

***Kristalni svet* Viktorja Pelevina: kratka zgodba, v kateri se nekaj dogaja in nič ne zgodi ter v kateri se zgodi vse, ker se v njej zgodi literatura (ali Zakaj bi morala biti tudi proza o drogah – če ne beremo, da bi prebrali, temveč zato, da beremo – obvezno srednješolsko branje)**

Blaž Podlesnik

Prispevek¹ je v osnovi kulturno- in literarnozgodovinski komentar kratke zgodbe Kristalni svet Viktorja Pelevina, zato je kot besedilo smiselno le v paru z obravnavanim literarnim delom.² Ponuja informacije o kontekstih, ki so ključni, da Pelevinova zgodba sploh začne zares delovati kot literarno besedilo, ob tem pa se bolj kot na potencialne interpretacije besedila osredotoča na posamezne vidike njegove literarnosti.

Zakaj prav Pelevinov *Kristalni svet*?

Premislek o Pelevinovi kratki zgodbi, ki je leta 1991 izšla v zbirki *Modra svetilka*, je nastal ob ideji, da bi mlajšim, srednješolskim bralcem ponudili zbirko sodobne slovanske kratke proze, ob kateri bi spoznavali pestrost, ki jo k sodobni globalni kulturi lahko prispeva slovanski svet. Ko sem iskal delo, ki bi v zbirki zastopalo rusko kulturo, sem se spomnil na Pelevinovo mojstrovino z začetka devetdesetih, a ker na prvi pogled ne gre za zgodbo, ki bi govorila o klasičnih kulturnih vrednotah, za povrh pa – vsaj glede na letnico izida – pravzaprav ni tako zelo sodobna, sem izbor poskušal pospremiti s komentarjem, ki bi mlajšim slovenskim bralcem vsaj delno odstrl čarobno enigmatičnost te na prvi pogled enostavne zgodbe. Slovenski prevod obravnavanega besedila boste brez težav našli na spletu, in če ste se lotili branja tega komentarja, bo to pravzaprav smiselno le v primeru, če si pred branjem komentarja vzamete čas še za zgodbo.

1 Besedilo je nastalo v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 To je dostopno na <<https://doi.org/10.4312/SKMR4724>>.

A najprej nekaj o sodobnosti obravnavanega besedila. Ko smo uredniki ob pripravi izbora obdobje sodobne proze zamejili z letom 1990, smo – domnevam – sledili predvsem logiki razvoja slovanskih kultur, ki so se prav na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja soočile z novimi družbenimi razmerami: pri večini je utrujene socialistične družbene sisteme zamenjal prekrasni novi svet kapitalizma, bolj ali manj represivni enopartijski režimi so se z več ali manj težavami reorganizirali v *mlade* demokracije. Zadnja tri desetletja so bila v slovanskem svetu sicer zelo raznolika, marsikje je bil prehod v novo stvarnost povezan s težkimi družbenimi pretresi, nasiljem in vojno, in nastala je sodobnost, ki – sicer z vedno bolj grotesknimi potezami – še vedno traja.

Zame je obdobje po letu 1990 tudi biografska sodobnost. Rojen sredi sedemdesetih let v SFRJ, sem, ko so nas starejše tete in predvsem strici besno osamosvajali, prav leta 1991 začel osamosvajati samega sebe: vpisal sem se na srednjo šolo in se – kot slehernik v tem življenjskem obdobju – začel prvič zares spraševati, kdo sem. Medtem ko sem se jaz trudil z izumljanjem samega sebe, so znanstveniki izumljali internet, in čez kaka štiri leta, po vpisu na fakulteto, smo lahko takratni študenti prek piskajočih telefonskih modemov že šarili po postopno razraščajočem se medmrežju ... A v začetku devetdesetih so bili glavni viri, na katere smo se opirali pri samoizumljanju, še po večini analogni – moda, filmi na VHS in filmskih trakovih v kinodvoranah, muzika na kasetah in na takrat še nezapisljivih zgoščenkah ter na redkih za mlade zanimivih radijskih postajah in ... knjige ... Ne, ne bom moraliziral, kako smo takrat vsi veliko brali, večina jih – kot danes – knjige ni niti povohala, a za tiste, ki so iskali malce bolj individualne odgovore onkraj izbire stila oblačenja ter najljubše glasbene skupine, knjige v začetku devetdesetih niso bile ena od možnosti, kot so danes – bile so praktično edina možnost. In brali smo seveda vse tisto, česar ni bilo med obveznim gimnazijskim čtivom, od filozofov do pisateljev, pri tem pa je bil eden od glavnih kriterijev poleg tem, ki so vznemirjale naše s hormoni prepojene glave, ta, da gre za avtorja, o katerem je uradni gimnazijski učni program molčal.

Pelevin sicer Slovincem ni neznan avtor. V zadnjih dveh desetletjih so v prevodih Boruta Kraševca izšli štirje njegovi romani (*Omon Ra*, *Čapajev in praznota*, *Čelada groze*, *Sveta knjiga volkodlaka*) in tri zbirke kratkih zgodb (*Življenje žuželk*, *Puščavnik in Šesteroprst*, *Rumena puščica*), zato slovenski bralci tega sodobnega klasika ruske književnosti že dobro poznajo. A obenem gre za avtorja, ki je še daleč od enoznačne šolske kanonizacije in ki na zanimiv način združuje klasično literarno tradicijo s sodobno žanrsko prozo. Ko

sem torej iskal besedilo, s katerim bi lahko tudi mlajšim slovenskim bralcem nekoliko razširil pogled na rusko kulturo ter kanoniziranim ruskim literarnim velikanom, s katerimi so se pogosto prisiljeni potiti ob ocenjevanjih in vodeni maturitetni izkušnji, dodal nekaj novega, sem izbral delo, ki bi me – domnevam – nagovorilo v gimnazijskih letih. Če bi bilo ob izidu v začetku devetdesetih dostopno tudi v slovenskem prevodu, bi se ob njem bržkone ustavil, saj gre za tipično zgodbo o *drogah* in *rokenrolu*, ki s pridihom zgodovinske mistike pripoveduje veliko več, kot pove na prvi pogled.

O drogah in ljudeh ...

»Kdor je imel 24. oktobra 1917 priliko snifati kokain na neobljudenih in nečloveških petrograjskih ulicah,« je – če sledimo logiki zgodbe – na koncu pristal na efedrinu. Kot so nas svarili starši in učitelji, ... začne se s travo in tabletami, potem se nekaj časa snifa, na koncu pa pristanemo na igli. Morda res ..., a res je tudi, da efedrin ni heroin: neposvečenemu bi ga še najlažje predstavili kot polizanega piflarskega bratranca metamfetamina, s katerim sta si tudi kemijsko podobna toliko, da je prav efedrin glavna surovina garažnih laboratorijev, iz katerih se po vsem svetu proizvaja metamfetamin. Efedrin res ni snov, s katero bi se danes omamljala ali poživiljala uporniška mladina, še najpogosteje njegovo pozitivno delovanje v obliki shujševalnih tablet zlorabljajo njihove mame, spodobne gospodinje srednjih let v lovu za konfekcijsko številko poznih dvajsetih. Če je s kokainom na prvi pogled vse jasno, se torej ob efedrinu pojavlja kup vprašanj, h katerim se bomo še vrnili.

A začnimo povsem na začetku. *Kdo* je imel priložnost snifati kokain na ulicah ruske prestolnice oktobra 1917? Marsikdo ... V Rusiji, kot drugod po Evropi, je bil čas na prehodu iz 19. v 20. stoletje čas popularizacije kokaina. Najprej je bil v lekarnah na voljo v prosti prodaji, pozneje so njegovo dostopnost omejili in ga je bilo mogoče kupiti le na recept, a zdravniki so ga z navdušenjem predpisovali za številne zdravstvene težave, zato je bil premožnejšemu mestnemu prebivalstvu zlahka dostopen. To je bil glavni razlog, da se je v Rusiji pred prvo svetovno vojno zelo razširil med intelektualci, umetniki in estradniki in je veljal za prefinjeno rekreativno drogo elite, medtem ko je imel alkohol status vseljidskega nacionalnega razvedrila. To se je delno spremenilo ob začetku prve svetovne vojne, ko je carska oblast – da je lažje zagotavljala disciplino med naborniki – uvedla stroge omejitve pri prodaji alkohola. Prepovedali so prodajo žganih pijač, vina in pozneje celo piva (izjema je bila prodaja vin v elitnih restavracijah, kar pa so si lahko privoščili le res

premožni) ter celo prodajo denaturiranega medicinskega alkohola v lekarnah. To sicer ni izkoreninilo zlorabe alkohola. V obdobju prohibicije med letoma 1914 in 1920 so nekateri ob doma destiliranih zvrkih pili tudi kolonjsko vodo in topila za barve na bazi alkohola, a kot osnovna substanca za kemijsko sproščanje je alkohol za povprečnega mestnega prebivalca postal zelo težko dostopen. Ob dejstvu, da je bila celo prodaja medicinskega alkohola v lekarnah prepovedana, kokain pa je bilo mogoče dobiti na recept, je na začetku vojne zaradi povečanega povpraševanja eksplodiral tudi črni trg kokaina. Na mestne ulice se je stekal iz medicinskih zalog, v velikih količinah pa so ga prek baltških dežel tihotapili tudi iz Nemčije, kjer so ga v industrijskem obsegu izdelovali v kemijskih tovarnah. Vrhunec naj bi kokainski bum dosegel prav v revolucionarnem letu 1917, ko naj bi zaradi dostopnosti ob domišljiji dekadentnih umetnikov in estradnikov podžigal tudi revolucionarna čustva upornih mornariških vojaških enot iz vojaške baze v Kronštatu ter bojni duh njihovih nasprotnikov, ki so boljševikom poskušali preprečiti prevzem oblasti (podr. gl. Сидоров 2012: 150–152).

Snifali seveda niso čisto vsi – kokain si je bilo treba priskrbeti, kar je pomenilo, da ste morali zanj nameniti denar ali vpliv, sicer vam je ostalo le upanje, da vas kdo pogosti. Na povsem konkretni petrograjski ulici v noči s 24. na 25. oktober 1917 je imel biserovinasto škatlico s prvovrstnim kokainom junker Jurij Popovič, njegov spremljevalec Nikolaj Muromcev pa se je na isti ulici znašel brez kokaina, a z očitno željo po dozi ...

Junkerja Muromcev in Popovič ter tretji

Kdo so torej glavni junaki dogajanja na Špalerni ulici? Dva junkerja in tretji, ki jima je pot prečkal trikrat oziroma štirikrat. Vsak ruski bralec ter vsakdo, ki ga zanima evropska zgodovina, seveda nemudoma prepozna datume, povezane z oktobrsko revolucijo – ta se je začela prav v noči s 24. na 25. oktober 1917 po starem ruskem julijanskem koledarju. Vsakdo, ki je hodil v šolo v Sovjetski zvezi pred letom 1990, pa se je ob omenjenem datumu in omembi Špalerne ulice spomnil na enega temeljnih ideologemov, na katerih je sovjetsko zgodovino pisje gradilo kult Lenina kot genialnega stratega boljševističnega prevzema oblasti.

Lenin, ki so ga v skrbi za njegovo varnost pred tem umaknili iz prestolnice, naj bi se v omenjeni noči – čeprav so mu partijski soborci to odsvetovali – v nemirni prestolnici v spremstvu finskega revolucionarja prebil po dolgi Špalerni ulici od Litejnega mostu do Smolnega inštituta, v katerem so boljševiki

organizirali svoj štab. Prav prisotnost Lenina, ki je v Smolnem zahteval, da boljševiki z vojaškimi odredi nemudoma aretirajo člane začasne vlade ter prevzamejo nadzor nad glavno infrastrukturo v mestu, naj bi bila ključna za uspešno izvedbo revolucije, boljševistična revolucija pa prvi korak v oblikovanju bodoče Sovjetske zveze. Zgodbo o neustrašnem Leninu, ki se po Špalerni prebija do svojih soborcev v Smolnem, so otrokom na urah zgodovine v šoli pripovedovale učiteljice, o njem so pisali v otroških knjigah (na primer Савельев 1967: 31). Da je tisti tretji res Lenin, bo pomislil tudi bralec, ki je že morda pozabil šolske ure zgodovine ali knjige, ki jih je prebral v otroštvu, saj je avtor v govorici lika poustvaril znamenito Leninovo pogrkovanje, tako da o identiteti tretjega – *civilne kurbe*, ki je Muromcev in Popovič ne smeta spustiti do Smolnega, besedilo ne pušča veliko dvoma.

Oba junkerja, o imenih katerih uradna boljševistična zgodovina revolucije molči, sta kot literarna lika še bolj zanimiva. V kontekstu v zgodbi upodobljenega kraja in časa je njuna osnovna vloga na prvi pogled sicer povsem jasna. Junckerji so bili gojenci vojaških častniških šol, ki so izobraževale bodoče častnike carske armade. Ob koncu leta 1917, ko so redne vojaške enote v mestu in okolici ob agitaciji revolucionarjev vse pogosteje prestopale na stran različnih revolucionarnih skupin, so bile čete junckerjev pravzaprav edina vojaška opora začasne vlade, ki si je po carjevem odstopu prizadevala vzpostaviti in ohraniti red v mestu in državi. Junckerja Muromcev in Popovič sta torej konjeniška patrolja, ki ji v tej zgodovinsko usodni noči ni uspelo preprečiti Leninevega prihoda v Smolni ter s tem revolucije.

A zakaj sta le dva, zakaj se tako besno zadevata in ali je tretji njun *prijatelj*, kot napove epigraf iz pesmi na začetku zgodbe, ali junckerjem in staremu redu sovražna *civilna kurba*, kot naj bi nas učila zgodovina ...?

Dva konjenika

V literaturi ime pogosto ni zgolj ime ... Če tretji verjetno namenoma ostane brez imena, junckerja Nikolaj in Jurij v zgodbi dobita celo priimka, ki – podobno kot datumi in Špalerna – v besedilo prinašata očiten asociativni niz: Nikolaj *Muromcev* in Jurij *Popovič* sta sodobni različici legendarnih ruskih srednjeveških ljudskih junakov, katerih junaštva so opevale vzhodnoslovanske ljudske epske pesmi. Nikolajev priimek nas spomni na legendarnega Iljo Muromca, kmečkega sina z vzhodnoslovanskega severovzhoda, ki se je po čudežni ozdravitvi odpravil na jug, v Kijev, služiti legendarnemu knezu Vladimirju ter se nato proslavil s številnimi junaštvi. Po podobni asociativni poti

nas vodi tudi priimek drugega junkerja – Popovič, saj ga povezuje z drugim znanim likom vzhodnoslovanske srednjeveške epike – z mlajšim kolegom Ilje Muromca Aljošo Popovičem.

Takoj seveda postane jasno, da v zgodbi manjka lik, ki bi bil povezan s tretjim legendarnim srednjeveškim junakom – z Dobrinjo Nikitičem. Trojica ljudskih junakov je v sodobnih predstavah o vzhodnoslovanskem srednjem veku tako rekoč nerazdružljiva. Kje je torej v zgodbi Dobrinja Nikitič? Ob tem verjetno ni nepomembno, da je prav Dobrinja tisti srednjeveški junak, ki v ljudskih pesmih navadno premaga zmaja in torej v svetu epske preteklosti uspešno opravi nalogo, ki je v *Kristalnem svetu* spodletela sodobnima Muromc(ev)u in Popoviču.

Če Dobrinje Nikitiča v Pelevinovi zgodbi ni, morata njegovo nalogo na svoja pleča prevzeti preostala dva junaka, in več kot očitno je, da je avtor po svoje preoblikoval tradicionalna razmerja med njima. V srednjeveški epiki Iljo Muromca odlikuje nenavadna, skoraj nadčloveška telesna moč, ki so jo bolehnemu in slabotnemu sinu preprostih kmečkih staršev že kot odraslemu možu čudežno naklonili starci ali čarodeji. Mlajši kolega Muromca – Aljoša Popovič – se v srednjeveških zgodbah ni odlikoval s telesno močjo, prej nasprotno. Navadno je izpostavljena njegova telesna inferiornost v odnosu do nasprotnika, a to slabost v celoti nadomesti s spretnostjo in zvijačnostjo, pogosto pa se loti tudi podvigov, ki niso povsem v skladu s tradicionalnimi predstavami o junaškem vedenju (ena najbolj znanih tovrstnih zgodb govori o tem, kako je Aljoša Popovič svojega starejšega pobratima Dobrinjo Nikitiča razglasil za mrtvega, ker se je zagledal v njegovo lepo ženo).

Prav ta mlajši (in dvoumni) lik v Pelevinovi različici prevzame vlogo vodje v junkerskem paru. Ni naključje, da nosi ime Jurij – ime krščanskega svetnika, s katerim se je ob koncu prvega tisočletja začela povezovati legenda o junaškem spopadu z zmajem – in da je bila, kot bomo videli v nadaljevanju, ravno Juriju Popoviču najprej odkrita resnica o zgodovinskem poslanstvu glavnih junakov. Ne le, da je v paru jezdecev on tisti, ki ima mamila, obema junkerjema se tudi zdi, da je on tisti, ki ima odgovore na pomembna življenjska vprašanja. Med junakoma v zgodbi je vzpostavljen tipičen odnos učenec – učitelj, ki je tudi sicer stalnica avtorjeve proze (gl. Javornik 2009: 3–17), a kot se za dobro zgodbo o drogah in rokenrolu spodobi, je učitelj v tem primeru izkušenejši in z robo bolj založeni vrstnik. Če so v srednjeveški epiki Iljo Muromca na pot njegove resnične usode s čudežno ozdravitvijo poslali modri starci, se Nikolaj Muromcev vprašanja svojega resničnega poslanstva loteva v družbi vrstnika z mamili, ki več bere ...

In rokenrol?

Naslov pesmi *Seks, droge in rokenrol* je konec sedemdesetih let prejšnjega stoletja v treh točkah povzel temelje sleherne mladostniške subkulture, ki z uporom proti vrednotam staršev išče svojo lastno identiteto. S seksom, kjer mladina raziskuje meje razvijajoče se telesnosti, so stvari bolj ali manj ves čas enake. Droge, ki jim pomagajo raziskovati mejna področja duševnosti, se z razvojem kemije in farmakologije sicer spreminjajo, a osnovni cilj – izstopiti iz starševske normalnosti v svoj svet – je tudi tu vedno podoben. Še najbolj se iz generacije v generacijo razlikuje rokenrol, s čimer ne mislimo konkretne zvrsti popularne glasbe, temveč celoto glasbenih, besedilnih, vizualnih in oblačilnih tekstov, ki jih konkretna subkultura uporablja za vzpostavljanje občutka skupnosti ter za iskanje odgovorov o smislu življenja in lastnega mesta v svetu.

Kakšen je torej rokenrol junkerskega para v *Kristalnem svetu*? Kaj so glavni teksti, ob pomoči katerih se poskuša dokopati do odgovora na vprašanje o svojem lastnem poslanstvu? Nikolaj je na začetku precej zmeden: v njegovi glavi se vrtijo slaboumnost in vulgarnost reklamnega plakata za limonado, revolucionarni politični letaki in plakati ter mistične in znanstvene razlage pojavov onkraj materialnega sveta, ki jih je Peter Uspenski nekaj let prej združil v brošurici z naslovom *Četrta dimenzija*. Zdi se torej, da bodoči junak Nikolaj najprej išče svoje poslanstvo, izgubljen med mogočimi potmi družbenega razvoja Rusije na začetku 20. stoletja (pot v plehki in vulgarni meščanski kapitalizem, pot v revolucijo, ki je obljubljala izgradnjo novega sveta tukaj in zdaj) ter potjo, po kateri je rešitev iz slepe ulice v tem času iskal del ruskega razumništva – potjo v misticizem in transcendenco. Alternativa, ki jo ponuja glede teh vprašanj bolje podkovani vrstnik Jurij, pa je najslavnejše delo Oswalda Spenglerja, *Zaton zahoda*, z osnovno tezo, da je evropska oziroma zahodna kultura v zadnji fazi svojega razvojnega cikla ter na začetku svojega neizogibnega propada.

Jurij Nikolaju razloži osnovno Spenglerjevo idejo in mu situacijo v ruski prestolnici v revolucionarnem letu 1917 prestavi kot agonijo ali celo začetek razkroja kulture. Nikolaj je zmeden, nikakor si ne more zapomniti avtorjevega priimka, namesto da bi se ukvarjal z bistvom Jurijeve razlage, se mu v glavi vrtijo razni nemško zveneči priimki in pojmi. Na tej točki jezdeca prvič srečata tretjega, ki pogrkuje, in mu uspešno preprečita pot do Smolnega. Takoj zatem se Jurij in Nikolaj vrneta k pogovoru. Če si je Jurij pri odgovoru na vprašanje o tem, kaj se dogaja v svetu, pomagal s Spenglerjem, ima za vprašanje o vlogi in poslanstvu posameznika v času razkroja kulture najprej pripravljeno zabavno

zgodbico o neukem pastirju in švedskem kralju, nato pa ob pomisleku, ali je sploh mogoče izvedeti, kaj je človekovo poslanstvo, omeni drugo nemško zvoneče ime – priimek utemeljitelja antropozofije Rudolfa Steinerja.

Ker Jurij najprej ne želi pojasniti Steinerjeve vloge, Nikolaj na konju zadrema in ob kratkih sanjah o temnem oblaku z zahoda ter dveh bojovnikih se mu za trenutek zazdi, da sta dva skrivnostna bojovnika onadva z Jurijem. Ko se predrami, se mu nočna Špalerna zazdi kot preddverje pekla, a nato znova zadrema, dokler ga po dremežu brez sanj ne zbudi skrivnostna glasba. Pozneje se izkaže, da gre za valček *Na gričih Mandžurije* (1906) v spomin padlim vojakom v rusko-japonski vojni (1904–1905), ki prihaja skozi okno častniškega stanovanja.

Pogovor z Jurijem in Nikolajeva mistična sanjska izkušnja sta očitno zblížala oba konjenika, zato Jurij ob naslednjem snifanju ponudi kokain tudi vrstniku. S poživljenimi nosnicami sta nato pripravljena, da drugič ustavita tretjega – tokrat v podobi močnejše ženske, ki jo je Nikolaj s konjem skoraj pomendral. Ko ženska izgine, Jurij opazi, da je – podobno kot gospod pred njo – pogrkovala. Vzorec se mu zdi poveden, zato se znova spomni na Steinerja in njegovo misel, da so ponavljajoči se dogodki znak višjih sil. Nikolaj je še vedno zmeden; oba priimka mu delata težave, ne ve, kaj uči Spengler in kaj Steiner, zato mu – preden se znova okrepečata s kokainom – Jurij pove, da je s Steinerjem povezan nauk o posameznikovem poslanstvu in da je v Švici v antropozofskem centru v Dornachu poslušal njegova predavanja.

Druga (oziroma za Jurija tretja) doza kokaina junaka iz skrivnostne temačne ulice, na kateri oživijo pročelja hiš in svetilke, znova vrne v konkreten prostor in čas – na Špalerno v usodni peterburški noči. V tem trenutku ju obišče patrolja, ki jima prinese tri stvari: informacije o treh truplih na Litejnem prospektu, žepno uro z nemškim napisom, ki igra Beethovnov *Apassionato*, in efedrin – tega je eden od junkerjev v patrolji prinesel Juriju kot plačilo za kokain. Ko se ulica po odhodu patrolje kapitana Prihodova znova spremeni v preddverje pekla, sta junaka pred tretjo preizkušnjo – iz uličnega mraka se jima znova približuje tretji, tokrat molče, na invalidskem vozičku in v spremstvu medicinske sestre ...

Komu igra rokenrol, kdo ga posluša in kdo zares sliši?

Na tej točki se v zgodbi prvič očitno loči raven razumevanja različnih tekstov, s katerimi oba junaka poskušata osmisliti sebe in svet, ki ju obdaja. Bralec seveda ve več od obeh junakov od vsega začetka, saj pozna zgodovinsko

vlogo tretjega, a prav na tej točki postane očitno, da tudi v kontekstu svojega prostora in časa junaka ne zmoreta jasno povezati posameznih informacij in idej v smiselno zaokroženo podobo sveta. Na ravni zunanjega dogajanja je to očitno iz njune nezmožnosti, da bi povezala informacijo o truplih na Litejnem s pojavom medicinske sestre in vojnega veterana invalida. Profana vsakdanja starševska razlaga, kako sta se pred njima pojavila zgovorna sestra (preoblečeni finski revolucionar Eino Rahja) in molčeči invalid (ki ga je že dvakrat izdalo »nemško« pogrkovanje), ju ne zanima. Par je brez prepustnice sicer sumljiv, a predvsem zato, ker jima namesto prepustnice ponuja niz tekstov, ki naj bi potrdili njuno zgodbo o vojnem veteranu, ki gre na obisk k tovarišu: najprej je tu koračnica Preobraženskega polka, ki jo na mistično zveneči bakreni balalajki z odprtino v obliki pentagrama igra invalid, nato list z ukazom za napad, ki naj bi dokazoval, da je veteran res sodeloval pri eni največjih ruskih vojaških zmag v prvi svetovni vojni, nazadnje pa še ura z generalovim posvetilom. Ob vseh teh tekstih se junkerjema zdi, da je v vsakem od na prvi pogled banalnih dokazil nekaj enigmatičnega. Ker poznata Steinerja, vesta, da naključij ni in da so ponavljajoči se dogodki pravzaprav mistični znaki višjega reda, zato se ob uri z ruskim posvetilom spomnita na drugo žepno uro z nemškim posvetilom, ki jima jo je prinesel kapitan Prihodov. Ko ta ura zaigra Beethovnovo *Apassionato* ter tako odgovori zvokom koračnice iz invalidove balalajke, se *tretji* in njegova spremljevalka poženeta v brezglavi beg, ki ga junkerski par pospremi s streli, ti pa razbijejo stekleno vitrino frizerskega salona.

Junkerja očitno ne želita ali zmoreta *prebrati* dejstev zgodovinske realnosti jesenske peterburške ulice: neskladja ju sicer vznemirjajo (na primer da Preobraženski polk ni sodeloval v znameniti bitki), obenem pa spregledata očitne logične povezave (zadavljena trupla in nenavadno močna jeklena verižica ure), s katerimi bi lahko pojasnila nenaden panični beg lažne sestre in invalida v konkretnem zgodovinskem prostoru in času. Kot da junaka ne vidita stvari, ki so v kontekstu opisanega dogajanja očitne: morilca sta v uri prepoznala lastno morilsko orožje, ki je ostalo na kraju zločina, ter se – v strahu, da bosta razkrinkana – pognala v beg. Hkrati seveda ne moreta videti vsega, kar lahko s časovno in besedilno zunanje perspektive vidi bralec, ki je tretjega že zdavnaj identificiral kot Lenina. Znamenita *Apassionata* namreč ni samo eno od velikih del klasične glasbe, temveč ima – podobno kot Špalerna in pogrkovanje – za bralca, ki je obiskoval sovjetske šole, tudi znano mesto v Leninovem kultu. Tja jo je v svojih spominih o Leninu, ki so nastali ob politikovi smrti, vpisal Maksim Gorki:

Nekega večera, ko je v Moskvi v stanovanju J. P. Peškove poslušal Beethov-nove sonate v izvedbi Isaja Dobrovejna, je Lenin dejal:

– Ne poznam ničesar, kar bi bilo boljše od *Apassionate*. Lahko bi jo poslušal vsak dan. Izjemna, nečloveška glasba. Z morda naivnim ponosom razmišljam: poglej, kakšne čudeže lahko ustvarijo ljudje!

Nato je priprl oči, se posmehljivo nasmehnil in žalostno dodal:

– A glasbe ne morem poslušati prepogosto. Preveč deluje na živce. Zahoče se ti, da bi govoril nežne neumnosti in pobožal po laseh vse te ljudi, ki so – čeprav so živeli v umazanem peklu – lahko ustvarili takšno lepoto. A danes ne smemo nikogar božati po laseh, ker nam bodo le odgriznili roko. Treba je mlatiti po glavah, neusmiljeno mlatiti, četudi smo v idealu zoper sleherno nasilje nad ljudmi. Hmm, peklenško težka služba. (Горький 1974: 42.)

Junkerja torej ne sprejmeta razumske, logične razlage dogajanja. Glasba in besedila, ki ju spremljajo v tem nenavadnem nočnem svetu, jima – tako se jima vsaj zdi – o bistvu dogajanja govorijo več kot hladne racionalne razlage, a ima vsaj Nikolaj ves čas občutek, da *rokenrola*, ki ga sliši, ne razume povsem. Bolj ko se Jurij trudi, da bi Nikolaju z razlagami filozofov in antropozofov osvetlil globlje bistvo, bolj jasno je, da tudi Jurij *rokenrol* zgolj poslušča, a ga zares ne sliši. Po tretjem srečanju s *tretjim*, ko Jurij Nikolaju razodene lastno poslanstvo stražnika pred demonom (zmajem, kačo), kot mu ga je v Dornachu po predavanju razkril Rudolf Steiner, bralec spozna, da je Jurij v Dornachu sicer poslušal Steinerja, a ga ni zares slišal. Jurija in Nikolaja tudi ob tej resnici obhajajo dvomi, a je Nikolaj v paru tisti, ki je ob *rokenrolu* sicer precej bolj zmeden, a hkrati očitno tudi vidi več. Prav Nikolaj je namreč po prvi omembi Steinerjevega imena še pred prvo dozo v kratkih mističnih sanjah videl oblak, ki se bliža z zahoda, ter Jurija in sebe kot dva skrivnostna bojevnik.

Čeprav sta v tretjem spopadu z demonom zmagala, ne vesta, kako in zakaj so tretjega ob glasbi izdali živci, niti da naj bi bilo po Steinerjevem razodetju prav streljanje za medicinskimi sestrami njuno resnično poslanstvo. V Pelevinovi parodični interpretaciji je več kot očitno, da se njun nasprotnik – vitez teme dialektičnega materializma – resničnega *rokenrola* boji, saj ve, da ga nerazložljiva čarobnost glasbe in besed lahko zapelje v pomirjenost z nepravičnim buržoaznim svetom, ki si je kot vodja svetovne proletarske revolucije ne more privoščiti, oba junckerja pa se – čeprav ne najbolj uspešno – po odgovore na vprašanja o smislu zgodovinske situacije in svojem lastnem poslanstvu

zatekata prav k skrivnostno zvenečemu rokenrolu filozofije, duhovnosti ter – kot bomo videli v nadaljevanju – literature.

Rokenrol in ... efedrinski solo

Pripadniki rokovskih subkultur druge polovice prejšnjega stoletja vedo, da sta bila ritem pesmi in uporniško, pogosto enigmatično besedilo za mnoge obiskovalce koncertov le uvertura, ki je ogrevala za vrhunec – za mojstrski kitariski solo, v katerem je prvi kitarist benda kot mag s tisočeriimi prsti iz strun električne kitare, stopalk z efekti in ojačevalca čaral neverjetne zvoke. Ob njih sta se krčila in raztezala čas in prostor, oboževalci pa so padali v trans, v katerem so – tako so verjeli – videli vse tisto, kar je bilo povsem nedosegljivo njihovim v banalnost ujetim staršem. Nekaj podobnega, čeprav spodbujeno z drugo kemijo, so mladi na plesnih zabavah naslednjih generacij verjetno doživljali ob elektroniki, v *rokenrolu* dveh Pelevinovih junakov pa je solo namesto na struni električne kitare zazvenel *na igli* šprice z efedrinom.

Dva centigrama efedrina in Nikolaju se vsi drobcji prej slišanih razlag in mističnih sanjskih prividov sestavijo v kristalno jasno sliko njunega resničnega poslanstva. Nikolaj in Jurij sta junaka, ki sta poklicana v obrambo sveste Rusije, ki jo v efedrinski halucinaciji predstavlja podoba legendarnega mesta Kitež iz srednjeveških legend. Samo onadva stojita med Rusijo in pošastjo popolnoma nejasnih obrisov in velikosti, med Rusijo, ki se junaku kaže kot krhki kristalni svet, in brezobličnim vrtincem praznote, ki izžareva ledeni mraz.

Kako efedrinski solo zazveni Juriju, bralcu ostane skrito, izve le, da Jurij ob dveh centigramih začne recitirati pesem ruskega simbolista Aleksandra Bloka:

Prižemam k bergli svoji s tožno se roko.
 Prijatelj moj živi za lunino ukano.
 Ob poti čaka – tretji. Drug moj, si ti to,
 kositni pogled pod kapo razcapano?

In v troje tavamo. Okrog prahu plasti.
 Vse prazno je – tu, tam – in vse ječi v vročini,
 plotovi so kot krste. V jarkih tvar trohni.
 Vse, vse pokopano je v brezljudni bolečini.

Potrkamo. V domovih žalost, v rakvah smrt.
V dver plaho šepetamo: »Ni umrl, spi vaš ljubi ...«,
a starka v avbi s čelom, zmrščenim v dve gubi,

kriči: »Pojdite proč! Ne skrunite nam krst!«
In tavamo naprej. Med hišami se vzpenja
prastara igra predvečernega drhtenja.
3. julija 1904 (prev. Anton Zebra)

Ko solo odzveni in se koncert konča, za Jurija in Nikolaja sledi postevforična kriza. Streznitev se po Špalerni pripelje kot četrti prihod *tretjega*: kot voziček z limonado, v katerem finski revolucionar tihotapi vodjo svetovne proletarske revolucije. Nikolaju sta se med efedrinsko ekstazo sicer razodela vsa zgodovinska resnica trenutka ter lastno poslanstvo v njem (v zadnjih izdihljajih omame vidi celo uro začetka bojov med junckerji in boljševiki za pomembne objekte v mestu naslednje jutro), a je – ko kemija obmolkne – v mračni realnosti ulice znova slep za očitno. Čeprav limonadarsko podjetje nosi ime znanega nemškega komunista in ropot steklenic v vozičku nenavadno spominja na pogrskovanje, Jurij in Nikolaj ne najdeta moči, da bi pogledala v voziček. Tretji tako nadaljuje svojo pot v Smolni, da bo tam udejanjil svoje zgodovinsko poslanstvo, junaka pa se spomnita, da bi efedrinskega mačka lahko pozdravila s preostankom Jurijevega kokaina.

Nekaj belega prahu na nemirnih konjskih hrbtih in znova se zdi, da je vse po starem. Jurij znova vse ve ter Nikolaju razlaga ideje zahodnih filozofov od Strindberga do Spenglerja, Nikolaj ima še vedno težave z nemškimi priimki, ki se začenjajo s črko s ... Kot da nočna varuha *kristalne sveta* ob vsem, kar sta to noč slišala in videla, bistva ne moreta zares dojeti, čeprav je tudi tokrat Nikolaj tisti, ki je kljub izgubljenosti in zmedenosti očitno bližje spoznanju. Nikolaj je namreč ob svojem efedrinskem prividu, ki se je razblinil v nič, slišal verze Blokove pesmi, ki jo je recitiral Jurij, in očitno intuitivno dojel, da se ključ do bistva dogajanja, upodobljenega v zgodbi, skriva prav v zgoraj navedeni Blokovi pesmi iz leta 1904. Jurij na Nikolajevo prošnjo pove zadnja verza, in zgodba, ki se začne z epigrafom pesmi, se s sklepnimi verzi pesmi konča.

Literatura, droge in rokenrol?

Ko v znamenito subkulturno triado na mesto *seksa* postavimo *literaturo*, bi morali biti starši in učitelji pomirjeni. S seksom naj mladina kar lepo počaka,

da bo dovolj zrela, z literaturo pa se lahko opismeni, spozna različna zgodovinska obdobja in tuje kulture, ponotranji pozitivne vrednote ... Kakšna je torej *literatura* Pelevinove zgodbe in kaj nas lahko (na)uči takšna literatura?

Najprej povejmo, da se literatura pravzaprav šele zares začne na koncu besedila. V zgodbi nas avtor na to opozori, ko nas konec zgodbe z Blokovimi verzi vrne na začetek – k epigrafu. V tem vračanju ponovno prebiramo vse že prebrano, motivi, dogodki in junaki ob njem dobivajo vedno nove pomene ter nas silijo v nenehno preosmišljanje celote. Tako praktično ves čas beremo v obeh smereh (od začetka proti koncu besedila in nazaj), dejanski proces osmišljanja literarnega besedila – namesto branja bom tu zavestno uporabil večpomensko prebiranje – pa se lahko začne šele, ko se skozi besedilo prebijemo do njegovega konca. Ves čas besedilo beremo tudi na različnih ravneh: literarna, torej v besedilu upodobljena dejanskost je načeloma ločena od dejanskosti, v kateri avtor piše (in bralec prebira) besedilo, a tako kot literatura od nas pričakuje, da bomo brali hkrati v dveh smereh, so tudi meje teh ravni dejanskosti prepustne in se globlji smisel upodobljenega pogosto razkriva v na prvi pogled naključnih povezavah ... Zveni znano? Kaj že je rekel Steiner Juriju glede naključij?

O konjih in zgodovini

Eno takih navideznih naključij so konji v zgodbi o dveh konjenikih ... Že v prvem odstavku in nato skozi celotno zgodbo nemirna konja jezdecema otežujeta uživanje mamil, tretji, ki bi po analogiji moral biti – kot tretji epski junak, Dobrinja Nikitič – prav tako na konju, pa se v zgodbi dvakrat pojavi peš, nato na invalidskem vozičku, četrtič pa še v vozičku za limonado ... Ko mora Jurij ob za bralca prvi (za junaka pa – če Nikolaj šteje prav – peti) dozi kokaina smrdljive konjske vajeti prijete z zobmi, nam pripovedovalec predstavi konja kot nevarnost grozeče neotesanosti in nesramnosti, pred katero je svaril že Dmitrij Merežkovski.

Merežkovski je v času prve ruske revolucije objavil razpravo *Prihajajoči Ham* (*Грядущий Хам*, 1906), kjer je z imenom Noetovega sina Hama, ki naj bi po biblijskem izročilu kršil najpomembnejše kulturne zakone, označil meščanstvo. Avtor meščanstvo razume kot vulgarno omejenost in pritlehnost, kot slepoto za resnično duhovnost, ki naj bi bila neločljiv del kulture, in zato je za Merežkovskega meščanstvo največja grožnja kulturi. V Rusiji naj bi bila v preteklosti obraz te meščanske neotesanosti duhovno prazna in z zunanjim bliščem obsedena Cerkev, v sedanjosti – samodržavje in »mrtvi pozitivizem uradništva«, a najstrašnejši naj bi bil »prihodnji obraz neotesanosti [...], ki

prihaja od spodaj kot huliganstvo, siromaštvo in pogromi» (Мережковский 1906: 37). Ob revolucionarnem vrenju v letih 1905–1907 je ruski pisatelj in mislec v izbruhih nakopičenega nezadovoljstva nižjih slojev prepoznal grožnjo neotesanosti neizobraženih množic in pozval k prepородu ruskega razumnštva, ki naj prepreči katastrofo.

V revolucionarnem letu 1917 je bilo od februarских nemirov naprej jasno, da je bilo rusko razumnštvo v tem neuspešno. Neotesanost od spodaj je zavladala na petrograjskih ulicah in – kot nas z aluzijo na Merežkovskega opozori pripovedovalec – prav to je nemirni konj, ki ga neuspešno ves čas poskuša umiriti Jurij. Jurij seveda misli, da razume situacijo, in se – s citatom iz Puškinove pesnitve *Bronasti jezdec* – sam postavi v vlogo oživelega spomenika Petra Velikega, človeka, ki mu je v začetku 17. stoletja s trdo roko uspelo obrniti tok ruske zgodovine. A avtor vidi širšo sliko, in ko Jurij poskuša dvigniti konja na zadnje noge, je jasno, da junak ni dorasel tej vlogi. V Puškinovi pesnitvi je namreč ena od osrednjih podob carja Petra ikonična podoba reformatorja, ki je s svojo samovoljno evropeizacijo spremenil tok zgodovine ter Rusijo – kot jezdec konja – dvignil na zadnje noge na robu brezna (v slovenskem prevodu pesnitve je ta ključni motiv žal izpuščen). Juriju ob podobnem poskusu konj počepne in se začne ritensko pomikati proti izložbeni vitrini, polepljeni s plakati za limonado. Na plakatih, ki pritegnejo Nikolajevo pozornost, je parodično upodobljena zgodba, ki se bo šele zgodila: steklenice z limonado, junak z odlikovanjem Svetega Jurija, dve lepotici ... Jurij, ki misli, da razume, ne vidi plakata in ne ve, da stoji s hrbtom obrnjen proti popačenemu zrcalu, ki odraža vulgarno meščansko različico njegovega poslanstva ... Že tu Nikolaj vidi več, in ko se – z mislijo na Uspenskega – odpre četrti dimenziji, vidi tudi v prihodnost, vidi razplet, saj uzre konjsko zadnjico, ki se dvigne iz praznine in zbije limonado iz rok utrujenega bojevnika.

Jurij sicer ob pomoči kokaina in nemške filozofije za zdaj ostaja v sedlu, a je njegova ježa – kot izvemo v nadaljevanju – bolj podobna vožnji izkušenega kolesarja, ki konja vodi kot dirkalno kolo. Kot zvest dedič idej Petra I. poskuša dogajanje okoli sebe razložiti z zadnjimi dosežki germanske filozofske misli, a ne čuti, da sedi na konju ruske zgodovine, ki se bo čez nekaj ur znova strgal z vajeti v revolucionarnem nasilju in neopisljivem barbarstvu, zato je njegova misija, da ustavi neizogibno, vnaprej obsojena na propad.

Njegov nasprotnik Lenin se je konju odrekel. Če so eseri (socialisti revolucionarji), ki so bili glavni konkurenti boljševikov za prevzem oblasti, računali na revolucionarni potencial ljudstva, ki ga morajo revolucionarji le spodbuditi, so boljševiki iz izkušenj preteklih revolucionarnih vrenj izpeljali doktrino, da

je neuko preprosto rusko ljudstvo nesposobno uresničiti revolucionarne spremembe, ki naj vodijo v pravičnejšo družbo, zato mora to za njih storiti majhna skupina dobro organiziranih in brezkompromisnih revolucionarjev, ki naj z nasiljem prevzame oblast in nato v boju z vsemi potencialnimi nasprotniki od zgoraj navzdol uresniči revolucionarne ideale marksizma-leninizma. Rusija je bila zanje le prva faza svetovne proletarske revolucije, ki ji je vseeno, ali mora obrzdati neotesanost ruskih ali katerih koli drugih neukih množic, zato so Leninova prevozna sredstva v zgodbi utilitarno-pragmatična, hkrati pa tretji tudi ni povezan z legendarno rusko srednjeveško tradicijo.

In Nikolaj? Nikolaj se v sedlu počuti bolj domače, v svoji nevednosti in iskanju smisla je precej bližje ljudstvu, bližje neotesanosti, ki prihaja od spodaj (mimogrede, ime Nikolaj je sestavljeno iz dveh starogrških besed: *νικῶω* – zmaga, *λαός* – ljudje).

Pelevin v likih obeh junkerjev torej poustvari eno glavnih dilem ruske kulture, ki se po Petrovi evropeizaciji vse 19. stoletje sprašuje, ali je ruska kultura zahodna kultura, ki malce zamuja v razvoju, ali pa ima svojo zgodovino in lasten vektor razvoja, ki ga je Peter I. z evropeizacijo prekinil in zapeljal s prave poti. Za Jurija o tem ni dileme, Nikolaj pa se še vedno sprašuje, a da bomo nazornejši, se od konja in jezdecev znova vrnimo k rokenrolu in mamilom.

Knjige, muzika in mamila, ki niso zgolj to, kar se zdijo

Naša zgodba o rokenrolu in mamilih se je neločljivo prepletla že v poglavju o efedrinskem solu, zato nadaljujmo v tem duhu. Če konji niso zgolj konji, potem tudi kokain ne more biti zgolj kokain. Res je, da je bil kokain na ulicah Petrograda zgodovinsko dejstvo, a na jesenski Špalerni ga Jurij lahko dobi iz treh virov: prvovrstnega eserovskega, s kakršnim se krepčajo teroristi pred napadi, v Smolnem ga – skupaj z v tem času nezakonitim špiritom – ponujajo boljševiki, tretji diler s kokainom, ki sumničavo nadzira konkurenco na domačem ozemlju, pa je kar neposredni nadrejeni obeh glavnih junakov – vodja junkerske patrolje kapitan Prihodov. Prav v priimku slednjega se skriva ključ za osmišljanje kokaina na tej drugi ravni besedila, saj ima beseda *prihod* ob pomenu, ki ga ima tudi v slovenščini, v ruščini še dva zanimiva pomena: prvi je tradicionalen – s to besedo v ruščini poimenujejo faro (torej cerkvenoupravno krščansko skupnost, zbrano okoli farne cerkve), drugi pa sodoben – uživalci mamil z isto besedo označujejo občutek, ki ga uživalec doživi takoj po uporabi substance.

Prihodov pazi na konkurenco, ki bi lahko prodajala svoj kokain v njegovi *fari*, alternativni ponudniki pa so eseri in boljševiki. Na tej drugi ravni zgodbe

kokain seveda metaforično predstavlja glavne konkurenčne politične ideje, ki so se borile za prevlado v prelomnih dneh oktobra 1917. Vodje junkerjev propagirajo ohranjanje temeljnih družbenih razmerij in postopne reforme, eseri teroristično nasilje zoper predstavnike elit, ki naj vzpodbudi resnično ljudsko revolucijo, boljševiki pa – kot rečeno – revolucijo, ki naj jo z vsemi sredstvi (tudi z mešanjem napol legalnega kokaina in prepovedanega alkohola) izpelje partijska elita. Čeprav vsak hvali svojo robo, gre v vseh treh primerih za približno enak kokain – za preprost in enoplasten odgovor na precej bolj zapletena vprašanja.

Jurij in njegov varovanec Nikolaj na nočni Špalerni iščeta odgovore, del iskanja je tudi eksperimentiranje z enostavnimi odgovori, a Jurij, ki se postavi v vlogo izkušenejšega vrstnika, ve, da so enostavni odgovori lahko nevarni, zato Nikolaju prvo dozo ponudi šele potem, ko ga na to pripravi s Spenglerjem. Za Jurijevo razumevanje situacije je Spenglerjeva knjiga *Zaton zahoda* ključna, hkrati pa je samo delo tudi svojevrsten ključ za branje Pelevinove zgodbe. Najprej je to knjiga, ki je še ni, poleg tega pa je v času, upodobljenem v *Kristalnem svetu*, to v najboljšem primeru šele pol knjige. Naj pojasnim: da se junak sklicuje na knjigo, ki še ni izšla, nas v zgodbi opozori sam Jurij, ko kot svoj vir omenja rokopis, pretihotapljen iz Nemčije, hkrati pa je to tudi avtorjevo opozorilo bralcu, da je čas izida omenjenega dela pomemben. Če je Jurij jeseni 1917 bral rokopis, je lahko – kot pove sam Spengler v predgovoru k prvemu delu knjige (2009: 9) – bral le prvi del knjige. Ta je v knjižni obliki izšel leta 1918, a je bil napisan pred začetkom prve svetovne vojne, dopolnjena različica rokopisa, ki je bila pozneje natisnjena, pa je bila dokončana spomladi 1917 in bi v rokopisu lahko našla pot na petrograjske ulice. Nikakor pa Jurij ne bi mogel brati drugega dela knjige, ki je nastal šele pet let po usodni petrograjski noči – leta 1922. In zakaj je to pomembno? Prvi del Spenglerjeve knjige se ukvarja s splošnim konceptom zatona evropske civilizacije, in Juriju, ki Rusijo vidi kot del zahodne evropske civilizacije, dogajanje v revolucionarnem Petrogradu razloži kot začetek konca te kulture. Če bi Jurij lahko prebral drugi del Spenglerjeve knjige, bi videl, da isti avtor Petrovo evropeizacijo Rusije obravnava kot različico zgodovinske psevdomorfoze, ki je le zunanje evropeizirala slovanski vzhod, medtem ko naj bi bilo pristno rusovstvo ves čas sovražno vsemu evropskemu (2010: 254–260). Jurij torej ni mogel prebrati Spenglerja do konca, da bi ga nato šele zares začel prebirati, kar bi ga lahko vodilo k spoznanju, da gleda nekaj drugačnega od propada utrujenega zahoda. Ujet v prepričanju, da v Petrogradu gleda zaton zahoda, ne vidi stihijskega upora proti elitni

evropeizirani kulturi, ki prihaja od spodaj, ne dojame, da sedi na nemirnem konju, in ne na kolesu.

Ne le, da naša junaka debatirata o knjigah, ki jih še ni, na nočni ulici poslušata tudi glasbo z besedili, ki še niso bila napisana. Ko Nikolaja po kratkem spancu prebudi valček *Na gričih Mandžurije* v običajni pihalni izvedbi, ki zveni s častniškega okna, smo na prvi pogled v pravem času in prostoru. Omejnena skladba, ki jo je avtor napisal v spomin padlim tovarišem v rusko-japonski vojni, je bila v naslednjem desetletju izjemno priljubljena, pravzaprav gre za eno prvih pravih gramofonskih uspešnic, ki so jo na ploščah v velikih nakladah izdali tako v instrumentalni izvedbi kot v izvedbi z različnimi besedili (Тринеева 2020: 100). Prav lahko bi torej instrumentalna različica na gramofonski plošči v omenjeni noči zvenela z okna častniškega stanovanja, a besedilo, ki ga ob zvoku plošče poje častnik, je že iz nekega drugega časa. Izjemno priljubljeno skladbo je po revoluciji posvojila tudi sovjetska kultura, v dvajsetih letih je proletarski pesnik in avtor besedil Aleksej Mašistov napisal novo besedilo, ki vojaške žrtve v Mandžuriji že predstavi kot žrtve, ki so tlakovale pot revoluciji. Pozneje, po drugi svetovni vojni, je valček dobil še eno besedilo, ki je opevalo žrtve Rdeče armade v bojih z japonskimi okupatorji Mandžurije v zadnji vojni, a besedilo, ob katerem se Nikolaj v zgodbi spomni na svoje prijatelje, je nekoliko spremenjena zadnja kitica prve sovjetske različice Mašistova iz dvajsetih let, v kateri se prvič pojavi motiv nočnih polj sirka.

V prizoru, ki spominja na skrivnostno gledališče senc (vrteča se silhueta vojaka na prebarvanem oknu), torej Nikolaj in Jurij slišita glas iz prihodnosti. Nenavadno naključje jima za trenutek namigne ne le na njuno poslanstvo, temveč kar na usodo vseh junakov ruske zgodovine 20. stoletja: tragično smrt in nato slavljenje trpljenja zaradi utrjevanja ideologije. Ker junaka stojita na nočni ulici oktobra 1917, ne moreta do konca besedila, torej v leto 1991, in ne moreta začeti prebirati vsega, kar jima govori literarna dejanskost, a tudi tu je med obema junakerjema pomembna razlika: Nikolaj je tisti, ki ob besedi prijatelji pomisli na svoje prijatelje ter tako intuitivno zazna usodo vseh mladih fantov svoje generacije, ki bodo v prihodnjih desetletjih prisiljeni igrati vloge junakov na različnih straneh v krvavih dogodkih revolucije, državljanske vojne, stalinističnega terorja in še ene svetovne vojne.

Nekaj podobno nenavadnega se v zgodbi dogaja tudi z mamili. Že dvakrat obravnavanega efedrina – podobno kot Spenglerjeve knjige in besedila valčka Mašistova – na Špalerni v tisti noči sploh ne bi smelo biti. Čeprav so izvlečke iz rastline *Ephedra sinica* v tradicionalni medicini uporabljali več tisočletij in so japonski znanstveniki efedrin kot snov izolirali že leta 1885, je bil ta na

začetku dvajsetih let na zahodu še praktično neznan in so ga začeli uporabljati kot zdravilo za astmo šele konec dvajsetih let (Lee 2011: 80). Ampule z efedrinom, ki ga je mogoče vbrizgati, je Vaska Sievers – zanimivo, še en Nemec na s ... – torej prinesel iz prihodnosti, s tem pa nenavadne zgodbe v zgodbi z efedrinom še ni konec. Zgodba o odkritju efedrina je neločljivo povezana z zgodbo o odkritju druge droge, metamfetamina, ki ga je japonski kemik Akira Ogata leta 1919 sintetiziral prav iz efedrina. Tudi metamfetamin so nato preskušali kot zdravilo, v začetku tridesetih so z njim zdravili astmo in zaprtje, njegov resnični potencial pa so zares odkrili šele nemški kemiki pred drugo svetovno vojno, ko so ga v obliki tablet s komercialnim imenom Pervitin uporabili kot doping nemškega vojaškega stroja. In zakaj je to pomembno za našo zgodbo? Prvič zato, ker so halucinacije, ki jih je ob efedrinskem solu doživel Nikolaj, z efedrinom nemogoče, so pa – čeprav metamfetamin ni halucinogena droga – pogoste ob dolgotrajni rabi ob predoziranju z metamfetaminom, a tudi zato, ker je omenjena snov, ko se je v drugi polovici 20. stoletja širila na ulice kot rekreativna droga, uveljavila z uličnim imenom *kristalna meta* oziroma v izvorniku *crystal meth* ... Zveni znano? Mimogrede, v izvirnem naslovu Pelevinove zgodbe je aluzija še bolj očitna (*crystal meth* → *Hrustal'nyj mir*), a tudi v slovenskem prevodu naslova imamo glede tega srečo.

Ko zadene literatura

S čim se torej na tej drugi ravni Pelevinove zgodbe zadevata junckerja Popovič in Muromcev, ko poskušata svet, ki ju obdaja, osmisлити drugače in globlje? Najkrajši odgovor bi bil – s kulturo, kjer je kar koli lahko droga ali rokenrol. Kokain ideologije z enostavnimi političnimi rešitvami ju vedno znova vrača v konkreten prostor in čas Špalerne na predvečer revolucije, kjer opravljata svoje poslanstvo v trenutnem političnem spopadu za oblast, v katerem poskušata ustaviti *civilno kurbo* in tako spremeniti tok zgodovine, a ker smisel ne more biti tako profan, je treba dogovore iskati globlje.

Jurij verjame, da se ti odgovori skrivajo v filozofiji, v najnovejših zahodnih idejah, da je priča nekakšnemu koncu zgodovine, v katerem skupaj z Evropo počasi umira tudi ruska kultura, zato sam – čeprav je on tisti, ki je priskrbel skoraj vse droge in večino rokenrola – do konca ostaja gluha za večino nenavadnih naključij, ki v teh tekstih zvenijo. Njegov varovanec Nikolaj pa se v tej racionalni razlagi ne najde, ob pojasnilih, ki mu jih ponuja Jurij, ves čas prebira tudi nočno ulico, ki se mu kaže kot prostor na meji med sanjami in budnostjo, prostor, ki ves čas niha med mistično fantazijo ter realnim

prostorom in časom. V takšnem mestu, ki je mesto ruske književnosti 19. stoletja, ulice nikoli niso zgolj ulice in stavbe ne zgolj stavbe, zato se v Nikolajev rokenrol vpletajo tudi teksti, ki jih Jurij sploh ne opazi (reklamni plakat na začetku, besedilo valčka ...).

Ker učenec ni prepričan o tem, kaj dejansko prebira, vidi več kot njegov učitelj, ki je prepričan, da ve. Glede tega je izgubljeni Nikolaj neprimerno bližje avtentični ruski kulturni izkušnji, razpeti med zunanjimi evropskimi kulturnimi formami in lastno tisočletno srednjeveško tradicijo, zato lahko Nikolaj na koncu ob pomoči kristalnega sveta/metamfetamina uzre eno raven bistva dogajanja, upodobljenega v zgodbi: v vsej jasnosti zagleda njuno vlogo varuhov tradicije in – ob efedrinskem mačku – tudi spozna, da bo kristalni svet ruske kulture petrovskega obdobja končal v črepinjah. Nikolaj spozna, da je tokratni boj proti brezobličnemu vrtincu praznote, ki izžareva ledeni mraz, izgubljen in – ob črepinjah razbite vitrine – da sta z Jurijem pri tem s svojim streljanjem za medicinskimi sestrami celo sodelovala.

Na višji ravni besedila se globlji smisel izmuzne tudi Nikolaju, a v nasprotju z Jurijem Nikolaj ob svoji negotovosti zasluti, da lahko literatura ponuja tudi odgovore na vprašanja, ki jih niti sami nismo sposobni zastaviti. Ko zasliši Blokove verze, ki jih Jurij seveda zna na pamet, intuitivno začuti, da se v verzih, ki so bili napisani leto dni pred prvo rusko revolucijo, skriva različica zgodbe o tem, kar z Jurijem pravkar doživljata: Nikolaj kot romar, ki opiraje se na berglo išče pot, ob tem pa ga spremlja Jurij, ki ga je zaslepil lunin sij bleščeče zahodne kulture, ter tretji, ki ga srečata ob poti in ki se na prvi pogled zdi prijatelj (ideologija), a je le množična nekulturna stihija, ki bo po razrušenju starega lahek plen nove ideologije.

Če je Blok leta 1904 simbolno upodobil dogodke leta 1917, lahko Pelevinova zgodba enako univerzalno govori tudi o času razpada Sovjetske zveze, ko se je v črepinje sesuval še en imperij in še en kristalni svet – tokrat sovjetske – kulture. Za Pelevina je bila to leta 1991 seveda pomembna tema. Pa najbrž tudi za nas, ki živimo z apokaliptičnimi napovedmi neizogibne okoljske katastrofe planetarnih razsežnosti v zadnjih izdihljajih imperija globalne ideologije z nedolžnim imenom gospodarska rast, a o tem ob kaki drugi priložnosti ...

In morala?

Pelevinov *Kristalni svet* je torej tudi ali morda predvsem zgodba o literaturi, zgodba o njeni moči in nemoči, a predstavljenih nenavadnih naključij te zgodbe nisem povezal zato, da bi učil, kako jo prebrati, temveč predvsem zato, da bi

pokazal, kdaj in kako je zares vredno prebirati literaturo. Res je, branje je koristno za marsikaj (opismenjevanje, utrjevanje vrednot, razvijanje empatije in strpnosti ...), a za človeka v nastajanju, ki sebe in svet, ki ga obdaja, nenehno poskuša ujeti v neko končno ubesedeno resnico, je največja čarobnost literature prav v njeni izmuzljivosti. Manj ko ste prepričani, da ste nekaj prebrali, več vam bodo o vas in svetu pripovedovala literarna besedila. Paradoks je, da morate zato, da vam zares spregovorijo, že nekaj vedeti, predvsem pa se morate biti pripravljeni nenehno učiti. Literarna besedila nas ne nagovarjajo le v naravnem jeziku, temveč s kompleksno znakovno stvarnostjo celotne kulture, zato so ključni – sploh v besedilih tuje kulture – pogosto težje dostopni, a eno nenavadno naključje vas navadno vodi do drugega, in na stvareh, ki so se vam zdele očitne, se pojavijo sence dvoma, nove povezave ... Prav zato se je po res zanimivih tekstih mogoče naprej in nazaj ter navzgor in navzdol sprehajati večkrat in v različnih življenjskih obdobjih, tekst pa se vam po plasteh vedno znova odpira kot matrojška, za katero veste, da se njene figurice manjšajo v neskončnost.

Viri

- PELEVIN, Viktor, 2021: *Kristalni svet*. Prev. Jani Rebec. Ljubljana: Znanstvena založba FF (e-viri). <<https://doi.org/10.4312/SKMR4724>>.
- PUŠKIN, Aleksander Sergejevič, 1970: *Pesnitve, pravljice*. Prev. Oton Župančič, Jože Udovič, Tit Vidmar in Mile Klopčič. Ljubljana: DZS.
- SPENGLER, Oswald, 2009: *Zaton zahoda. Oris morfologije svetovne zgodovine. 1. del*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SPENGLER, Oswald, 2010: *Zaton zahoda. Oris morfologije svetovne zgodovine. 2. del*. Ljubljana: Slovenska matica.
- ГОРЬКИЙ, МАКСИМ, 1974: *Полное собрание сочинений. Художественные произведения в 25 томах. Том 20*. Москва: Наука.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Дмитрий Сергеевич, 1906: *I. Грядущий хам. II. Чехов и Горький*. Санкт-Петербург: Издание М. В. Пирожкова.
- ПУШКИН, Александр Сергеевич, 1960: *Собрание сочинений. Том III. Поэмы, сказки*. Москва: Государственное издательство художественной литературы.
- САВЕЛЬЕВ, Леонид Савельевич, 1967: *Ленин идёт в Смольный*. Ленинград: Детская литература.
- УСПЕНСКИЙ, Пётр Демьянович, 1914: *Четвертое измерение. Обзор главнейших теорий и попыток исследования области неизмеримого*. Изд. 2-е, перераб. и доп. Санкт-Петербург: Новый человек. <<http://books.e-heritage.ru/book/10073493>>.

Literatura

- JAVORNIK, Miha, 2009: Postmodernistični prerok Viktor Pelevin. *Primerjalna književnost* 32/1. 1–24.
- LEE, M. R., 2011: The history of Ephedra (ma-huang). *J R Coll Physicians Edinb* 41/1. 78–84. <<https://doi.org/10.4997/JRCPE.2011.116>>.
- PODLESNIK, Blaž, 2019: »Peterburški tekst« ruske književnosti kot ruska različica zgodbe o prostorskem obratu. *Ars & Humanitas* 13/2. 11–25. <<https://doi.org/10.4312/ars.13.2.11-25>>.
- VEARRIER, David idr., 2012: Methamphetamine: History, Pathophysiology, Adverse Health Effects, Current Trends, and Hazards Associated with the Clandestine Manufacture of Methamphetamine. *Disease-a-Month* 58/2. 38–89. <<https://doi.org/10.1016/j.disamonth.2011.09.004>>.
- СИДОРОВ, Александр Анатольевич, 2012: *На Молдаванке музыка играет: Новые очерки о блатных и уличных песнях*. Москва: ПРОЗАИК.
- ТРИНЕВА, Инна Михайловна, 2020: Музыка вальса (из истории создания вальса «На сопках Маньчжурии»). *Вестник Дальневосточной государственной научной библиотеки* 89/4. 97–101.