweis auf ihre Funktion als Abbildung, ganz zu schweigen auf ihren Ursprung unterdrückt: die Erzählerin überbrückt die fehlenden Signifikanten auf dem Foto, das nurmehr ein Stück Papier ist, und das fehlende Signifikat über die Beschreibung eines Gruppenfotos, auf dem keine der angeblich fotografierten Personen zu erkennen ist. Als Ursache für die Leere wird die Überbelichtung angegeben. Das überbelichtete Gruppenfoto bestimmt das gleichnamige Kapitel, dem es wie ein selbstreferentieller Aphorismus vorangestellt ist:

Unser leeres Foto wurde vor einigen Jahren an einem Abend aufgenommen, den ich im Gedächtnis behalten *will*. Durchaus möglich, daß es nie aufgenommen wurde, daß ich alles frei erfunden habe, daß ich auf die weiße Fläche Personen projiziere, die nicht existieren, und etwas hinschreibe, was nie gewesen ist. Denn das einzige, was ich in den Händen habe, ist ein überbelichtetes Foto [...] (Ugrešić 1998, 220)<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Im Original: „Naša prazna fotografija snimljena je prije nekoliko godina, na večeri koju *želim* pamtit. Posve je moguće i drugo, da nikada nije snimljena. Moguće je da sam sve



An jenem in diesem Kapitel beschriebenen Abend findet eines der letzten Abendessen statt, das regelmäßig als Ritual von acht Frauen aus verschiedenen jugoslawischen Städten zelebriert wurde, allesamt der intellektuellen Elite angehörend, darunter natürlich auch die Erzählerin. Die Charaktereigenschaften der Kolleginnen, sowohl gute als auch weniger gute, werden mit persönlicher Anteilnahme beschrieben. Unübersehbar steht diese nicht immer harmonische Zusammenkunft allegorisch für das jugoslawische Gebilde mit seinen acht Teilrepubliken und -provinzen. Es ist ein schicksalhafter Abend, da der Kreis der Frauen das letzte Mal in dieser Form zusammenkommen wird, und bereits hier fehlen zwei der Freundinnen (wie ja auch die zwei Teilrepubliken Vojvodina und Kosovo im Laufe der Jahre 1989/1990 ihrer Autonomie beraubt worden waren). Zudem fällt dieses Abendessen mit einem mystisch anmutenden Ereignis zusammen: ein bei einer Rettungsaktion gescheiterter Schutzengel unterbricht ihren Abend jäh mit seinem Erscheinen. Seine Anwesenheit gibt nicht nur das Rätsel auf, ob er tatsächlich ein Engel sei und warum er bei dem Abendessen erschien. Sein Verhalten und seine jugendlichen Insignien, ein Skateboard und Sticker mit sozialistischen Emblemen an der Jacke, lassen für die Protagonistinnen noch mehr Fragen offen. Ohne Zweifel erscheint den Frauen an dieser Stelle der Benjaminsche Engel der Geschichte, welcher „verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“ (Benjamin 1969, 272) möchte und zugleich von einem Sturm in die Zukunft getrieben wird.

Die Erzählerin lässt den Engel gerade in der Betonung seiner Körperlichkeit zu einem die Ereignisse der Welt transzendierenden Wesen werden: zum einen mit der Offenbarung seines „Pimmels“ (233), der die Frauen in Verzückung versetzt und zum anderen im Akt der Schenkung einer Feder, die er vor seinem Abschied aus seinen abgenommenen Flügeln rupft und je eine den Frauen, nicht aber der Erzählerin überreicht. Die Auswahl derartiger Körperteile (wenn man die Feder als ein solches auffassen möchte) deutet m. E. auf einen weiteren Symbolgehalt hin, hinter welchem sich insbesondere die Unschuld des Engels bzw. der sich in der beschriebenen Szene ereignende Verlust dieser Unschuld verbirgt. Zugleich lässt er die anwesenden Frauen an seiner Unschuld teilhaben, indem er den Frauen seine Federn schenkt. Das Vergessen, das sich bei den Kolleginnen, nicht jedoch bei der Erzählerin – als von der Schenkung Übergangene – nach diesem Abend einstellt, weist auf das Zurückgewinnen einer kindlichen Unschuld hin, die noch kein Ich kennt. Symptomatisch besitzt auch der Engel namens Alfred kein autobiographisches Bewusstsein, dafür jedoch anscheinend eine Universal-Erinnerung, die sich den Frauen darbietet, wenn Alfred ihnen die Karten legt:

---

izmisli, da u bijelu ravnodušnu površinu projiciram lica koja postoje, ali upisujem nešto čega nikad nije bilo. Jer jedino što imam u ruci je osvijetljena škart fotografija...“ (Ugrešić 2002a, 225)

Es war ein hypnotischer akustischer Mischmasch. Wir glaubten eine Tonaufnahme der ganzen Erde zu hören, die Sprachen der Menschen, Wüsten, Meere und Sterne. Alles vermengte sich miteinander und nur wenig war zu verstehen. Was wir erfassen konnten, waren Zitate aus klassischen Werken der Weltliteratur [...], Botschaften aus den Schatzkästchen bekannter Prophetien, buddhistischer Weisheiten und taoistischer Gemeinplätze. [...] Alfred bezauberte uns. Wir verloren jegliches Zeitgefühl, sein Engelsgemurmel nahm uns völlig gefangen. (234)<sup>29</sup>

Das Erscheinen des Engels und die Folgen dieser Erscheinung erhalten in diesem Moment, da aus dem Munde Alfreds Sprachen und Zitate aus der – wie es scheint – gesamten Weltkultur entspringen, in diesem die Frauen bezaubern den Körper etwas verstärkt Unwirkliches, gleich jenem Foto, welches an jenem Abend geschossen wurde. Das Foto ist letztlich unbrauchbar als Fotografie, es entbehrt also seiner Funktion, es ruft allerdings bei der Erzählerin immer noch die Sentimentalität eines Familienfotos hervor und steht als „Nicht-Bild“ paradoxerweise für das Vergessen. Dem Versuch, wie es Susan Sontag nennt, „mit einer anderen Wirklichkeit Fühlung aufzunehmen oder für sich zu beanspruchen“ (Sontag 1980, 22) erliegt auch die Erzählerin jedes Mal, wenn sie diese Fotografie zur Hand nimmt. Tatsächlich wirkt auch das leere Foto als Assoziationsmotivation, das ihr die vergangenen Tage ins Gedächtnis ruft, die es in dieser Form nie wieder geben wird. Die Erinnerung, die in Verbindung mit diesem Stück Papier hervorgerufen wird, ist jedoch zugleich durch den leeren Signifikanten determiniert. Der Bruch, der die Beziehung von Zeichen und Sinn durchzieht, wirkt sich trotz der bekannten Bedeutung des leeren Signifikanten auf die Sinnhaftigkeit aus. Beide Fotografien stehen für die „Unterbrechung der Autonomie des Zeichens“ (Krauss 2002, 152) und somit für die Bedeutungslosigkeit, die nicht ohne einen Text, womöglich auch nicht mit ihm, aufgehoben werden kann.

Die Realität ist damit nicht mehr der Referent der Erinnerung, über welche der Verlust und die Fragmentierungen des Exil-Daseins überwunden werden könnte. Die Fragilität des Zeichens eröffnet eine eigene Welt: die Welt der Zeichen, als tautologische Bewegung, welche hier die Welt der Kunst ist. Sie ist es schließlich, der die Erzählerin als Exilantin nachspürt. Jene in der Realität erlebten Brüche, jene Geworfenheit des Menschen (der letztlich auch ohne die historischen Brüche in der konkreten Erfahrung ein Exilant in der Welt bleibt) können nicht über den Sinn der menschlichen Geschichte oder gar einer Nation er-

<sup>29</sup> Im Original: „Bio je to hipnotički, zvučni mišmaš. Činilo nam se da slušamo zvučni zapis zemaljske kugle, jezike ljudi, pustinja, mora i zvijezda. Miješalo se sve i svašta, i samo se ponešto dalo razabrati. Ono što je nama bilo dano da razumijemo bili su citati iz klasičnih djela svjetske književnosti [...], bile su to i poruke iz rznica poznatih proročanstava, budističkih mudrosti i taostičkih općih mjesta. [...] Alfred je nas začarao. Izgubile smo osjećaj za vrijeme, bile smo posve zarobljene njegovim andeoskom grgoljanjem.“ (Ugrešić 2002a, 240)

klärt und geglättet werden. Die Funktion des intertextuellen und intermedialen Verfahrens liegt auch im Verweis auf einen imaginären Raum, in welchem keine eindeutige Identität des ihn schaffenden Kurators zu finden ist. Es sind vor allem Spuren, die auftauchen, um auf den Ursprung hinzuweisen. Und der Ursprung liegt wie in Emmanuel Lévinas' Philosophie im Anderen. Diese Verweise auf den Anderen, außerhalb und innerhalb der gleichen Person, eröffnen ein ähnlich indexalisches Verhältnis, welches Rosalind Krauss in Marcel Duchamps Abbildungen von seinen Ready-Mades in *Tu m'* (1918) und von ihm selbst als *Rose Sélavy* (1921) fand (140-157). Während in dem oben zuerst beschriebenen Foto der drei Frauen im Wasser die Verdichtung der Zeichen die Abwesenheit in der Signifikantenkette hervorruft, ist es im Falle des leeren Fotos die Verschiebung. Das bei Roman Jakobson als Shifter (Verschieber) charakterisierte Pronomen, welches darauf hinweist, dass sprachliche Zeichen nur aufgrund dessen „mit Bedeutung gefüllt“ werden können, weil sie „leer“ sind (Jakobson 1974, 35-53), ist hier durch die erweiterte Beziehung von Subjekt und Text (mitinbegriffen die Fotografie) ersetzt. Abwesenheit und Verlusterfahrung finden sich sowohl in Ugrešićs leeren Signifikanten wieder als auch im metonymischen Verweis auf das Andere, der mit einem (verzweifelten) Versuch der Identitätsfindung einhergeht.

Das Unbewusste und das „wahre Subjekt“ entschlüsseln sich nach Lacan dort, wo sie sich in der „Rede des Anderen“ erfahren (Pagel 2002, 49). Der einzige Ort, an dem dies erfahrbar wird, bleibt die Sprache. Das gespiegelte Ideal-Ich, das für Lacan als das Imaginäre den eigenen Narzissmus verbildlicht, ordnet sich damit sowohl im Dialog, als auch in der symbolischen Ordnung der Universalität der Sprache unter. Sie ist es, die als Benennung der Verlusterfahrung zur symbolischen Handlung wird und somit zur Beherrschung der Notsituation beiträgt. Zugleich ermöglicht sie im gemeinsamen Gebrauch des Wortes die wechselseitige Anerkennung der Subjekte. Was damit nicht gefunden werden kann, ist letztlich eine Identität des Ichs, deren Suche die Gefahr der Identifikation mit einer Idee oder einem Objekt birgt. Die mit der Identifikation entstehenden Sinnstiftungen und Kontinuitäten sind Folgen von Homogenisierung und Leugnung von Widersprüchen, deren Preis die Selbstvergessenheit im Namen von „Vollkommenheit und Einheit“ (33) ist. Es ist in diesem Sinne nicht die Schaffung von Einheit, die von der Autorin intendiert wird, sondern eher eine Art Universalität, in der durch die fragmentarische und collagehafte Form die Heterogenität gewahrt bleibt. Diese Mehrschichtigkeit findet in der Installation ihre adäquate Ausdrucksweise, indem ohne dass ein fixierter Sinn angeboten wird, die Verflechtung aller Leben durch den erfahrbaren Alltag (re-)konstruiert wird.

Die Kunst des Sammelns und die Fotografie fungieren als Bewusstwerdung dieser nicht zu fixierenden Identität. Womöglich unbewusst, vollzieht sich hiermit eine Repolitisierung des Individuums, das in keine der postmodernen Identi-

tätsschubladen gesteckt wird. Ähnlich wie Slavoj Žižek auf Alain Badiou rekurrend das Wesen des Politischen als etwas charakterisiert, das die Parameter dessen verändert, „was als in der existierenden Konstellation ‘möglich’ betrachtet wird“ (Žižek 1998, 37), so eröffnet auch die Kunst den Weg zu dem vorher als unmöglich Gedachten.

## 6. Resumé: Das literarische Verfahren des Exils als Übersetzungskunst

Die Verbindung von Wiederholung, Linearisierung und Vernetzung von Fragmenten, die Ugrešić in ihren Texten praktiziert, mag darauf hindeuten, dass durch eine Mythisierung die Brüchigkeit der Welt und letztlich auch des Exildaseins überwunden und wieder eine Einheit hergestellt wird, die all diese Elemente zusammenhält. Darin würden die Frauen zu ewigen Gedächtnis- und Schicksalsträgerinnen sowie die Exil-Stadt Berlin zu einem mythischen Ort, der diese Schicksale versammelt und bewahrt. Eine Lesart, die vor allem die Berlin-Interpretation betreffend durchaus in der Tradition der russischen Exilliteratur stünde. So interpretiert gerade Dagmar Burkhart die Gedächtnisfragmente und vor allem die Wiederkehr der Frau als mythisch, die durch diese Beschaffenheit eine Verbindung miteinander eingingen: „Doch es ist gerade die Verrätselung des Fatums, die den Menschen auf dem Weg zur Lösung des ‚Rätsels der Ankunft‘ offenbar voranbringt [...] Vor allem die mythischen Mütter mit ihrem Stricken und ihrem Verweben, Auftrennen und erneutem Aneinanderfügen von Zeichen weisen dazu den Weg. Sie bilden das geheime Zentrum des Romans.“ (Burkhart 2001, 602)

Auch wenn der Mythos durchaus Raum zur Interpretation bietet und somit durch seine offene und wandelbare Struktur nicht *sui generis* den Sinn festlegt, so bindet er stets die Menschen, die sich in diesem Mythos wiederfinden, an sich und seine (gesellschaftliche) Sinnhaftigkeit. Für die Schaffung dieser Verbindlichkeit verfügt der Mythos über eine entscheidende Eigenschaft, welche sich in seiner metonymischen Struktur findet. Diese erlaubt es ihm, jene Identität von Numinosem und Menschlichem herzustellen, die in der Lage ist, die Einheit einer Gruppe zu legitimieren. Eine Einheit, die kulturell bzw. politisch konstruiert ist. Diese Konstruiertheit wird mit Hilfe des Mythos überwunden und die Einheit als ursprünglich verfestigt.

Zwar findet man in diesem Roman auch immer wieder das Metonymische, also in Lacans Worten das Imaginäre, dennoch schließt es aber auch das Symbolische nicht aus, welches den imaginären Raum zwar in sich birgt, zugleich aber auch überwindet. Vielmehr werden beide Elemente durch das Allegorische miteinander verbunden, indem die Gegensätzlichkeiten in einem Netz verwoben werden, ohne dass sie sich gegenseitig aufheben. Es sind eben nicht die Frauen oder die Orte, die eine Einheit zu schaffen im Stande sind. Sie sind im Roman

vielmehr Trägerinnen von Erinnerung, fungieren also als zu entschlüsselnde, im Unbewussten gefangene „Texte“. Der Ausdruck dieser Erinnerung und somit der tatsächlich lesbare Text findet sich jedoch in der Kunst. Sie drückt das Unsagbare aus. Sie ist es auch, die dem Exilanten den Weg aus seiner fragilen Seelenlage weist, die ihm seine Sprache und somit seine Möglichkeit wiedergibt, ein Netz zu schaffen, in das er sich selbst einweben kann. Der Traum – der wie Freud bemerkte, sowohl Verschiebung als auch Verdichtung ist – und die Traumhaftigkeit des Exils werden durch das Symbolische überlagert und verlieren dadurch auch ihre selbstzerstörerische Wirkung.

Einem Menschen im Exil kommt es so vor, als habe sein Zustand die Struktur eines Traums. [...] Der Traum ist ein Magnetfeld, das Bilder aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anzieht. [...] als wäre demnach das Exil nicht Resultat äußerer Umstände oder seiner Wahl, sondern ihm durch schicksalhafte Konstellationen seit langem vorherbestimmt. Im Banne dieses süßen Gedankens beginnt der Exilierte, verworrene Zeichen, Kreuzchen und Knoten zu enträtseln, und plötzlich glaubt er, in alldem eine geheime Harmonie, eine runde Logik der Symbole zu lesen. (Ugrešić 1998, 19)<sup>30</sup>

Die Schaffung einer neuen symbolischen, oder womöglich vielmehr einer allegorischen Ordnung, die Schaffung von Sprache und Kunst sind es hier, die es ermöglichen, die Universalität der Exilerfahrung auszudrücken und der Gefahr zu entgehen, Pathos und tatsächlicher Nostalgie zu verfallen und damit selbst zu einem System des geschlossenen Sinns werden zu lassen. Denn ohne Zweifel unterliegt der Heimatlose stets der Sehnsucht nach der Sicherheit des Bekannten. Dieser totalisierenden Sehnsucht in der Fremde nachzugeben würde bedeuten, sowohl Vergangenheit, Gegenwart, als auch Zukunft an ein Gefühl preiszugeben, welches sich nach der Einheit als einer unverrückbaren Identität sehnt.

In der Schaffung der Installation, in der sich die Geschichten von exilierten Frauen, aber auch Männern wiederfinden, wird Berlin in *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation* zu Text, Kontext und Raum einer Erfahrung des Fremdseins, die den Blick sowohl auf das innere wie das äußere Fremde wirft. Die Stadt fungiert quasi als Allegorie für eine existentielle und eine künstlerische Erfahrung des Fremden. Sowohl Installation, als auch Exil drücken diese Erfahrung in ihrer „Zitathaftigkeit“ (Rosenthal 2003, 25) aus. Beide geben damit ihre Erhabenheit auf und werden universell zugänglich. Damit setzt die Autorin

<sup>30</sup> Im Original: „Egzilantu se čini da stanje egzila ima strukturu sna. [...] San je magnetsko polje koje privlači slike iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. [...] da egzil prema tome nije rezultat vanjskih okolnosti niti njegov izbor, nego koordinate koje je sudbina već odavno iscrtala za njega. Uhvaćen u tu slatku i strasnu misao egzilant počinje odgonetati smušene znakove, križiće i čvoriće i najednom mu se čini da u svemu čita tajni sklad, okruglu logiku simbola.“ (Ugrešić 2002a, 24)



das Projekt der Moderne fort, welches Benjamin als „Verfall der Aura“ (Benjamin 1968: 9) des Kunstwerks und somit auch als Verlust seiner Autonomie darstellt. Sichtbar wurde dieser Verlust für Benjamin anhand der Fotografie als Massenmedium. Nachdem die Literatur ihre „privilegierte Stellung in der Hierarchie der Kultur“ und somit auch ihre Exklusivität verloren hatte (Oraić Tolić 2005, 59), holt Ugrešić die Installation als Kunstform der Postmoderne in die Literatur und verbindet diese mit den Positionen der Avantgarde der klassischen Moderne. Der Verlust der Universalität, der im postmodernen Denken vielfach beschworen wurde, wird hier nicht zugelassen. Das Universale bleibt als immerwährendes Projekt der Kunst sowie der Reflexion verhaftet, ohne jedoch seine Sinnhaftigkeit als geschlossene Einheit zu verstehen. Das Fragmentarische begleitet diesen dekonstruktivistischen, die Grenzen des Sagbaren überschreitenden Vorgang – und es ermöglicht die Übersetzung des menschlichen Exils in Kunst und in Text, wie auch in die andere Richtung. Denn die Kunst trägt Unge-sagtes als Spur in sich und verweist auf das Andere. Rada Iveković sieht die Übersetzung als Möglichkeit der Überwindung der menschlichen Erfahrung der Krise, welche durch die Körperlichkeit des Menschen, durch seine von Geburt an existente Geworfenheit, seine Nicht-Identität mit seinem Ursprung bedingt ist (Ivekovic 2006, 51). Diese menschliche Eigenschaft, die im Exil existentiell wird, findet ihren Ausdruck in Dubravka Ugrešićs sinnöffnender Verbindung von Universalem und Partikularem. Das vorliegende literarische Verfahren des Exils erhält dadurch eine über den konkreten Text hinausweisende Struktur, die eine permanente Reflexion über das Eigene und das Fremde einfordert.

### L i t e r a t u r

- Benjamin, W. 1968. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M.
- 1969. *Illuminationen*, Frankfurt/M.
- Burkhart, D. 2001. „Objekte der Erinnerung in Dubravka Ugrešićs quasi-autobiographischem Roman ‚Museum der bedingungslosen Kapitulation‘“, Susi K. Frank (Hrsg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, München (Die Welt der Slawen/Sammelbände 13), 595-603.
- 1999. „Dubravka Ugrešićs quasiautobiographischer Exil-Roman: Das Ich als lebendiges Museumsstück“, W. Beitz (Hrsg.), *Von Dostojewski bis Kundera. Beiträge zum europäischen Roman und zur Romantheorie*, Leipzig, 153-162.
- Borsdorf, U. / Grütter, H.Th. / Rösen, J. 2004. „Einleitung“, *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld.
- Brodsky, J. 1990. „The Condition We Call Exile“, J. Glad (Hrsg.), *Literature in Exile*, Durham, London, 100-109.
- Goldberg, P. 1995. *Phone Calls from Zagreb*, NYTBR, June 25.

- Groys, B. 1996. „Sammeln, gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht“, *Lettre internationale*, 33, 32-36.
- 1997. „Die Kunst der Demokratie“, *Kunst-Kommentare*, Wien, 39-47.
- 2004. „Archiv der Zukunft“, Borsdorf, U. / Grütter, H.Th. / Rösen J. (Hrsg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld 2004, 39-52.
- Harth, D. 1992. „Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens“, ders. / J. Assmann (Hrsg.), *Revolution und Mythos*, Frankfurt/M., 9-35.
- Globus 1992. "Vještice iz Ria. Hrvatske feministice siluju Hrvatsku", *Globus* 11.12.1992, 39.
- Ivekovic, R. 2006. „The Fiction of Gender Constructing the Fiction of Nation: On How Fictions Are Normative, and Norms Produce Exceptions“, J. Blagojevic, K. Kolozova, S. Slapsak (Hrsg.), *Gender and Identity. Theories from and/or on Southeastern Europe*, Belgrade, 43-65.
- Jakobson, R. 1974. „Verschieber, Verbkategorien und das russische Verb“, *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, München, 35-53.
- Kaplan, R.D. 1995. *Inside the Balkan Nightmare*, Washington Post, 5.3.1995.
- Kuhlmann, M. 2004. „The Culture of Lies, the Museum of Unconditioned Surrender“, <http://artmargins.com/content/review/kuhlman1.html>, 5.7.2004.
- Krauss, R. 2002. „Anmerkungen zum Index: Teil I“, H. Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M., 140-157.
- Lacan, J. 1978. Das Seminar von J. Lacan, Buch XI (1964). *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Olten.
- Lacko Vidulić, S. 2007. „Sonderposten im jugoslawischen Erinnerungskrieg. Zur Exil-Prosa von Dubravka Ugrešić“, *Kakanienrevisited*, 5.7.2007, 1-6, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/SVidulic3.pdf>, 24.9.07.
- Lukić, J. 2001. „Pisanje kao antipolitika, *Reč*, 64/10, 73-102.
- Medarić, M. 1988. „Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)“, Z. Maković (Hrsg.), *Intertekstualnost – Intermedialnost*, Zagreb, 109-119.
- Mijatović, A. 2003. „Diskurz fotografije u romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje*“, *Fulminensia*, 15 (2003) 2, 49-68.
- Musner, L. gem. mit Ch. Gerbel, 2004. „Kulturwissenschaften: work in progress“, L. Musner, *Kultur als Textur des Sozialen. Essays zum Stand der Kulturwissenschaften*, Wien, 15-35.
- Nancy, J.-L. 2006. *Am Grund der Bilder*, Zürich, Berlin.
- Niethammer, L. 2004. „Das Museum als Gedächtnis. Fragen für ein RuhrMuseum jenseits der Rostalgie“, U. Borsdorf, / H.Th. Grütter, / J. Rösen (Hrsg.), *Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte*, Bielefeld, 53-79.
- Oraić Tolić, D. 1995. *Das Zitat in Literatur und Kunst*, Wien, Köln, Weimar.
- 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Zagreb.
- Pagel, G. 2002. *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg.
- Pülsch, A. 1995. *Emigration als literarisches Verfahren bei Zinovij Zinik*, München (Slavistische Beiträge 329).

- Rosenthal, M. 2003. *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer*, München u.a.
- Sontag, S. 1980. *Über Fotografie*, Frankfurt/M.
- Šklovskij, V. 1965. *Zoo oder Briefe nicht über die Liebe*, Frankfurt/M.
- Tarabukin, N. 2005. „Von der Staffelei zur Maschine“, B. Groys, A. Hansen-Löve (Hrsg.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/M., 416-474.
- Ugrešić, D. 1981. *Štefica Cvek u raljama života, Patch Work Story*, Zagreb. (Dt. Ausgabe: *Des Alleinseins müde*, Berlin 1984.)
- 1982. *Život je bajka*, Zagreb.
- 1994. *My American Fictionary*, Frankfurt/M.
- 1995. *Die Kultur der Lüge*, Frankfurt/M.
- 1998. *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*, Frankfurt/M.
- 2002a. *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb, Beograd.
- 2002b. *Zabranjeno čitanje*, Zagreb, Beograd.
- 2004. *Ministarstvo boli*, Beograd.
- 2005a. *Das Ministerium der Schmerzen*, Berlin.
- 2005b. *Nikog nema doma*, Beograd.
- Waugh, P. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, New York.
- Welzer, H. 2002. *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München.
- Žižek, S. 1998. *Ein Plädoyer für die Intoleranz*, Wien.
- Zlatar, A. „Pretvorbe ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi“, <http://www.ffzg.hr/kompk/TEKSTOVI%20NASTAVNIKA/A%20Zlatar%20Pretvorbe%20zenskog%20glasa%20u%20suvremenoj%20hrvatskoj%20prozi.doc>, 24.9.07.
- Žmegač, V. 1991. „Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne“, Erika Fischer-Lichte, Klaus Schwind (Hrsg.), *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderung*, Tübingen (Stauffenburg-Colloquium 19), 17-27.

Krystyna Bojałkowska, Zygmunt Saloni

## ON THE "SUBJECT" OF POLISH CONSTRUCTIONS WITH "ADVERBIAL PARTICIPLES"

### 1 Introduction

The aim of this paper<sup>1</sup> is to discuss the problem of the "subject" of Polish constructions with verb forms called "adverbial participles" (literal translation of the Polish term "imiesłowy przysłówkowe")<sup>2</sup>, used as subordinates to another verb form – "main verb".

There are two types of adverbial participles in Polish: (a) contemporary or present ("współczesny"), ending with *-ąc* (e.g. *pisząc*, approx. 'writing', *siedząc* 'sitting') for imperfective verbs and (b) previous or past ("uprzedni"), ending with *-szy* (e.g. *napisawszy* 'having written', *usiadłszy* 'having sat') for perfective verbs. They always express the relative tense with respect to the main verb, cf. Wróbel (1975). We will call them in this paper "AdvPart".

The AdvPart forms are neutralized as regards person, number and gender, therefore cannot combine directly with the nominative subject<sup>3</sup>, cf.

(1) \**Jan śpiąc*. 'John sleeping.'

They belong to non-finite verb forms, cannot constitute a complete sentence, and are always dependent on other verb forms (henceforth: MV), as a rule —

<sup>1</sup> An abridged version of this paper was presented at the Second International Conference on Meaning-Text Theory held in Moscow the 23th of June 2005. It was published in the proceedings of this conference: *East West Encounter*. Ed. by Ju. D. Apresjan and L. L. Iomdin, Moscow 2005, pp. 77–85. We are indebted to Igor A. Mel'čuk for the comments to this version of our paper.

<sup>2</sup> Similar verb forms exist in other Slavonic languages, e.g. in Russian (*деепричастие*) and in Czech (*přechodník*). Such verb forms exist also in Germanic languages, e.g. English participles are used in compound forms of the verb either adjectivally or adverbially, cf. Mel'čuk, Pertsov (1987, p. 109).

<sup>3</sup> The basis of the description of surface-syntax of Polish is for us Saloni, Świdziński (2001). According to this description we regard as the subject the part of a sentence represented by the noun phrase in the nominative, governing person, gender, and number values of the finite verb form.

finite ones (cf. Wiśniewski (1992, 1993), GWJP (1998, p. 202), Saloni, Świdziński (2001, p. 254)), e.g.:

(2) *Jan odpoczywa, śpiąc.* 'John is resting, sleeping.'

We shall not discuss here the complicated problems of temporal and semantic relations between two actions (like those in Russian analyzed by Boguslavskij (1977)). We shall limit ourselves to consideration of the relation between actants of the AdvPart and the MV in the terms of Meaning-Text Theory (MTT, Mel'čuk (1974, 1988)).

Indeed, AdvPart forms belong to the verbal lexemes, having specific syntactic requirements. The AdvPart form *śpiąc* ('sleeping') in (2) belongs to the lexeme SPACĆ ('sleep') which has the following government pattern (henceforth: GP):

SPACĆ	
X	
NP <sub>nom</sub>	

The verb SPACĆ has one deep-syntactic actant slot<sup>4</sup>. In a typical situation (when the verb under consideration is used in the finite form), this actant corresponds to a nominative subject in a surface-syntactic structure (= SSyntS). We will call it the 1st actant (even if it is the only actant of a given verb). For the AdvPart the 1st actant slot in SSyntS is systematically blocked. Thus, in order to interpret the construction it is necessary to analyze deeper levels of representation. We propose to take into account the deep-syntactic structure (= DSyntS).

A rule of the interpolation of the 1st actant, missing in the AdvPartP (adverbial participle phrase), is traditionally formulated in Polish grammar: the underlying "subject" of AdvPartP should be coreferential with the nominative subject of the main clause, cf.: "the blocked slot of the nominative subject in the participle form is filled in a default way: it is understood as referentially identical (referring to the same object) with the nominative subject in the higher-level structure" (Saloni 2000, p. 13). However, the said rule, as we will show below, leads to considerable oversimplification.

Nevertheless, it explains basic facts: the structure of a typical sentence with AdvPartP, and also of somewhat more sophisticated ones: the impossibility of

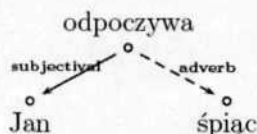
<sup>4</sup> The distinction between actants and actant slots was proposed by Mel'čuk (2004), who explored the problem of three types of actants – semantic, deep-syntactic, surface-syntactic and the correspondences between them.



formation of AdvPart from so-called impersonal verbs, i.e. verbs which do not have the nominative actant slot in their surface structure at all (cf. Saloni 2001). Moreover, it is possible to explain by means of this rule the impossibility of introducing AdvPartP into a sentence in which such a verb (e.g. ŚWITAĆ 'dawn', GRZMIEĆ 'thunder', KŁUĆ 'stab', MDLIĆ 'nauseate') is used as a predicate (MV) and does not introduce any other verbal form.

## 2 Standard constructions — correspondence of the 1st actants

Let us begin the analysis with most standard constructions, e.g. (2), in which SSyntS appears as follows:

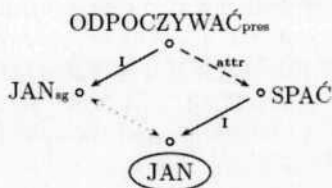


Traditional grammar calls this situation the "identity of subjects". Of course, this is a broad and vague use of the term "subject". In the MTT framework the interpretation is very simple. Let us have a look at the GPs of both verbs:

ODPOCZYWAĆ	
X	
NP <sub>nom</sub>	

SPAĆ	
X	
NP <sub>nom</sub>	

There is only one possibility of interpretation of the 1st actant of *śpiąc* in the DSyntS<sup>5</sup>:



The situation is somewhat more complicated if the MV has more valency slots, e.g.:

(3) *Śpiąc, odwiedziła go matka.* 'Sleeping, the mother visited him.'

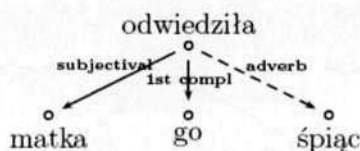
<sup>5</sup> We have adopted the basic notational distinction between the SSyntS and DSyntS (and we write the names of lexemes in DSynt trees in capitals).

The GPs of the verb ODWIEDZIĆ ('visit') and SPAĆ ('sleep') are the following:

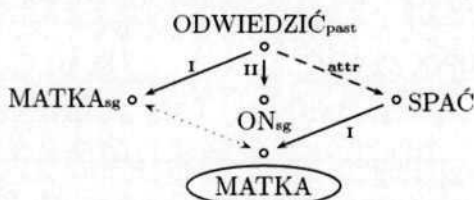
ODWIEDZIĆ	
X	Y
NP <sub>nom</sub>	NP <sub>acc</sub>

SPAĆ
X
NP <sub>nom</sub>

The SSyntS expressed by the dependency tree is unambiguous:



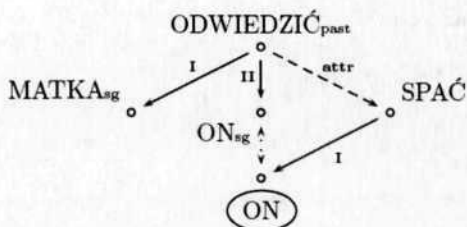
However, the interpretation of the 1st actant of AdvPart is still open. The deep-syntactic interpretation, referring to structural factors (identification of 1st actants)<sup>6</sup> is the following:



This interpretation seems to be absurd: it is not possible to sleep and to visit somebody simultaneously (although we cannot exclude the possibility of constructing a situational model that makes it reasonable).

From the viewpoint of the presumed communication purpose and the probable semantic interpretation (taking knowledge of extra-linguistic reality into consideration) the DSyntS of the sentence (3) would be the following:

<sup>6</sup> We call "identification of actants" the procedure analogous to unification of variables in logical formulae and programs.



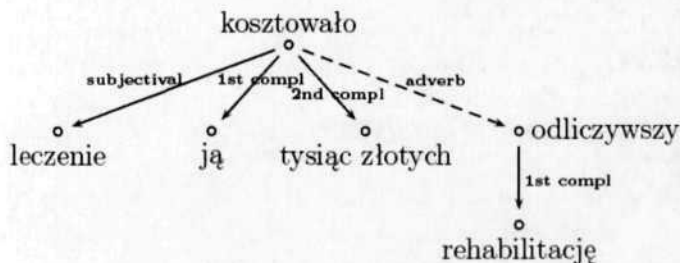
In this tree the rule of identification of the 1st actant of the AdvPart with the 1st actant of the MV has been broken. As a result of the discrepancy between the structural rule of actants' identification and the natural semantic interpretation this sentence is evidently incorrect. It is treated this way both by native speakers and grammar handbooks.

### 3 Absolute ("unrelated") constructions

Sentences with absolute use of AdvPartP (of some groups of verbs for which such constructions are frequent), when the 1st actant refers to a generalized agent ('anyone'), are considered to be correct (by native speakers as well as linguists), e.g.:

- (4) *Leczenie kosztowało ją tysiąc złotych, odliczywszy rehabilitację.*  
 'The treatment cost her a thousand zlotych, having deducted rehabilitation.'

Its SSyntS and the GPs of both verbs are as follows:



KOSZTOWAĆ		
X	Y	Z
NP <sub>nom</sub>	NP <sub>acc</sub>	NP <sub>acc</sub>

ODLICZYĆ	
X	Y
NP <sub>nom</sub>	NP <sub>acc</sub>

The identification of the 1st actants in the DSyntS gives absurd results: "treatment" can "cost", but it cannot "deduct" anything. Thus, it is necessary to accept the following interpretation:



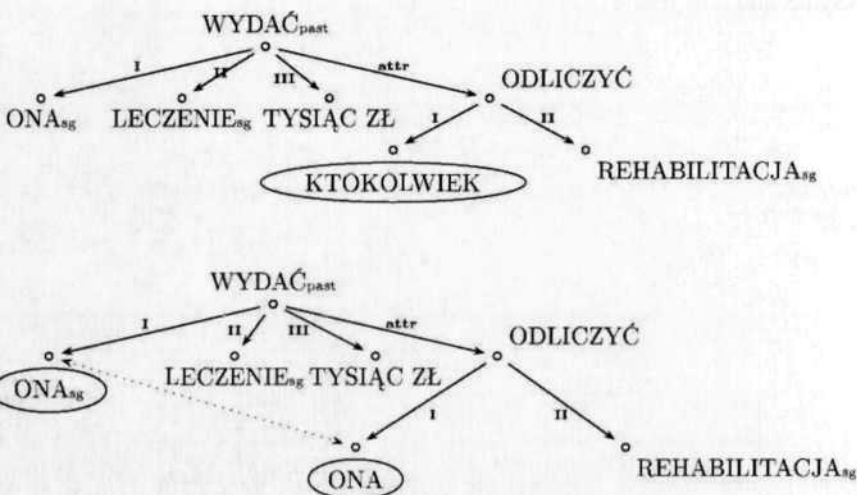
In the DSynt tree the AdvPartP is treated as "absolute", it is interpreted from the outside, irrespective of the higher-level structure (*ktokolwiek* 'anybody').

The absolute constructions are very easy to distinguish from typical use of AdvPartP (with coreference of 1st actants) for native speakers of Polish. Nevertheless, non-standard and intermediate situations are possible, e.g.:

(4') *Na leczenie wydała tysiąc złotych, odliczywszy rehabilitację.*

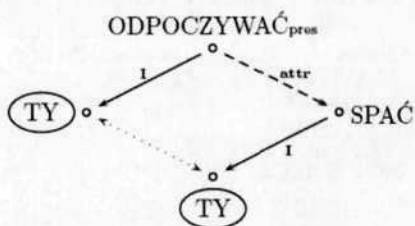
'She spent a thousand zlotys for the treatment, having deducted rehabilitation.'

Both absolute and standard interpretations are possible:



It is worth noting that the absence of a word form in the position of the 1st actant of MV does not mean that it is not expressed. The finite verb form is its sufficient exponent — the sentence is translated into English with the subject *she*, and in Polish it admits interpolation of any nominal phrase in the feminine. Standard imperative sentences are interpreted in a similar way:

(5) *Odpozywaj, śpiąc!* 'Rest, sleeping!'

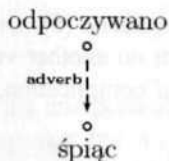


The SSyntS and the DSyntS of (5) are similar to those of (2). The only difference is the ellipsis of TY (the 2nd person pronoun).

#### 4 Constructions with impersonal finite verb forms

Furthermore, AdvPartPs can occur also as subordinates of impersonal finite verbal forms which exclude the interpolation of the nominative subject (or the vocative). Polish sentences including such forms were interpreted (according to Mel'čuk's proposal) as containing a syntactic zero expressing the meaning *ktoś* 'somebody' (Saloni, 1976), e.g.:

(6) *Odpozywano, śpiąc.* '[They were] resting, sleeping.'



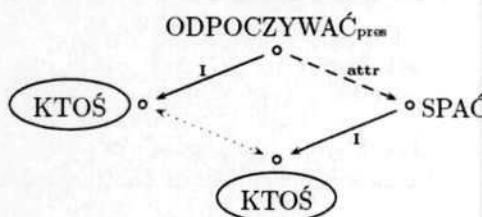
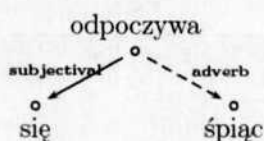
Mel'čuk (2004, pp. 53-54) argued that in such forms of verbs there is no 1st deep-syntactic actant slot because "there is no SSynt-subject — even no dummy zero subject, since the verb shows no agreement, and no expression of agent is



possible". In our opinion the situation when the 1st semantic actant slot of a lexical unit cannot be expressed on the surface should not imply the total blocking of the 1st deep-syntactic actant slot. It can be filled by the zero subject, expressing special meaning 'somebody' (no animal, no thing). It is possible to find a deep agent in such sentences.

It is possible to use AdvPartP also in sentences whose nominative-subject position is filled by the special element *się*, blocking use of any other subject in the SSyntS, e.g.:

(7) *Odpoczywa się, śpiąc.* '[They are] resting, sleeping.'



As we see, the DSyntS of (7) is the same as that of (6).

## 5 Constructions with the infinitive

There is no problem with interpretation of the constructions with the infinitive form used absolutely, in its marginal function — imperative, e.g.:

(8) *Odpoczywać, śpiąc.* 'To rest, sleeping.'

This sentence is interpreted exactly like the imperative sentence (5). On the other hand, if an infinitive is used typically — as dependent on another verbal form — we have more deep predicates and a higher level of complication, e.g. (9):

(9) *Lekarz kazał mi odpoczywać, śpiąc.* 'The doctor ordered me to rest, sleeping.'

Each of the three verbs has its own GP:

## KAZAĆ

X	Y	Z
NP <sub>nom</sub>	NP <sub>dat</sub>	NP <sub>inf</sub>

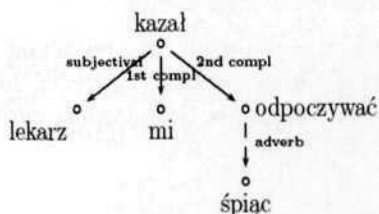
## ODPOCZYWAĆ

X
NP <sub>nom</sub>

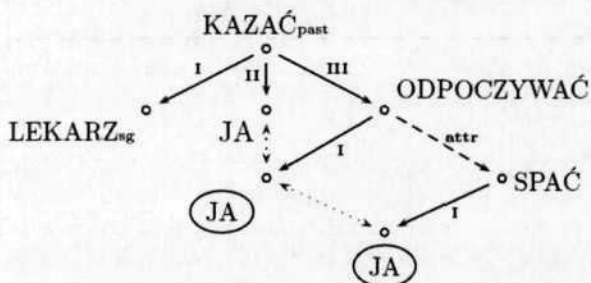
## SPAĆ

X
NP <sub>nom</sub>

Even interpretation of the SSyntS causes some difficulties: we can consider AdvPartP as subordinated to the infinitive form *odpoczywać* ('rest'), as well as to the finite form *kazał* ('ordered'), constituting a sentence<sup>7</sup>:

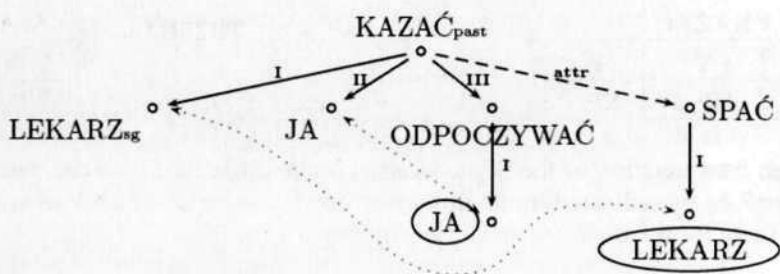


Corresponding to two SSynt interpretations we can construct two DSynt interpretations. The first SSynt interpretation corresponds to the following DSyntS, in which the 1st actant of AdvPart is identified with the 1st actant of the infinitive:



This interpretation agrees with the most probable communicative purpose of the speaker but is inconsistent with the natural understanding of a sentence by the hearer, who interprets it spontaneously in the way illustrated by this DSyntS:

<sup>7</sup> Various possibilities for the surface-syntactic interpretation of the AdvPartP's governor were discussed by Bojałkowska (2006).



This DSYnt tree corresponds to the second SSynt tree — the 1st actant of AdvPart is identified with the 1st actant of its governor, the MV. However, such interpretation is unlikely, because it suggests that the doctor was sleeping during consultation.

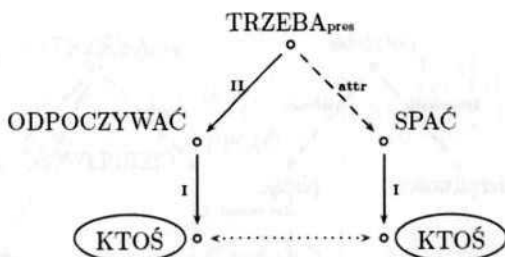
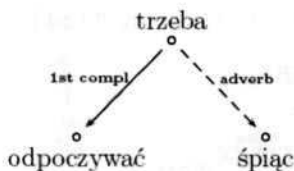
## 6 Constructions with impersonal verbs

We stated at the beginning that according to the general rule “identity of subjects” AdvPartP cannot occur in sentences whose heads are impersonal finite forms, which have no 1st actant slot in their structure at all. This is true for some verbs called by Mel’čuk (2004, pp. 285-286) meteorological, e.g. ŚWITAĆ (‘dawn’), GRZMIEĆ (‘thunder’), and some verbs of sensation and feeling, e.g. KŁUĆ (‘stab’ [as of pain]), MDLIĆ (‘nauseate’).

Nevertheless, there are in Polish some impersonal verbs that constitute sentences with AdvPartP which are accepted by native speakers of Polish, and also by grammar handbooks, e.g.:

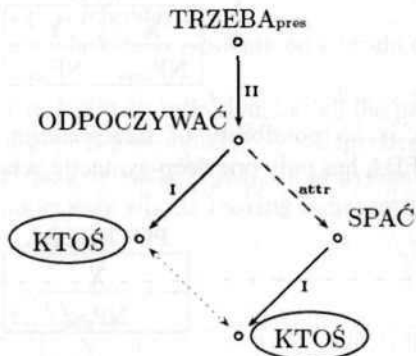
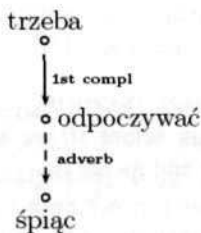
(10) *Trzeba odpoczywać, śpiąc.* ‘It is necessary to rest, sleeping.’

Two verb forms occur in the main clause in this sentence – the MV *trzeba* and the infinitive *odpoczywać*. As in (9), we can consider AdvPartP as subordinate to the MV or to the infinitive. The first interpretation is the following:



In this case the interpolation of the 1st actant of AdvPart in DSyntS is problematic. At first glance, the only possibility is to identify it with the 1st actant of the infinitive, although it is not its governor in such an interpretation.

The second interpretation is still simpler:



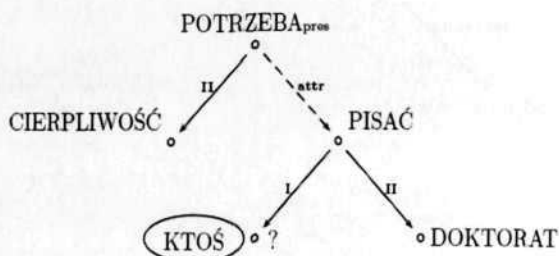
Such an interpretation of the 1st deep-syntactic actant of AdvPart is more natural than the former. On the other hand, both interpretations of sentence (10) shown above do not differ in meaning. As it has been shown, the interpretation of the 1st actant of AdvPart in sentences constituted by impersonal verbs with a dependent infinitive can be similar to those constituted by personal verb, cf. (2). The occurrence of subordinate infinitive involves introduction of actants on lower levels of the tree.

The interpolation of the 1st actant is not so clear in sentences without an infinitive form, e.g.:

(11) *Potrzeba cierpliwości, pisząc doktorat.*

'It is necessary [to have] patience, writing a doctoral dissertation.'

Analogously to (10) we obtain the trees:



There is no actant in the DSyntS which can be identified with the first actant of PISAC whose GP is the following:

PISAC	
X	Y
NP <sub>nom</sub>	NP <sub>acc</sub>

There is no possibility of interpretation of this actant if we accept that POTRZEBA has only one deep-syntactic actant slot and its GP is:

POTRZEBA
X
NP <sub>gen</sub>

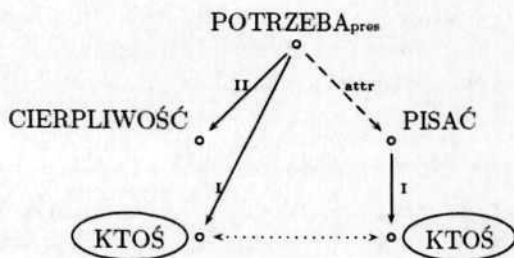
However, such an assumption has been made on the basis that the deep structure of a sentence containing a form of verbal lexeme POTRZEBA corresponds to its surface structure and there is one-to-one correspondence of actants there.

Although we do not try to design the semantic representation of both sentences, we should notice that the necessary condition of being necessary for some action (expressed by the verb POTRZEBA) is the existence of an entity which/who is obliged to provide this action. It is evident that this entity must be introduced to the semantic structure. However, it seems to be useful to take it into account also on the deep-syntactic level. Let us try to introduce this entity to the GP of POTRZEBA:

POTRZEBA	
X	Y
∅	NP <sub>gen</sub>



The DSynt of (11) will be:



It is now possible to interpret the 1st actant of the AdvPart by identifying it with some actant of the MV.

We see a similar problem in this sentence:

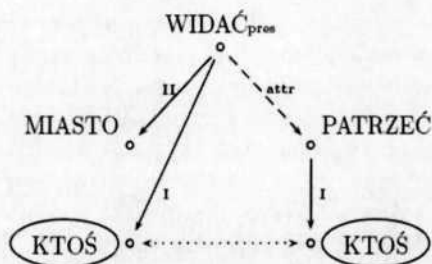
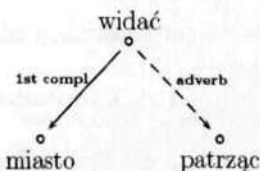
(12) *Stąd widać całe miasto, patrząc w pogodny dzień.*

'From here it is [possible] to see the whole town, looking on a bright day.'

The lexeme WIDAĆ, although historically an infinitive, has all the properties of an impersonal verb. It does not accept the nominative as a dependent and is inflected analytically (e.g. its past form is *widać było*). It is evident that if something is seen the existence of somebody who is looking is necessary. Thus we can propose the following GP:

WIDAĆ	
X	Y
∅	NP <sub>acc</sub>

The SSyntS and DSyntS (or their parts essential for our consideration) would be respectively:



We can interpret the sentences with an infinitive (like 10) in the same way as sentences (11)-(12), because the verbs like TRZEBA ('it is needed'), NALEŻY ('it is necessary') also express the meaning giving the information about an entity which/who is obliged to provide the action, cf. Wróbel (1975, p. 35).

## 7 Conclusion

Constructions with AdvPartP are usually easy to analyze on the surface-syntactic level, but the transition into the deep-syntactic level enriches the interpretation significantly, because on this level the 1st actant of AdvPart appears, which is omitted in SSyntS. The key moment is identifying it with some actant of the other verb that is a component of the sentence structure. This identification is easy within the MTT framework, which introduces actants on the deep-syntactic level: the 1st actant of AdvPart is identified with a structurally close actant of the governor of AdvPart (which does not have to be the nominative subject in the SSyntS).

S. Kahane (2003) at his paper on the first MTT conference argued: "The deep-syntactic structure is a fundamental representation of a sentence, but it should not be considered as an intermediate structure in the meaning-text correspondence (...) The correspondence from the semantic level to the surface-syntactic level must be direct and the deep-syntactic structure is the witness of this correspondence (i.e. the derivation structure in more technical terms)".

Our analysis showed that – at least in this type of construction – the deep-syntactic structure is very useful as an intermediate level between the semantic and surface-syntactic representations.

## References

- Boguslavskij, I. 1977. "О семантическом описании русских деепричастий: неопределенность или многозначность", *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*, XXXVI, 3, 270-282.
- Bojałkowska, K. 2006. "Imiesłów przysłówkowy jako składnik konstrukcji zdaniowej", to appear in *Acta Universitas Nicolai Copernici*.
- GWJP 1998. Grzegorzczkowska, R., Laskowski, R., Wróbel, H. (eds.), *Gramatyka współczesnego języka polskiego*, 2nd ed., Warszawa: PWN.
- Kahane, S. 2003. "On the status of the deep-syntactic structure", *Proceedings from MTT 2003. First International Conference on Meaning-Text Theory*, Paris, 229-238.
- Mel'čuk, I. 1974. *Опыт теории лингвистических моделей "Смысл <=> Текст"*. Семантика, Синтаксис, Moskva: Nauka.

- Mel'čuk, I. 1988. *Dependency Syntax: Theory and Practice*, Albany: State Univ. of New York Press.
- Mel'čuk, I. 2004. "Actants in Semantics and Syntax", *Linguistics* 42, 1, 1-66 and 42, 2, 247-291.
- Mel'čuk, I., Pertsov, N. 1987. *Surface Syntax of English. A Formal Model within the Meaning-Text Framework*, Amsterdam – Philadelphia: Benjamins.
- Saloni, Z. 1976. *Cechy składniowe polskiego czasownika*, Warszawa: "Osso-lineum".
- Saloni, Z. 2000. *Wstęp do koniugacji polskiej*, Olsztyn: Wydawnictwo UWM.
- Saloni, Z. 2001. *Czasownik polski*, Warszawa: "Wiedza Powszechna".
- Saloni, Z., Świdziński, M. 2001. *Składnia współczesnego języka polskiego*, 5th ed., Warszawa: PWN.
- Wiśniewski, M. 1992. "Równoważnikowe człony syntaktyczne we współczesnej polszczyźnie pisanej", *Studia gramatyczne X*, Kraków, 71-89.
- Wiśniewski, M. 1993. "Składniowa charakterystyka tzw. imiesłowów we współczesnej polszczyźnie", *Acta Universitas Nicolai Copernici* 268. *Filologia polska XLII*, 64-73.
- Wróbel, H. 1975. *Składnia imiesłowów czynnych we współczesnej polszczyźnie*, Katowice: Wydawnictwa UŚ.



Salvatore Del Gaudio

## ЛЕКСИЧНІ ДІАЛЕКТИЗМИ В СУРЖИКУ

### Вступ

Цією статтею ми продовжуємо цикл, присвячений аналізу взаємодії між суржиком та діалектами. Було вже доведено, що існує тісний зв'язок між базовим типом, або прототипом, суржика і його діалектним субстратом (Дель Гаудіо 2007). Вченими навіть був запропонований термін півдіалект<sup>1</sup>, яким підкреслюється походження або принаймні один із факторів творення суржика.

У попередніх публікаціях ми переважно аналізували фонетичні та морфолого-синтаксичні особливості цієї взаємодії (там само), спочатку розглянувши загальні риси північних або поліських діалектів, а далі звернувши особливу увагу на лівобережно-поліські говори, й частково – на південно-східне наріччя.

Як правило, в дослідженнях найповніше представлено інформацію про фонетичну систему, менше про граматичну (морфологію, синтаксис, словотворення тощо). Лексика і фразеологія окремих діалектів відображена у словниках і описах. Використовуючи інструментарій наукових досліджень попередників, порівнюючи довідково-словникову інформацію та матеріал, зібраний особисто автором цієї статті під час анкетування, спробуємо довести, що частина суржикової лексики має діалектне походження.

### 1. Між місцевим та соціальним діалектом

До цього часу у переважній більшості публікацій феномен суржика розглядався як соціальний діалект. Наприклад, у виданні „Українська мова: Енциклопедія” (2004: 150) зазначено: „Крім синхронічної та історичної діалектології виділяють соціальну діалектологію як частину **соціо-**

<sup>1</sup> Цей термін, який в білоруській мові стосується подібного феномену трасянки та іменується «паў-дыялект», був уведений у науковий обіг білоруськими вченими (Клімаў І. 2007) Див. Акти міжнародного симпозиуму про суржик та трасянку в місті Ольденбурзі, Німеччина.



*лінгвістики, що вивчає соціальну, професійну, вікову диференціацію мови. Предмет соціальної діалектології – арго, жаргони, сленги, суржик“.*

Ми не виключаємо останні компоненти, особливо соціальний, з характеристики суржику, але робимо акцент на розгляді його первісної, глибокої природи, беручи до уваги той факт, що до усної підсистеми української літературної мови належить багато різних народно-розмовних рівнів і декілька регіональних варіантів. Останнім часом ці різновиди не бралися до уваги, особливо під тиском мовної політики, нормалізування та стандартування, в процесі яких здебільшого зневажалася роль діалектів для збагачення стандартної лексики. Насправді місцеві діалекти – це джерела, що живлять велику ріку всіх мов, у тому числі й української. Вони розширюють словниковий склад літературної мови, збагачують її синоніміку, є важливим джерелом інформації про історію матеріальної й духовної культур народу, його контакти з іншими народами. У сучасних діалектах і досі зберігаються ці давні слова. Сьогодні існує тенденція до етнічної консолідації, коли поширюються спільні риси культури й побуту, а особливості того чи іншого регіону поступово стираються. Одночасно відбувається і прискорений процес стирання та втрати мовно-діалектних відмінностей. Співвідношення спільного й специфічного в місцевих говорах відчутно змінюється в бік збільшення спільного. Причини змін різні. Це і сильний вплив літературної мови, особливо на молоде покоління, і процес псевдоурбанізації, коли міста збільшуються за рахунок жителів сільської місцевості, а околиці залишаються покинутими. Жителі сіл, виїжджаючи до міст на тимчасове або постійне проживання (навчатися, працювати, у зв'язку з одруженням тощо) набувають мовних особливостей того оточення, в яке потрапляють. Носіями неповторної, самобутньої говірки залишається здебільшого тільки найстарше покоління.

У різних територіальних утвореннях особливості місцевих говірок та діалектів мають різні ступені вияву: в селах вони яскравіші, у районних центрах помітне деяке їхнє послаблення, а у великих містах спостерігається втрата таких відмінностей. Через це, як ми зазначали в інших статтях (Дель Гаудіо 2007), діалектологічний підхід має важливий теоретичний та практичний характер для коректної інтерпретації суржику. В говірках та діалектах часто зберігаються лінгвістичні елементи, які вже давно зникли з літературної мови або які не повністю відображені в історичних документах.

Унаслідок тенденції до нормування прототип (або базовий) суржик утрачав часто використовувані слова діалектного походження, особливо якщо вони були формально схожі на слова російської, а іноді й білоруської мови. Варто підкреслити, що в Україні ще зовсім недавно, до набуття

незалежності (1991), процес стандартизації відбувався під впливом російської мови та з орієнтацією на неї, як на взірць.

Як соціальний діалект, узагальнений суржик<sup>2</sup> користується популярністю у міському соціумі, протиставляючись офіційній українській мові й престижній, неофіційній російській. У даній дискусії ми не будемо розглядати соціальні аспекти суржику<sup>3</sup>, а лише торкнемося деяких аспектів функціонування лексичних діалектизмів.

## 2. Питомі діалектизми або суржикізми?

В традиційних діалектологічних дослідженнях, описах діалектного матеріалу та текстах, як наприклад, „Говори української мови“ (1977), зазначається, що існують конструкції та лексеми, які з сучасної точки зору сприймаються як суржик або як русизми. Звичайно, у нас виник сумнів щодо можливості їх дослідження у площині суржику, оскільки, з одного боку, поставала досить непроста задача відокремлення автентичних діалектизмів від суржикізмів, які здебільшого є результатом впливу російської мови на українську, поширеного у місцевих діалектах. З іншого боку, розв'язання цієї задачі полегшувалось тим, що частина цих діалектизмів зустрічається в історичних пам'ятниках староукраїнської мови, а також на більшості українських територій, особливо в поліських та південно-східних місцевостях. Цей факт дає можливість припустити, що вони належать не тільки до лексичного складу сучасної російської мови, а й до діалектної лексики.

Те, що вони вийшли з ужитку або не закріпилися в літературній мові, могло залежати від різноманітних факторів, як от: а) вибір одного зі складників синонімічного ряду, не схожого на російськомовний варіант (варто підкреслити, що діалектна лексика характеризується синонімікою); б) вплив говірок західних місцевостей, які лежать в основі бі-діалектної бази сучасної української мови й де певні лексеми не існували; в) бажання створити нову стандартну мову для потреб “молодої нації”, в якій було необхідно зменшувати процент можливих русизмів<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Варто нагадати, що деякі вчені говорили (Демченко 2003: 81) про щось на зразок койне; хоча історичне та культурне значення цього терміна дещо відрізняються від сучасного поняття.

<sup>3</sup> Ми вже частково розглядали питання про історичний компонент суржику в іншій статті (див.: Del Gaudio 2006: 235-249).

<sup>4</sup> Політична ситуація України в 20-х роках і після Незалежності (1991) (сучасна). Див.: (Krouglov 1999: 39; Pljušč 1994: 9)

Щось подібне відбувалося після отримання Незалежності американськими колоніями від Англії (1789). Тоді теж відбувалися мовні реформи, в тому числі в галузі лексики, з метою ще більшого відокремлення від загальної англійської мови.

Лексеми, як наприклад, *радість, полтора<sup>5</sup>, зізда, туда, помідори, потом, год, город* тощо, існують майже в усіх поліських говорах, у більшості південно-східних діалектів і меншою мірою у південно-західних діалектах. Ми вже говорили про те, що такі слова разом із синонімами ближчі до стандартної мови. Можна ще додати, що декілька лексем рідко вживаються або майже зовсім невідомі звичайним мовцям у регіонах, як наприклад, дієслова „*пам'ятати*“, „*чекати*“ або іменник „*рушник*“, де більшість мовців віддає перевагу формам „*помнить(ти)*“, „*ждать*“, „*полотенце*“<sup>6</sup>.

Отже, така ситуація виявляє, на нашу думку, глибоке коріння питомих лексем на українській території. Крім того, якщо ці слова можна знайти в українській мові давніх епох, особливо в так званій слов'яноруській мові<sup>7</sup>, можна припустити, що вони зникали лише з рівня офіційного спілкування, але зберігалися в місцевому мовленні територій, які перебували під безпосереднім впливом російських культури та держави.

### 3. Лексичні діалектизми в суржикі

Цілісне вивчення українського лексикону у синхронічному<sup>8</sup> та діахронічному аспектах є особливо цінним для встановлення межі між діалектними рисами суржикі і справжніми російськими змішаними елементами. Лексикон надає достовірну інформацію про слова, здебільшого іменники та дієслова, які частково влилися в суржик і є іншомовними для української мови. Це, наприклад: а) місцеві слова, що не є сучасними в стандартній мові; б) слова-кальки, запозичені з інших слов'янських та неслов'янських мов, що існують в українських діалектах; в) російські слова староруського походження, наприклад, *бутилка*; г) розмовні слова; д) дитяча мова, наприклад, *бу* (корова); е) слова, які зазнали семантичного зсуву чи мають інший, аніж у стандартній мові, рід тощо.

<sup>5</sup> Ми вже говорили про фонетичні особливості поліських говорів. (Дель Гаудіо 2007)

<sup>6</sup> Ми чули багато прикладів від мовців Черкаської області та Волині, які живуть у Києві, і розмовляючи в основному літературною мовою, завжди використовують зазначені лексеми. Про лексему «*полотенце*» говорить також Б. Грінченко в своєму словнику (1907/1997: 287).

<sup>7</sup> Можна аргументувати, що слов'яноруська мова була тільки одним варіантом староукраїнської мови і що, відповідно до певної інтерпретації, як писемна мова майже не мала зв'язку з народними говорами (Матвіяч 1990: 135). Але досвід і спостереження загального функціонування мов, показують, що багато архаїчних слів або рідко використовуваних термінів часто зберігаються в усній формі.

<sup>8</sup> У цій статті ми віддаємо перевагу синхронічним діалектизмам, які відбиває суржик. Звичайно, що на сучасні місцеві говірки також може впливати російська мова. Але більшість лексем, які ми будемо тут розглядати, мають давні корені на українській території.

Далі розглянемо більш розповсюджені і часто вживані діалектизми, які знаходяться у суржикі і сприймаються пересічною людиною як русизми або суржикізми, і походять головним чином із поліської (ліво- і правобережної) та південно-східної груп, зокрема наддніпрянської та слобожанської підгруп. Найбільш частотними лексемами південно-західних діалектів (за умови особливо ретельного аналізу) також буде доповнено перелік північно-карпатської (чи бойківської), східно-карпатської (гуцульської) та волинсько-подільської підгруп. Той факт, що спільні діалектні лексеми зустрічаються з певною регулярністю також і на маргінальних територіях України, є важливим. Маргінальні зони певної діалектної території мають підтверджувати наявність більш архаїчних рис, які часом зникають з мовлення діалектів центральних зон (що не є характерним лише для української мови) та з літературної мови.

Додаткові аргументи на підтримку теорії, за якою численні діалектизми та архаїзми походять з давніх стадій розвитку української мови, що залишили певні сліди в діалектах і сьогодні та пояснюються як русизми або суржикізми, дають І. Огієнко та Л. Гнатюк.

І. Огієнко (2004: 328 -329) пише: „(...) Проте архаїчних форм у нашій мові позосталося немало, тільки ми не відчуваємо їх за архаїзми. - Говірки наші переповнені різними архаїзмами (...)“. Він також зазначає, що помилкою було б оцінювати певні російські форми тільки як результат інтерференції, - насправді можна навести більш вагому причину творення суржикі - і на завершення додає: „(...) У нас наші архаїзми, коли вони однакові з виразами російськими, зуть русизмами, а це погляд зовсім не науковий (...)“.

Гнатюк (2006: 48), з іншого боку, стверджує, що існують такі лексеми, «які з позицій сучасної мовної свідомості трактуються як явище суржикі, насправді воно є явищем історії української мови».

Більше того, відсутність специфічних українських реалій у стандартній мові (чи, можливо, ідеологічне їх уникання через їхню подібність до російської мови), може також стосуватися зміненої мовної свідомості (Гнатюк 2004: 397-402).

Однак залишається серйозною проблемою навіть для історика мови чітко відмежувати такі риси, які можна розглядати як частину української мови та які належать до російської мови.

### Поліські<sup>9</sup> лексеми

#### Іменники

Берег (31); бильо (31); бутилка (38); ві(илка) (44); дівочка (67); дом (68); дорожка (68); жизнь (73); за врем'я (76); за город (76); зеркало (83);

<sup>9</sup> Лисенко, П. 1974.

лекарство<sup>10</sup> (115); лес; медведь (125); м'есто \ место (126); мост (128); муж (129); незя (139); ничо (136); нож (137); очередь = черговість пастухів (147); письмо (160); супчик (208); стоць (205); тепло (212); яблочко (238).

### Дієслова

Випивать / выпить (44); їести принести? (71); кричать = голосно кликати кого-небудь (107); кушать (112); пагулять (148); петь (160).

### Прислівники

Тута (217), тудою<sup>11</sup> (217);

### Прикметники

Плохи-а -е (163); крепко / крєпко (106).

### Сполучники

Хотя (225).

### Нижньо-наддніпрянські лексеми

Варто згадати про лексеми наддніпрянських діалектів, тому що цей варіант є ближчим до прототипного суржикю. Існує набагато більше слів (іменників, дієслів, прикметників, прислівників тощо), які мають еквіваленти та відповідники в інших діалектних групах / місцевих говірках і, вочевидь, у суржикю та в російській мові. Наприклад: *делати; еслі; глубокий; первый* і т.д.

Насправді набагато важливіше довести існування цих діалектизмів на українській території, зменшуючи відсоток імовірних русизмів як у власне українській мові, так і в суржикю, ніж повторювати весь список лексем:

**Іменники:** время; забота; польза; воздух; год; час.

**Дієслова:** пойнять.

**Прислівники:** даже, всегда.

**Сполучники:** будто.

Нарешті, існують слова, які були частиною мовної традиції української літературної мови і які тепер ще можна знайти у специфічних діалектах, як наприклад, у наддніпрянських: *польза* (3 180); *пользуются* (3 181); *нужный / нужно*; чи на сході Слобожанщини<sup>12</sup>; наприклад, *трудно* і т.д.

<sup>10</sup> Див.: *Говори української мови* 1977, 111-138.

<sup>11</sup> Прислівник *тудою* ймовірно утворився за аналогією з орудними конструкціями на позначення напрямку: *туди, тією дорогою, в тому напрямі* (217). Прислівник *судою*, типовий для суржикю, не був зазначений в Словнику поліських діалектів Лисенка (1974).

<sup>12</sup> Див.: Глуховцева, К. Леснова, В. et al. 2002.



#### 4. Висновки

Отже, метою цієї статті було завершити цикл досліджень діалектних аспектів та елементів, які сприяють формування прототипу (або базового) суржикі. В наших попередніх статтях діалектизми було проаналізовано нами з фонологічної та морфо-синтаксичної точки зору. В цій статті ми оглянули лексичні елементи, більш розповсюджені у північних та південно-східних місцевостях. Хоча, як ми переконалися, питомі лексеми, особливо дієслова та іменники, теж відомі в говорах південно-західних місцевостей. Ми намагалися показати, що функціонування розглянутих елементів є дуже поширеним на всій території України.

Наше заперечення стосовно того, що ці лексеми є русизмами, які потрапили до українських говорів, ми аргументували тим, що більшість лексем уже існувало в інших варіантах староукраїнської мови.

Також у нашому дослідженні ми довели, що певні архаїзми й терміни, вийшовши з ужитку, частково зберігаються в усному мовленні на місцевому рівні, долучаючись до творення суржикі, здебільшого під тривалим впливом російського адстрату.

#### Література

- Глуховцева, К., Леснова, В. et al. 2002. *Словник українських східнослобожанських говірок*. Луганськ.
- Гнатюк, Л. 2004. "Мовна свідомість як поняття лінгвістики", *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, вип. 34/II, 397-402.
- Гнатюк, Л. 2006. То якою ж мовою писав Григорій Сковорода?, *Дивослово* 3, 44-48.
- Говори української мови 1977*. Зб. Текстів, відп. ред. Т.В. Назарова. Київ, 111-138.
- Грінченко, Б. 1907 (1997). *Словарь української мови*, томъ II, Київ, 287.
- Дель Гаудіо, С. 2007а. "Діалектна взаємодія у творенні суржикі", *Лінгвістичні дослідження: збірник наукових текст*. Харків. 23, 7-13.
- Дель Гаудіо, С. 2007б. "Диалектальный субстрат в суржике", *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті акад. Леоніда Булаховського*, вип. 7, Київ, 43-50.
- Демченко, В. 2003. *Органічна та неорганічна українська мова*. Херсон.
- Лисенко, П. 1974. *Словник поліських говорів*. Київ.
- Матвіяч, І. 1990. *Українська мова і її говори*. Київ.
- Огієнко, І. 2004. *Історія української літературної мови*. Київ.
- Сучасна Українська Літературна Мова (1994)* за ред. М.Я. Плюща. Київ.

- Українська мова 2004. *Українська мова: Енциклопедія*, Редкол.: Русанівський, В.М., Тараненко, О.О. (співголова) та ін., 2-ге вид., Київ.
- Del Gaudio, S. 2006. "On the Nature of Suržyk: Diachronic Aspects", *Wiener Slawistischer Almanach*, 58, 235-249.
- Krouglov, A. 1999. "Sociolinguistic Transformations in Rapidly Changing Societies: Russia and Ukraine", Dunn, J.A. (ed.) *Language and Society in post-Communist Europe*. Wiltshire.

### Zusammenfassung

Dieser Beitrag setzt eine Reihe von Studien fort, die der Mitwirkung von dialektalen Aspekten bei der Formation des Suržyk-Prototyps (Basic Suržyk) gewidmet sind. In den bisherigen Artikeln wurden die Elemente dialektaler Herkunft unter dem Blickwinkel der Phonetik bzw. Phonologie und Morphosyntax behandelt. Es wurde auch mehrmals darauf hingewiesen, dass eine vollständige Behandlung des Problems nicht erfolgen kann, ohne das dialektale Substrat in synchroner und diachroner Hinsicht zu untersuchen.

Im vorliegenden Beitrag werden jene spezifischen, wiederkehrenden lexikalischen Dialektismen des Suržyk betrachtet, die vorwiegend in den nördlichen und süd-östlichen Dialekten spürbar sind, obwohl ein Teil dieser Formen auch in den süd-westlichen Dialekten nicht unbekannt ist. Es zeigt sich auch, dass einige dialektale Lexeme, die oft als Suržykismen oder Russismen bezeichnet werden, je nach dem Standpunkt und Sprachgefühl der Sprecher, auf einem großen Teil des ukrainischen Territoriums üblich sind. Gegenüber der traditionellen Argumentation, dass es sich um Russismen handele, die im Laufe der langen russischen kulturellen und politischen Dominanz in die dialektalen Gebieten eingedrungen seien, zeigen wir, dass zahlreiche Lexeme angeblich russischer Herkunft schon in älteren Varietäten des Ukrainischen bezeugt sind.

Die Dialekte und Mundarten bewahren frühere Formen und lokale Wörter und Ausdrücke, die in der Standardsprache längst außer Gebrauch gekommen sind.

**Wiener Slawistischer Almanach**  
**Sonderbände**

Order from: Kubon & Sagner, Buchexport-Import GmbH, 80328 München,  
Deutschland, postmaster@kubon-sagner.de

*Bände ohne Preisangabe sind vergriffen!*

*Volumes without price are out of order!*

[www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html](http://www.slavistik.uni-muenchen.de/Publikationen/WSA.html)

- 73 DEL GAUDIO, Salvatore: *On the Nature of Suržyk: a Double Perspective / Der Suržyk aus synchronischer und diachronischer Perspektive*. Wien/München 2008 (i. V.)
- 71 HENNIG, Anke; WITTE, Georg (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*. München/Wien 2008, 522 S., (i. D.) ca. EUR 49,-
- 70 HALSER, Veronika: *Den Tod schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*. Wien/München 2008, 330 S., EUR 40,-
- 69 GERDES, Kim; REUTHER, Tilmann; WANNER, Leo (Eds.): *Meaning-Text Theory 2007*. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory. Klagenfurt, May 20 – 24, 2007. München/Wien 2007, 468 S., (i. D.) ca. EUR 42,-
- 68 ZIMMERMANN, Tanja: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*. Wien/München 2007, 380 S., EUR 42,-
- 67 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte*. Hrsg. und kommentiert von Brigitte OBERMAYR. München/Wien 2008 (i. V.) ca. EUR 25,-

- 66 DOLESCHAL, Ursula; HOFFMANN, Edgar; REUTHER, Tilmann (Hg.): *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*. München/Wien 2007, 323 S., EUR 48,-
- 65 REINHART, Johannes; REUTHER, Tilmann (Hg.): *Ethnoslavica. Festschrift für Gerhard Neweklowsky*. Wien 2006, 361 S., EUR 35,-
- 64 BRODSKY, Anna; LIPOVETSKY, Mark; SPIEKER, Sven (Hg.): *The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*. Wien/München 2006, 286 S., EUR 40,-
- 63 HENNIG, Anke; OBERMAYR, Brigitte; WITTE, Georg (Hg.): *FRaktur, Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Wien/München/Berlin 2006, 393 S., EUR 42,-
- 62 GRIGOR'EVA, Nadežda; SCHAHADAT, Schamma; SMIRNOV, Igor' (Hg.): *Nähe schaffen, Abstand halten, Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. München/Wien 2005, 508 S., EUR 50,-
- 61 KURSELL, Julia: *Schallkunst. Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*. München/Wien 2003, 344 S., EUR 40,-
- 60 *Novyj ob'jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka*. 2-e izd., ispr. i dop. pod obščim rukovodstvom akademika Jurija APRESJANA. Moskau/Wien 2004, LXVIII + 1418 S.
- 59 ISAČENKO, Aleksandr: *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija, I–II*. Moskau/Wien 2003, 570 S., EUR 38,-
- 58 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 4, Gedichte 660–845, 1978*. Wien 2003, 229 S., EUR 25,-
- 57 NEWEKLOWSKI, Gerhard (Hg.): *Bosanski – Hrvatski – Srpski*. Wien 2003, 326 S., EUR 40,-
- 56 GOLLER, Mirjam; STRÄTLING, Susanne (Hg.): *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne*. München 2002, 430 S., EUR 50,-

- 55 VAN LEEUWEN-TURNOVCOVÁ, Jirina et al. (Hg.): *Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur*. Jena 2001, Wien 2002, 644 S., EUR 50,-
- 54 WEITLANER, Wolfgang (Hg.): *Kultur. Sprache. Ökonomie*. Beiträge zur gleichnamigen Tagung in Wien 1999. Wien 2001, 512 S., EUR 15,-
- 53 ZEMSKAJA, Elena; GLOVINSKAJA, Marina (Hg.): *Jazyk ruskogo zarubež'ja*. Moskau/Wien 2001, EUR 15,-
- 52 MORANJAK-BAMBURAC', Nirman (Hg.): *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller Synkretismus*. Wien/München 2001, 310 S., EUR 12,50
- 51 GOLLER, Mirjam; WITTE, Georg (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess*. Tagungsbeiträge des Symposiums 11. bis 13. November 1999 in Berlin. 2001, 522 S., EUR 15,-
- 50 SANDOMIRSKAJA, Irina: *Kniga o rodine*. Wien 2001, 281 S., EUR 12,50
- 49 GRIGOR'EVA, Svetlana; GRIGOR'EV, Nikolaj; KREJDLIN, Grigorij: *Slovar' jazyka ruskich žestov*. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. Moskau/Wien 2001, 256 S., EUR 12,50
- 48 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 3, Gedichte 402–659, 1977*. Wien 1999, 341 S., EUR 12,50
- 47 KABAKOV, Il'ja: *60-e-70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. Wien/München 1999, 267 S., EUR 12,50
- 46 ZEL'DOVIČ, Gennadij: *Russkie vremennye kvantifikatory*. Wien 1998, 190 S.
- 45 DUBIČINSKIJ, Vladimir: *Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikologija*. Wien/Charkov 1998, 160 S.
- 44 „Mein Russland“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Beiträge der Tagung München 1996. München 1997, 526 S., EUR 15,-
- 43 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 2, Gedichte 154–401, 1975–1976*. Wien 1997, 334 S., EUR 12,50



- 42 PRIGOV, Dmitrij: *Sobranie stichov, t. 1, Gedichte 1–153, 1963–1974.* Wien 1996, 230 S., EUR 12,50
- 41 FIEGUTH, Rolf (Hg.): *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie, Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen.* Beiträge der Tagung 6. – 9. September 1994 in Fribourg. Wien 1996, 411 S., EUR 15,-
- 40 PERCOVA, Natal'ja: *Slovar' neologizmov V. Chlebnikova.* Wien/Moskau 1995, 560 S., EUR 15,-
- 39 MEL'ČUK, Igor': *Russkij jazyk v modeli „Smysl – Tekst“.* Wien/Moskau 1995, 684 S., EUR 15,-
- 38/1 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Čast' 1: Slovo.* Wien/Moskau 1997, 406 S., EUR 15,-
- 38/2 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Čast' 2: Morfolog. Značenija.* Wien/Moskau 1998, 544 S., EUR 15,-
- 38/3 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Tom III (Čast' 3 i 4).* Wien/Moskau 2000, 368 S., EUR 15,-
- 38/4 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Tom IV (Čast' 5).* Wien/Moskau 2001, 584 S., EUR 15,-
- 38/5 MEL'ČUK, Igor': *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7.* Wien/Moskau 2005, 542 S., EUR 15,-
- 37 JUNGHANNS, Uwe (Hg.): *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen* Leipzig 1993. 1995, 295 S., EUR 12,50
- 36 LOTMAN, Jurij; ROZENCVEJG, Viktor (Hg.): *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles.* Wien/Moskau 1994, 454 S., EUR 15,-
- 35 NIKOLEV, Andrej: *Sobranie proizvedenij.* 1993. 364 S., EUR 12,50 (= Reprint des Romans *Po tu storonu Tuly*, Leningrad 1931 sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik)
- 34 KOSCHMAL, Walter: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts.* 1992, 218 S., EUR 12,50

- 33 *Festschrift für V. Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag.* 1992, 294 S.
- 32 MNUCHIN, Lev (Hg.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty.*  
Moskau/Wien 1992, 262 S., EUR 12,50
- 31 HANSEN-LÖVE, Aage A. (Hg.): *Psychopoetik.* Tagungsbeiträge  
München 1991. Wien 1992, 574 S., EUR 15,-
- 30 EL'NICKAJA, Svetlana: *Poëtičeskij mir Cvetaevoj.* 1991, 396 S.,  
EUR 12,50
- 29 TOPOROV, Vladimir: *A. S. Puškin i Goldsmith.* 1992, 222 S.,  
EUR 12,50
- 28 SMIRNOV, Igor': *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifikie  
i logike istorii.* Wien 1991, 196 S.
- 27 GASPAROV, Boris: *Poëtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo  
literaturnogo jazyka.* Wien 1992, 396 S.
- 26/1 ŠČEGLOV, Jurij: *Romany Il'fa i E. Petrova. Sputnik čitatel'ja. 2 toma.  
1-yj tom. Vvedenie. Dvenadcat' stol'ev.* Wien 1990, 377 S.
- 26/2 ŠČEGLOV, Jurij: *Romany I. Il'fa i E. Petrova, t. 2, Zolotoj telenok.* 1991,  
336 S., EUR 12,50
- 25 NEWEKLOWSKY, Gerhard: *Der kroatische Dialekt von Stinatz.*  
Wörterbuch. 1989, 220 S., EUR 12,50
- 24 *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin.* 1989, 212 S.,
- 23 MNUCHIN, Lev (Hg.): *Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel'  
literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg.*  
Wien 1989, 151 S.
- 22 FARYNO, Jerzy: *Poëtika Pasternaka.* 1989, 316 S.
- 21 KUZ'MINSKIJ, Konstantin; JANEČEK, Gerald; OČERTJANSKIJ,  
Aleksandr (Hg.): *Zabytyj avangard. Rossija-pervaja tret' XX stoletija.  
Sbornik teoretičeskich materialov.* Wien 1988, 355 S.
- 20 SCHMID, Wolf (Hg.): *Mythos in der slawischen Moderne.*  
Hamburger Kolloquium. Wien 1987, 421 S.
- 19 NEWEKLOWSKY, Gerhard; GAÁL, Károly: *Totenklage und  
Erzählkultur in Stinatz.* Wien 1986, XLVII + 315 S., EUR 12,50

- 18 FARYNO, Jerzy: *Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalena“ — „Car'-Devica“ — „Pereuločki“)*. Wien 1985, 412 S.
- 17 SMIRNOV, Igor': *Poroždenie interteksta (Elementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka)*. Wien 1985, 205 S.
- 16 MELČUK, Igor': *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij*. Wien 1985, 509 S., EUR 15,-
- 15 MARTYNOV, V. F. (Hg.): *Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj*. Wien 1984, 214 S.
14. MELČUK, Igor'; ŽOLKOVSKY, Aleksandr: *Tolkovo-kombinatornyj slovar' russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary*. Wien 1984, 2. Auflage 1986, 992 S., URL: [http://www.cis.uni-muenchen.de/~wastl/\\_tk/](http://www.cis.uni-muenchen.de/~wastl/_tk/)
- 13 NEWEKLOWSKY, Gerhard; NEUHÄUSER, Rudolf; LAUSEGGER, Herta; OLOF, Klaus Detlef; OROŽEN, Martina; ČRNIVEC, Ljubinica (Hg.): *Protestantismus bei den Slowenen / Protestantizem pri slovencih*. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983. Wien 1984, 280 S., EUR 12,50
- 12 GASPAROV, Boris: *Poëtika „Slova o polku Igoreve“*. Wien 1984, 406 S.
- 11 SCHMID, Wolf; STEMPEL, Wolf-Dieter (Hg.): *Dialog der Texte*. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien 1983, 404 S.
- 10 GAÁL, Károly; NEWEKLOWSKY, Gerhard (Hg.): *Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland*. Kroatisch und deutsch. Wien 1983, LXX + 339 S.
- 9 LAHUSEN, Thomas: *Autour de „l'homme nouveau“*. *Allocution et société en Russie au XIXe siècle (Essai de sémiologie de la source littéraire)*. Wien 1982, 338 S.
- 8 SENDOROVIČ, Savelij: *Aleteja. Elegija Puškina „Vospominanie“ i problemy ego poëtiki*. Wien 1982, 280 S.

- 7 CVETAeva, Marina: *Krysolov / Der Rattenfänger*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Marie-Luise BOTt mit einem Glossar von Günther WYTRZENS, Wien 1982, 326 S.
- 6 MNACAKANOVA, Elizaveta: *Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov*. Wien 1982, 216 S.
- 5 STONE NAKHIMOVSKY, Alice: *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Wien 1982, 191 S.
- 4 SMIRNOV, Igor': *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Wien 1981, 262 S.
- 3 LAMPL, Horst; HANSEN-LÖVE, Aage A. (Hg.): *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien*. Wien 1981, 310 S.
- 2 ŽOLKOVSKIJ, Aleksandr; ŠČEGLOV, Jurij: *Poëtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej*. Wien 1980, 256 S.
- 1 APRESJAN, Jurij: *Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl — Tekst“*. Wien 1980, 125 S.

## **Wiener Slawistischer Almanach**

Herausgeber Aage A. HANSEN-LÖVE und Tilmann REUTHER

Erscheint zwei mal jährlich im Umfang von ca. 350 Seiten.

Bisher erschienen 1 (1978) bis 60 (2007)

*Im Internet verfügbar!*

## **Wiener Slawistischer Almanach — Digitale Reihe**

Herausgeber Tilmann REUTHER

*Neu!*

- 1 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР: *Русский глагол. Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 1.* (Ju. JASNICKIJ, I. JASNICKAJA, T. REUTHER. *Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 1*). München/Wien 2008, 1 CD + Beiheft, 16 S. (i. D.) EUR 25,-
- 2 Ю. ЯСНИЦКИЙ, И. ЯСНИЦКАЯ, Т. РОЙТЕР: *Русский глагол. Вид. Время. Управление. Учебный компьютерный комплекс. Уровень 2.* (Ju. JASNICKIJ, I. JASNICKAJA, T. REUTHER. *Das russische Verbum: Aspekt. Tempus. Rektion. Computerkurs. Stufe 2*). München/Wien 2009, 1 CD + Beiheft (i. V.).