

Poskus revizije z *Revizorjem*: zakaj, kam, kdo in kaj?

Blaž Podlesnik

Prispevek skuša premisliti vlogo literature v šoli, tako da sooči kanonizirane interpretacije klasike in instrumentalizacijo književnosti s pogledom na književno delo kot na prostor poglobljenega opomenjanja. Z analizo družbeno-prostorskih odnosov v Gogoljevi komediji Revizor osvetljuje eno od ravni ubeseditve problema posameznikove samopodobe v razmerju med centrom in periferijo. Sooča dve tradicionalni interpretaciji komedije, ki so jo v preteklosti brali kot satiro, uperjeno proti deviantni družbi, in kot satiro, uperjeno proti deviantnemu posamezniku, ter izpostavlja, da je v komediji – prav prek prostorskih odnosov – na različnih ravneh v ospredju predvsem soočenje z revizijo posameznikove javne podobe. Še eno branje Gogoljeve komedije je v tem primeru ponujeno kot ponazoritev kompleksnosti odnosov med uporabljenimi literarnimi jeziki, s katerimi skuša Gogolj udejanjiti svojo idejo književnosti, in ni 'prava' interpretacija dela, temveč le izhodišče za premislek, ali bi bilo mogoče zavest o naravi kompleksne znakovnosti kanonizirane klasike koristneje uporabiti tudi v šoli.

Zakaj?

Zakaj revizija ...

V literarni vedi je intenzivnejši premislek o tem, kaj v sodobnosti početi s književnostjo, kakšna je vloga književnih kanonov in kako umetnostna besedila vključevati v družbene sisteme reprodukcije védenja, vedênja in vrednot, prisoten v zadnjih nekaj desetletjih. Vzpodbudila in krepila sta ga dva procesa. Prvi je povezan s splošnim razvojem literarne vede. Ta se je ob naraščajočem dvomu o objektivni določljivosti predmeta preučevanja vse bolj posvečala epistemološkim vprašanjem in raziskovala vlogo znanstvenega diskurza o predmetu kot dejavnika (so)ustvarjanja samega predmeta preučevanja. Literarna veda, ki se zaveda te specifičnosti, težko določi univerzalni kanon svetovne in nacionalne književnosti, ne da bi obenem jasno izpostavila njegovo problematičnost in motiviranost (časovna, geografsko-kulturna, razredna in osebna pogojenost predstav o literarnosti oziroma umetniškosti kot načelnem temeljnem kriteriju izbora, evro- in amerikocentrizem, spolno, razredno, rasno ... izključevanje del na podlagi ustvarjalčevega oziroma ustvarjalkinega spola, razreda, barve polti). Drug proces je širši, potekal je onkraj meja literarne vede, njegova glavna značilnost

pa je marginalizacija literature kot kulturnega fenomena. Delež, ki ga ima književnost v *kulturnem spominu*,¹ se očitno manjša. Če je bil ta med tradicionalno literarnocentričnimi kulturami, kamor lahko prištevamo tudi slovensko, še ob koncu prejšnjega stoletja vsaj deklarativno precej visok, je danes vloga književnosti kot *repozitorija* kulture v praksi vedno bolj vprašljiva.

Sam sicer nimam nikakršnih praktičnih izkušenj s književno didaktiko v šoli (razen seveda kot objekt njenih praktičnih aplikacij v stanju, v kakšnem je bila kaka tri desetletja nazaj), se pa z nečim zelo podobnim ukvarjam na ravni terciarnega izobraževanja, kjer imam v primerjavi z učiteljem na primarni in sekundarni ravni to prednost, da lahko na očitek o preživetosti dojemanja književnosti kot osrednjega dejavnika posameznikove kulturne pismenosti odgovorim z argumentom o njeni pomembnosti za razumevanje razvoja širšega strokovnega področja rusistike, s katerim se ukvarjam. V splošnoizobraževalnem kontekstu tak argument odpade, saj v svetu, v katerem politiku ni treba več niti lagati, da je prebral nekaj svetovne klasike, da bi bil izvoljen, dejstvo, da je književnost pomembna, ni več samoumevno.

Premiki, s katerimi skuša tem spremembam v zadnjih desetletjih slediti slovensko šolstvo, so – če sodim po literaturi – premik dominante od *kulturne* in v dobršni meri tudi *jezikovne paradigme* pouka književnosti k *sociološkemu* modelu in modelu *osebne rasti* (gl. Jožef Beg 2019: 28, 31), cilj tega bolj uravnoteženega pristopa pa naj bi bile ključne zmožnosti (kompetence), ki naj jih učenec oziroma dijak pridobi pri pouku.² Za vse te kompetence in njihove komponente je značilno, da kljub deklarativnemu zavedanju problematičnosti kanona še vedno temeljijo na predstavi o literaturi kot kanoniziranem naboru nacionalne in svetovne kulturne dediščine, kot zakladnici besedil, v katerih je najpopolneje udejanjen potencial nacionalnega in različnih umetniških jezikov v posameznih zgodovinskih obdobjih; torej tekstov, ki nas učijo materinščine in različnih umetniških jezikov. Književna dela so tu teksti, ki kakovostno posredujejo kakovostne informacije, cilj pouka književnosti pa je, da bralca opismeni, da prepozna in ustrezno prebere znake, ki na različnih ravneh to kakovostno informacijo posredujejo. Nedvomno je v šolstvu takšno razumevanje književnosti upravičeno v ospredju, saj je njegova naloga v prvi vrsti ta, da nas opišeni v vseh skupnostno uveljavljenih jezikih osmišljanja sveta (materinščina,

1 Podrobneje o konceptu gl. Juvan 2011: 221–224.

2 Te so: 1. sporazumevanje v maternem jeziku, 2. kulturna zavest in izražanje, 3. socialne in državljanske zmožnosti, 4. učenje učenja, 5. digitalna zmožnost, 6. socialne in državljanske zmožnosti, 7. samoiniciativnost in podjetnost ter 8. kulturna zavest in izražanje (podrobneje gl. Jožef Beg 2019: 13, 33–57).

tuji jeziki, najrazličnejši metajeziki umetnosti in znanosti, vrednote), a morda je današnja marginalizacija književnosti – ko klasične kulturne *topose* namesto literature uspešno ohranja Hollywood – lahko tudi priložnost, da književnost v izobraževanje umestimo še v eni razsežnosti, ki ob osmišljanju literarnih del kot udejanjenju različnih ločenih jezikov pogosto ostaja v ozadju.

Način šolskega branja klasike, ki ga predlagam kot alternativo, je po svoje provokativen in verjetno v pedagoški praksi težje izvedljiv ali morda celo sploh neizvedljiv, a moj cilj ni še ena 'pravilna' razlaga Gogoljeve komedije, temveč premislek, kaj z njo početi v šoli v času, ko ni več samoumevno, da dela, ki so – po kakršnih koli kriterijih že – del kanona, sploh beremo. Eden od možnih pristopov je osredotočenje na njihovo literarnost, ki pa ni razumljena kot udejanjanje konkretnih umetnostno- in literarnozgodovinskih jezikov, temveč kot poseben prostor soočanja najrazličnejših jezikov, v katerih ljudje osmišljamo stvarnost. Njena največja vrednost je v tem, da zmore izraziti nekaj, česar očitno ločeno ni mogoče izraziti v nobenem od posameznih jezikov, in zato literarno besedilo vedno sporoča več od katere koli konkretne interpretacije. To seveda pomeni, da konkretnega besedila nikakor ni mogoče celovito ('pravilno') prebrati oziroma prevesti v niz jezikovnih, umetnostno- in literarnozgodovinskih, kulturno-zgodovinskih in etično-moralnih konvencij, kar sicer celotna kultura (in z njo šola) nenehno počne, in prav to bi bilo lahko izhodišče za še en vidik obravnave književnosti.

V kontekstu etike poučevanja književnosti prav na to specifičnost literature opozarja Virk, ko izpostavi problematičnost *instrumentalizacije* literature v funkciji utrjevanja določenih družbenih vrednot, ter izpostavlja, da je »najbolj literarno specifičen etični potencial literature v tem, da nam omogoča empatično stopanje v razmerje do drugega in drug(ačn)osti, ne da bi to drugo 'udomačili' in podredili 'svojosti'« (Virk 2019: 71). Po drugi strani – kot opozarja tudi Virk – v šoli ne moremo *brati* literarnih del, ne da bi jih ustrezno umestili v vrednostni sistem družbe in jih torej nekako 'prevedli' v jezik sočasne morale. Virk sicer govori predvsem o literarni reprezentaciji družbenih vrednot, a njegovo etiko literature je mogoče aplicirati tudi na vse druge ravni literarnega besedila: z vidika naravnega jezika literarno delo ni vrednota, ker v njem najdemo najpopolnejše udejanjenje norm nacionalnega jezika, temveč zato, ker je naravni jezik v literaturi vedno presežek konvencije, polje srečanja z jezikovno drugostjo, z jezikovnim presežnim, ki nas nagovarja, da to presežno ozavestimo. Tudi v literarnozgodovinskem smislu posamezen tekst ne postane pomemben, ker udejanji literarne konvencije določenega obdobja, temveč predvsem zato, ker te konvencije na določeni ravni predružači ter tako v prepletu s preostalimi

ravnmi besedila ustvari prostor estetske in zgodovinske drugosti, ki pa presega vse posamezne jezikovne, literarno-estetske in moralne konvencije. Na drugi ravni vsako literarno delo določenemu delu teh konvencij sledi in jih potemtakem tudi utrjuje, zato je književnost v šoli tako uporabna za *instrumentalizacijo* pri jezikovnem, kulturnem in moralnem opismenjevanju (v mislih imam kompetenčna področja 1–3 v opombi 2), a če res želimo izrabiti potencial, ki ga lahko ima premislek o književnosti za področje razvijanja kompetenc *učenja učenja* in *digitalnega opismenjevanja*, bi morali dijake pritegniti tudi k branju, ki je usmerjeno v procese porajanja pomena, v odnose med konvencionalnim in neponovljivo-individualnim ter v uzaveščanje neizrazljivosti smisla literarnega dela v zgolj enem od jezikov, uporabljenih v njem.

Zakaj z Revizorjem?

Gogoljeva komedija je nastajala z mislijo na kanon. Ambiciozen provincialni plemič, ki se je z obrobja imperija preselil v Peterburg in je v centru poskušal zablesteti kot uradnik, pesnik, igralec ter celo profesor zgodovine, je prvi resnični uspeh v prestolnici doživel z literarno masko preprostega in neukega maloruskega (ukrajinskega?) čebelarja, skrit za katero je napisal vrsto ljudsko obarvanih pripovedi, ki so nato izšle v dveh knjigah *Večerov na pristavi blizu Dikanjke* (1831, 1832). Če beremo Gogoljevo biografijo tega obdobja, je več kot očitno, da je bil za mladega Gogolja središče literarnega sveta Puškin. Z njim naj bi se Gogolj skušal seznaniti takoj po prihodu v Peterburg ter mu po domnevah nekaterih biografov pokazati svoj pesniški prvenec (Манн 2012a: 197); po uspehu maloruskih povesti je prek drugih pisateljev Puškinovega kroga znamenitega sodobnika tudi dejansko spoznal konec maja 1831, do tesnejših stikov med obema pa je prišlo poletu 1831, ko sta se srečevala, ker je Puškin ta čas bival v Carskem selu, Gogolj pa kot domači učitelj v bližnjem Pavlovsku. Puškin, ki ga je v tem obdobju prav tako začelo zanimati ljudsko slovstvo, se je v tem času očitno seznanil tudi z Gogoljevimi »maloruskimi«
pripovedkami, in tako se je mladenič iz province znašel v centru takratne ruske literature. Med letoma 1831 in 1835 so teme maloruskega podeželja v pisateljevi prozi zamenjale teme sodobnega mesta, in v kontekstu takratnih siceršnjih premikov ruske književnosti je del kritike Gogolja prepoznal kot Puškinovega naslednika na pesniškem prestolu.³

3 Prvič je misel o tem, da je Gogolj zasedel mesto, ki je prej pripadalo Puškinu, jeseni 1835 zapisal takrat še moskovski kritik Belinski v reviji *Teleskop* (Белинский 1976: 181; o širšem kontekstu kritiške recepcije Gogolja v tem obdobju gl. Манн 2012a: 435–440).

Leto 1835 je bilo za Gogolja očitno prelomno v biografskem in literarnem smislu, začel je pisati dve osrednji deli svojega opusa, *Mrtve duše* in komedijo *Revizor*, kmalu zatem pa je opustil tudi profesuro ter se odločil, da bo osrednje področje njegovega delovanja literatura. V obeh navedenih delih naj bi avtor dokončno snel vrsto komičnih in melodramatičnih pripovednih mask, za katerimi se je skrival v zgodnjem obdobju (gl. Podlesnik 2010: 592–600), in spregovoril v lastnem imenu – kot *prerok* oziroma *prvi pesnik*. V iskanju svojega preroškega literarnega glasu je sicer trčil ob nove težave, ki so se najbolj tragično pokazale v nezmožnosti literarnega udejanjenja odrešujoče besede v nikoli dokončanih drugem in tretjem delu *Mrtvih duš*, komedija *Revizor* pa je bila v tem procesu prvi poskus, kako združiti »‘stihijo smeha’ in ‘duhovno besedo’« (Zabukovec 2018: 336) v literaturo odrešenja.

Za naš premislek je *Revizor* v Gogoljevem opusu zanimiv predvsem iz dveh razlogov. V njem se je na najrazličnejših ravneh odrazila kompleksnost obravnavanega umetniškega problema »odrešujoče umetnosti«, hkrati pa nam je avtor v *Revizorju* – za razliko od *Mrtvih duš*, ki mu jih vsaj z njegove lastne perspektive ni uspelo dokončno *napisati* – ponudil delo, ki ga moramo, da bo resnično postalo *kanonično*, samo *pravilno* prebrati. Z vidika avtorja bi morala satirična komedija doseči učinek očiščujoče katarze, vzroke, zakaj se to ni zgodilo, pa Gogolj po premieri pripiše neustrezni odrski predstavitvi besedila (napačni režiserski in igralski poustvaritvi).⁴ Tudi v poznejših letih skuša gledališkim poustvarjalcem predvsem pojasniti, kako naj odrsko *preberejo* delo,⁵ da bo gledališka izkušnja prerasla v celosten duhovni prepород in ne bo zgolj smešenje posameznih človeških in družbenih hib.

Gogolj je bil torej vsaj v določenem obdobju prepričan, da mu je v *Revizorju* uspelo ustvariti kanoničen tekst, veliko umetnino, v kateri se je publiki predstavil kot dostojen Puškinov naslednik. Nenazadnje je nenehno poudarjal, da mu je tako osnovni dramski zaplet komedije kot temo trgovanja z mrtvimi dušami v poemi-romanu sugeriral Puškin in da je v delih udejanjil zamisli velikega predhodnika, čeprav je vsaj v primeru *Revizorja*, pri katerem se je ohranil tudi Puškinov zgodnejši osnutek na enako temo, več kot očitno, da je

4 V *Pismu nekemu prijatelju* se pritožuje nad vodvilskim načinom igre naslovnega lika (prim. Vurnik 1997: 124), v dramskem prizoru *Gledališka razhajanja* (prim. Javornik 2011: 236) pa je skušal polemično odgovoriti na kritiko in reakcije publike.

5 Za ustrezno upočasnitev dogajanja je Gogolj v drugo izdajo ob manjših popravkih četrtega dejanja dodal dva nova krajša prizora, ki sta bila v redakciji iz leta 1841 objavljena kot priloga (Гоголь 2003: 94–98). Dodatna navodila za igranje posameznih likov je avtor pripravljala praktično za vse izdaje in uprizoritve dela (podr. gl. Гоголь 2003: 856–857), za na koncu sicer nerealizirano dobrodelno uprizoritev leta 1846 pa je napisal celo nekakšen dramski komentar z naslovom *Razplet Revizorja*.

Gogoljeva obravnava teme »lažnega« revizorja izrazito avtorska (podrobneje gl. МАНН 2012b: 16–19). Gogolj nas torej v vlogi *prvega med pesniki* nago-varja, naj njegovo *komedijo* zares preberemo.

Gogolj je komedijo še desetletje pozneje videl kot prvo delo, s katerim se je namenil »pozitivno vplivati na družbo«, kot delo, ki je ostalo nerazumljeno, ker so komedijo razumeli kot napad na »zakoniti red stvari ter oblike oblasti,« medtem ko naj bi imel avtor namen le »smešiti samovoljne odklone nekaterih oseb od uzakonjenega reda« (Гоголь 1952: 34–35). Ta njegova ocena je nastala v obdobju, ko si je na različne načine prizadeva, da bi se ograbil od interpretacij svojih del kot ostre kritike obstoječega družbenega reda. Interpretacijo *Revizorja* in *Mrtvih duš* kot družbenokritičnih del, uperjenih proti obstoječim družbenim odnosom, je kot model nove realistične literature v svojih kritikah utrdil Belinski, pozneje je zelo ustrezala tudi sovjetskim pogledom na literarno zgodovino,⁶ tako da se je – sploh v kulturah, ki so literaturo dojemale kot sredstvo za doseganje zunajliterarnih ciljev, kakršna je (bila) v veliki meri tudi slovenska – ohranila vse do danes. Gogolj – na prvi pogled paradoksalno – trdi ravno nasprotno: tarča njegovega smeha ni družba kot sistem vzpostavljenih odnosov, temveč posameznik, ki pravila krši. V prvi različici prevoda literarnega teksta v idejo spreminjanja sveta je vse, kar je narobe s posameznikom, posledica anomalij v družbenih odnosih, v drugi – Gogoljevi – pa so vse družbene anomalije le posledica slabosti posameznika, ki ne more ali noče slediti Zakonu.⁷

Če kaj, nas Gogoljeva izkušnja uči, da je resnična vrednost *Revizorja* in *Mrtvih duš* v tem, da gre za deli, ki obravnavani problem osmišljata kompleksneje od konkretne kritiške ali celo avtorske interpretacije.⁸ V primeru Gogoljeve komedije gre za prostor, v katerem se soočijo jeziki dotedanje komediografske tradicije (od antičnih tragedij do Molièra) z idejo katarzične umetnine, ki naj bi prerodila posameznika,⁹ ideja pisca zabavljača z idejo pesnika preroka,

6 Klasična sovjetska interpretacija *Revizorja* iz petdesetih let tako govori o junakih komedije kot o »zločincih in daviteljih države«, ki pa se niso rodili kot taki, temveč jih je takšne ustvarilo okolje (Гуковский 1959: 452).

7 V prvem primeru je odgovor *družbena revolucija*, v drugem *duhovni prepoved posameznika* – torej dve reformni paradigmi, ki ju nato v različnih izpeljavah in variacijah preigrava ruska družbena misel 19. in 20. stoletja.

8 Drugi in tretji del *Mrtvih duš* sta se razblinila v nič, ko je Gogolj polemično, ambivalentno karnevalsko (*pastno* – prim. Zabukovec 2018: 346–353) obravnavo teme večnega življenja duše in smrtnega telesa skušal prevesti v doktrino. Namesto nadaljevanja romana-pesnitve smo dobili pridigo *Izbranih mest iz dopisovanja s prijatelji* (1847).

9 Tu vlogo katarzične antične tragedije dobi statična slika trenutka soočenja s Sodbo, ki jo Gogolj po vzoru platna *Zadnji dan Pompejev* Karla Brjulova poustvari v sklepem nemem prizoru (podrobneje o navezovanju na različne vzore in o njihovem preseganju gl. Javornik 2011).

predstave o resnici sveta s predstavami o resnici besede, zakonito od Boga dano mesto posameznika v svetu s samozvanstvom, center s provinco ... Ko se v besedilo zares poglobimo, kar naenkrat nič več ni, kot se je zdelo, oziroma bolje rečeno, nič več ni zgolj to, kar se je zdelo ...

Kam prihaja revizor/*Revizor*

Prostor Gogoljeve komedije je nenavaden ... Na prvi pogled se kaže kot geografsko in sociološko natančno določljiv: okrajno mesto v provinci, nekje med Peterburgom in Saratovom. Ob prestolnici – Peterburgu – in gubernijskem centru Saratov ob spodnjem toku Volge imamo v delu namig na še eno gubernijsko središče – mesto Kostroma.¹⁰ Te tri točke oblikujejo na zemljevidu evropskega dela Rusije v tridesetih letih 19. stoletja nenavaden trikotnik, saj leži središče Kostromske gubernije ob zgornjem toku Volge, med obema pa se razprostirajo prostrana ozemlja Vladimirske, Nižjegorodske, Kazanske, Simbirske, Penzenske in Tambovske gubernije. V kateri guberniji torej leži okrajno mesto, v katerem pričakujejo revizorja? Zakaj so konkretne prostorske koordinate zabrisane, v predstavah elite okrajnega mesta pa so v ospredju – namesto gubernijskega središča, ki mu je okrajno mesto neposredno podrejeno – Peterburg, Saratov in Kostroma?

Če komedijo preberemo kot kritiko takratnih družbenih odnosov in moralne oporečnosti vladajoče elite, je tovrstna zabrisanost prostora lahko eno od sredstev tipizacije: Gogoljevo okrajno mesto je lahko središče okraja v kateri koli provincialni guberniji evropskega dela Rusije, kar ost posmeha uperi v splošno stanje v takratni Rusiji, a ima ta nenavadna, zabrisana geografija še eno razsežnost. Uradniki iz Kostromske in Saratovske gubernije so za razliko od prišlekov iz Peterburga predstavljeni kot *naši* (običajni, nenevarni, provincialni), kot ljudje *našega* okolja, Kostroma in Saratov pa sta v tem primeru le skrajni točki sveta, ki še živi *po naše*.¹¹ Na ta način geografski prostor komedije preoblikuje socialno-administrativnega, sicer stroga hierarhija med gubernijskim in okrajnim mestom se zabriše, okraj in gubernija sta po svoji naravi enaka, živita po svojih zakonih, in to mirno eksistenco periferije lahko vznemiri le prišlek iz prestolnice.

10 V repliki načelnika pošte Šepkina, ki mestnemu glavarju na vprašanje o morebitnih omembah peterburških uradnikov odvrne, da ljudje pišejo le o kostromskih in saratovskih uradnikih. Hlestakov v eni od replik kot postajo na svoji poti omeni tudi mesto Penza.

11 Kostroma in Saratov sta – kot večina lokalnih središč – status gubernijskega središča dobila v času reform Katarine II. konec 18. stoletja (v času Katarine so se te upravne enote imenovala *namestništvo*).

V tako preoblikovanem geografsko-socialnem kontekstu je dogajalni prostor komedije skrajno zožen: vseh pet prizorov komedije se zgodi v dveh sobah – v sprejemnici v hiši glavnega revidiranca ter v zanikrni sobici mestne gostilne. Prostora sta vpeta vsak v svoje bližnje in širše okolje in ne varujeta svojih prebivalcev pred zunanjim svetom, ki vanju vdira v obliki prišlekov, vesti, govoric ..., na ravni dogajanja pa se med njima znova vzpostavlja odnos med centrom in periferijo. Sobica v zanikrni gostišču, ki je v primerjavi s sprejemnico prvega moža v mestu nepomembno obrobje, po nenavadnem naključju za trenutek postane najpomembnejša točka v mestu, dokler se dogajanje znova ne vrne v center mestnega sveta, da bi se na koncu razkrilo, da je v središču pravzaprav doma provinca.

Kdo so revidiranci in kdo revizor?

O naravi upodobljenega prostora seveda največ povedo ljudje, ki ga osmišljajo, veliko tudi tisti, ki so v tem prostoru brez glasu ali odsotni, zato je smiselno vsaj poskusiti odgovoriti na vprašanje, kdo so osrednji liki komedije onkraj značilnosti, nazorno izpostavljenih v besedilu.

Župan, ki to ni ... oziroma ni čisto to ...

V sodobnem Vurnikovem slovenskem prevodu komedije (Gogolj 1997) in njegovih priredbah (Gogolj 2009) zaseda glavni mestni oblastnik položaj *župana*, v več kot sto let starejšem prevodu Ivana Vesela (Gogolj 1884) pa ima isti lik položaj *mestnega glavarja*.¹² Oboje sta seveda le besedi, ki se opomenjata v odnosu do vseh preostalih, a v *Revizorju* je človek, ki se mu, prvemu med enakimi, najbolj tresejo hlače, pravzaprav le polovica župana oziroma glavarja.

Rusko provincialno mesto – tako gubernijsko kot okrajno – je bilo stičišče dveh različnih svetov: za razliko od skoraj povsem evropeizirane prestolnice so se v podeželskem mestu prepletali ruski tradicionalni (srednjeveški) ter moderni evropski družbeni in kulturni modeli, vpeljeni z reformami Petra I. Prvi so določali predvsem življenje trgovcev, duhovščine, dela obrtnikov ter kmečkega prebivalstva, ki se je priseljevalo v mesta, po zahodnih šegah pa sta živela plemstvo in uradništvo. To dvojnost je odražala tudi politična in

12 Paradoksalno je, da je več kot sto dvajset let stari Veselov prevod danes za dijake bolj aktualen kot relativno sodoben Vurnikov. Ker je enostavno dostopen na spletu, srednješolci v svojih predstavah in gradivih, ki jih sami objavljajo na spletu, znova pišejo predvsem o »pokvarjenem«
mestnem glavarju.

upravna organiziranost podeželskih mest, v katerih so imeli odločilno vlogo uradniki, ki jih je imenovala centralna oblast, a z mestnimi pravicami, ki jih je mestom podelila Katarina II., so ta dobila tudi delno samoupravo in voljene lokalne politične funkcije. Te so – ker sta imela plemstvo in uradništvo dovolj političnega vpliva v centraliziranem upravnem aparatu – navadno zasedali premožnejši trgovci in obrtniki višjih cehov.¹³

Gogoljev 'župan' je uradnik centralne oblasti, *mestni upravnik* (*городничий*), ki si je po takratni zakonodaji oblast v mestu delil z izvoljenim *mestnim glavarjem* (*городской голова*). Ta druga funkcija, ki je imela predvsem simbolno, predstavniško vlogo in zelo omejene pristojnosti,¹⁴ je po načinu imenovanja in glavnih nalogah veliko bližje našim predstavam o županu, medtem ko je bil Gogoljev mestni upravnik v okrajnem mestu pravzaprav policijski državni uradnik, ki je skrbel za red in spoštovanje zakonov v mestu. V sistemu ruskih uradniških činov je šlo za uradnika osmega razreda,¹⁵ na to mesto pa so navadno imenovali upokojene vojaške častnike in častnike, ki iz zdravstvenih razlogov niso več mogli opravljati vojaške službe. Župan v Gogoljevi komediji je torej uradnik v centraliziranem državnem aparatu, podrejen gubernijski upravi ter nadrejen policiji in vsem drugim uradnikom v mestu.

Uradniki raznih činov in nazivov ...

Zanimivo je, da imata vsaj dva od preostalih revidiranih uradnikov uradniške čine, ki so višji od čina župana, ki je do položaja prišel tako, da je »začel svoje službovanje z nižjih stopenj« in si – najverjetneje v vojski – prislužil čin, ki mu je prinesel najpomembnejši policijsko-upravni položaj v mestu. »Oskrbnik zdravstvenih ustanov« Zemljanika in »poštar« Špekin sta oba dvorna svetnika, kar je čin sedmega razreda in stopnja višje od nominalnega statusa župana. V primerjavi z uslužnim »šolskim nadzornikom« Hlopovom, ki ima čin titularnega svetnika in ki na vse načine skuša ugoditi vsem nadrejenim, ima njun položaj precej večjo težo, zato ne preseneča, da se v zapletu ob namišljeni

13 Podrobneje o zakonodajnem okviru in politični realnosti lokalne samouprave podeželskih mest v tem obdobju gl. Куприянов 2007: 209–223.

14 Glavar je denimo vodil volilne zборе, na katerih so volili lokalne predstavnike v mestne organe, in tako imenovano *šestglavo dumo*, upravni organ s po enim izvoljenim predstavnikom šestih mestnih stanov, ki se je ukvarjal z upravljanjem mestnih trgov, vzdrževanjem mestnih stavb in ulic, z zbiranjem in porabo mestnih pristojbin ...

15 Za primerjavo – znameniti peterburški »ubogi« uradnik Akakij Akakijevič iz Gogoljeve povesti *Plašč* je bil kot titularni svetnik le stopnjo nižje, v devetem razredu, a do sredine 19. stoletja je dosega uradniškega čina osmega razreda pomenila tudi podelitev dednega plemiškega statusa uradnikom, ki niso prihajali iz vrst plemstva. To je pomenilo, da je bilo napredovanje iz devetega v osmi razred za uradnike, ki niso prihajali iz plemiških družin, prej izjema kot pravilo.

reviziji prav ta dva uradnika aktivno vključita v dogajanje in ob reviziji poleg župana igrata tudi svoji igri: Zemljanika skuša gosta ob ogledu ustanov omehčati s pogostitvijo, ob avdienci pri Hlestakovu v četrtem dejanju pa skuša ob podkupnini svoj položaj zaščititi z ovajanjem svojih uradniških kolegov. Vodja okrajne pošte Špek in pa je lokalni uradnik v centraliziranem sistemu, v katerem ima dostop do ključnih informacij.¹⁶ Ko župan Špekina prosi, naj malce preveri pošto, mu ta pove, da pisma »iz radovednosti« prebira tudi sicer: prav Špek inove informacije o potovalnih dokumentih Hlestakova sprožijo komični zaplet, obenem pa je dejstvo, da Špek in informacijsko vojno bije za župana, za državo, predvsem pa zase,¹⁷ odločilno tudi za razkrinkanje lažnega revizorja in razplet komedije.

Bolj na obrobju uradniškega sistema je okrajni sodnik Ljapkin-Tjapkin. Okrajno sodišče, na katerem sta ob sodniku odločala še dva voljena porotnika iz plemiških vrst, je bilo stanovsko sodišče, ki je odločalo v manjših sporih med plemiškimi posestniki. Ob podkupninah, ki jih sodnik najraje sprejema v obliki lovskih psov, je edina večja zagata, ki jo slednji občuti ob reviziji, dejstvo, da je bil pred petnajstimi leti izvoljen na zboru plemstva za dobo treh let in je še vedno na položaju ...

... in prisotni v odsotnosti

Ob nižjih policijskih uslužbencih in uradnikih ter županovi ženi in hčerki, pri katerih Hlestakov »revidira« njune predstave o idealnem partnerju, so v Gogoljevi upodobitvi okrajne mestne elite zanimivi tudi predstavniki mestne oblasti, ki se jih revizija tako rekoč ne dotakne. V prvem dejanju sicer sodnik predlaga, naj k Hlestakovu pošljejo mestnega glavarja (v Vurnikovem prevodu *glavarje*) s predstavniki duhovščine in trgovcev, a župan se odloči, da bo domnevne revizorja v zanikrni sobi gostišča – pod pretvezo, da kot vesten uradnik pregleduje stanje mestnih nastanitev za popotnike – obiskal sam.

Ves mestni trgovski in obrtniški živelj, ki je predstavljal večino prebivalstva in je imel kot rečeno tudi svoje voljene predstavnike, ki so skrbeli za ureditev razmer v mestu, je v komediji predstavljen kot nedefinirana skupina trgovcev,

16 Pošta je v prvi polovici 19. stoletja pred razvojem železnic skrbela za prevoz poštnih pošilk in ljudi, ki so potovali po uradniških potnih nalogih, konje pa so na poštnih postajah posojali tudi zasebnikom, tako da so imeli prav poštni uradniki najboljši pregled nad pretokom ljudi in informacij.

17 Zadrega, ki jo ob deljenju tako pridobljenih informacij občuti Špek in, ne izvira iz dejstva, da je prebiral tujo pošto; v obmejnih poštnih uradih so morali poštni uradniki po uradni dolžnosti prebirati vsa pisma, ki so zapuščala Rusijo oziroma so vanjo prihajala iz tujine. Zadrega je zgolj posledica dejstva, da je na svojo roko prebiral tudi drugo korespondenco.

ki jo župan in preostala uradniška elita brezobzirno izkoriščata, tako da od njih nenehno zahtevajo darila v trgovskem blagu. Ti revizijo vidijo kot priložnost, da se znebijo župana, ki je šel v svojih zahtevah po podkupninah čez vse meje, ter si – seveda s podkupnino – prek uradnika centralnih oblasti zagotovijo novo uradniško oblast, ki bo v svojih zahtevah po podkupninah spodobna. Voljenih predstavnikov te skupnosti v komediji ni, Gogoljeva komična podoba okrajnega mesta se več kot očitno osredotoča na lokalne predstavnike centralne oblasti, torej na vprašanje, kako na periferiji živi center.

In kdo je v komediji revizor?

Lik Hlestakova, za katerega si je avtor tako prizadeval, da bi ga ob uprizoritvah komedije igrali drugače kot tipične komične vloge prevarantov in lažnivcev,¹⁸ je sin provincialnega plemiča, ki v Peterburgu živi onkraj svojih finančnih možnosti ter se skozi življenje prebija s kartanjem, drobnimi prevarami in izposojanjem denarja. V Peterburgu je očitno dobil nižjo uradniško službo (v slovenskem prevodu ga sluga Osip označi kot »pisarčka«, v izvirniku pa izvemo, da gre za čin kolegijskega registratorja, kar je čin najnižjega, štirinajstega razreda), a ga bolj kot službovanje zanima lahkotno življenje, v okrajnem mestu pa je brez denarja obtičal na svoji poti domov k očetu v Saratov. Ko Gogoljevo komedijo primerjajo s komediografsko tradicijo, običajno izpostavljajo *navidezno intrigo*, v kateri komični zaplet ni posledica načrtne junakove akcije, temveč je poglobitev zapleta rezultat dvojne igre, ozadje katere se lažnemu revizorju razkrije šele v četrtem dejanju (МАНН 2007: 190; prim. Javornik 2011: 241). Hlestakov se v svojih lažeh ves čas res le odziva na trenutni položaj, nenehno se prilagaja okolici, a sama ideja samovoljne prisvojitve družbene vloge, do katere posameznik ni upravičen, predstavlja temelj tega komičnega lika. Hlestakov tako v drugem dejanju, ko brez denarja obtiči v mestnem gostišču, razmišlja, da bi si moral za pot izposoditi kočijo, a prva naslednja misel je, kako bi se lahko s takšno kočijo in služabnikom v bleščeči livreji posestnikom v domači guberniji predstavljal kot peterburški pomembnejši. Ko ga z naklonjenostjo sprejmeta tako uradniška elita mesta kot ženski del županove družine, prevzame prav to vlogo, ko se v vse bolj nebrzdanih lažeh hkrati predstavlja kot prvo ime peterburškega kulturnega življenja (trditve o prijateljevanju s Puškinom, o literarnih delih, katerih avtor naj bi bil), kot član elitnih krogov in akter prestolničnega družabnega življenja (laži o svečanih obedih in plesih) ter kot človek, ki služi državi tik pod vrhom ruske

18 Na kratko o tem gl. Javornik 2011: 237 in Vurnik 1997: 124.

uradniške piramide.¹⁹ Dejstvo, da večino zbranih najbolj zanima njegov položaj v centralni upravi, vpliva na to, da je ta del njegovih laži najbolj slišan, zato lahko v četrtem dejanju uživa ugodnosti uradnika, ki potuje inkognito. Res je sicer, da se končna vloga revizorja rodi iz pričakovanj okrajnega mesta, a ideja, da se lahko nepomemben, obubožan provincialni plemič in »pisarček« iz Saratovske gubernije v Peterburgu po svoji volji in željah prerodi v kogar koli, je osnovna ideja zgodbe Hlestakova.

Kaj je torej (tudi lahko) predmet revizije?

Če Gogoljevo komedijo beremo v prostorsko-družbenih koordinatah njegovega časa, je več kot očitno, da avtor ne smeši (le) zaostalosti in pokvarjenosti ruske province, temveč je podtekst dela, od katerega je avtor pričakoval duhovni preporod, globlji in bolj zapleten. Vsi akterji zapleta v okrajnem mestu ob prehodu iz periferije v središče samovoljno prevzemajo vloge, ki jim po družbenem ali službenem položaju ne pripadajo. Sodnik samovoljno ostaja na položaju, vodja okrajne pošte samovoljno prebira pisma, Zemljanika skuša z ovajanjem svojih uradniških kolegov utrditi svoj položaj in verjetno celo izpodriniti župana na vrhu mestne uprave, župan pa si prisvaja vse funkcije mestnega glavarja, skuša si prilastiti zasluge Zemljanike, skupaj z ženo pa že sanjata o bleščeči prihodnosti v Peterburgu, ki naj bi bila rezultat hčerkinе poroke s pomembnim peterburškim uradnikom. Pri tem pravzaprav ni težava, da so uradniki podkupljivi (zdi se, da to sodi v samo naravo stvari uradniškega sistema), *revizije* se zares bojijo, ker so si v lokalnem središču prilastili (ali si v primeru župana v Peterburgu še želijo prilastiti) položaj, za katerega sami vedo, da jim po pravilih (dražbenem statusu, zakonih, spodobnosti, sposobnostih ...) ne pripada.

Glavna oponenta v navidezni intrigi – župan in Hlestakov – sta v tem pogledu oba samozvanca, oba izkoriščata čarobnost in moč središča, v katerem sta se znašla, da se prerodita v nekaj, za kar vesta, da ni povsem upravičeno. Način, kako se s to zavestjo spopadata, je pri obeh različen – pri županu je to nemir in strah, pri Hlestakovu nonšalantnost in drznost – a za oba trenutek soočenja s pravim revizorjem šele prihaja,²⁰ saj ga je Gogolj po dolgi pavzi nemega prizora umestil onkraj meja samega besedila.

19 Omeni, da komunicira neposredno z ministrom ter da ga ta naslavlja z *vaša ekscelenca*, kar je bil uradni nagovor uradnikov tretjega in četrtega razreda.

20 Za župana je to pravi revizor, ki se pojavi ob koncu komedije, za Hlestakova oče, h kateremu se sin vrača v provinco, ko je v Peterburgu očitno zapravil ves denar in vse možnosti uradniške kariere.

Najgloblja občečloveška univerzalija, ki jo zrcalijo liki Gogoljeve komedije, je seveda razpetost med javno samopodobo, med želeno samopercepcijo slehernika, ki si želi družbene potrditve, in nenehnim dvomom o tem, ali smo do določenega statusa ali položaja, ki smo si ga prisvojili, tudi zares upravičeni oziroma smo ga zares vredni. Pri Gogoljevih likih v komediji ta dvom izvira iz razkoraka med centrom in provinco, iz dejstva, da lahko tudi v centru najdemo posameznike, za javnimi podobami katerih se skrivajo provincialni samozvanci, ki po eni strani uživajo v osvojenih položajih in vlogah, a se nenehno zavedajo razkoraka med položajem, ki so si ga izborili, in položajem, ki jim dejansko pripada. Gledališko je avtor to dvojnost upodobil z rabo *govora vstran* (gl. Javornik 2011: 239–240) oziroma *parabaze* (gl. Kovács 2019), liki na odru igrajo prisvojene družbene vloge, vstran (v dvorano, gledalcu) pa razkrivajo intimno doživljanje položaja, v katerem so se znašli. Ta dvojnost, ki v dvorani izziva smeh, bi se morala v duhovnem preporedu končnega nemega prizora obrniti v soočenje z gledalčevim lastnim samozvanstvom, en vidik te teme pa je – kot izpostavlja tudi Kovács – metabesedilen in govori tudi o Gogoljevi refleksiji lastnega umetniškega ustvarjanja.

Ko Gogolj v *Avtorski izpovedi* zapiše, da se je v *Revizorju* »hkrati poskušal ponorčevati iz vseh« (nav. po МАНН 2007: 166), med vse sodi tudi sam avtor. Zgodba Hlestakova namreč ni nič drugega kot parodirana alternativna različica Gogoljeve lastne življenjske poti, na kateri je – kot marginalesc iz province – po tem, ko je poskusil na najrazličnejših področjih, na koncu pristal med »prijatelji Puškina«, dokler ga po smrti ni nadomestil na prestolu prvega med poeti. Gogolj, ki je za najrazličnejšimi pripovednimi maskami znal ujeti bistvene kolizije človeka prve polovice 19. stoletja, je v *Revizorju* na metabesedilni ravni upodobil tudi svojega revizorja, svoje dvome in svoje strahove, ali ni morda mesta prvega peresa svojega časa in preroka, ki bo z besedo izboljšal svet, zasedel samovoljno in neupravičeno.

Zadnje dejanje ali revizija revizije

Kot v Gogoljevi komediji bodo tudi v našem primeru odgovori ostali onkraj besedila, a naše branje zgolj ene ravni Gogoljeve komedije ni bilo mišljeno kot poskus razložiti ali razjasniti Gogoljevo komedijo. Z branjem, ki se le rahlo dotika mnogoterih različnih literarnozgodovinskih in individualnih avtorjevih jezikov osmišljanja sveta, osredotoča pa se na enostavne prostorsko-družbene relacije, ki so bile za Gogoljeve sodobnike očitne, sem poskušal zgolj pokazati, koliko različnih jezikov se na različnih ravneh preplete v klasičnem tekstu.

Kanonizacija v šolskem sistemu sicer navadno pomeni *instrumentalizacijo*, vendar se kultura največ ukvarja prav s kanonizacijo tistih tekstov, ki se kanonizaciji najbolj upirajo, in različne plasti v Gogoljevem literarnem videnju sveta so eden najboljših primerov te moči literature. Ta zmožnost presežnega v odnosu do enotne podobe sveta (ki se v Gogoljevi komediji na najvišji ravni kaže v hkratnem prepričanju, da gre za stvaritev, ki nas bo prerodila, ter hkrati za upodobljen avtorski dvom v upravičenost vloge preroka) je ena osnovnih prednosti umetnosti v odnosu do drugih oblik človekove refleksije sveta. Literarne umetnine pa imajo v tem pogledu še eno prednost – z navezavo na naravni jezik kot osnovno orodje človekovega osmišljanja sveta neizogibno preizprašujejo vse v jeziku zrcaljene sfere smisla in nas lahko popeljejo v čudež jezika, ki se skriva prav v njegovi hkratni odvisnosti in neodvisnosti od predmeta ubeseditve.

A vrnimo se nazaj ... – sem s svojo revizijo pomagal pri šolski obravnavi *Revizorja*? Ne, nisem. Različnim strokovnim branjem tega besedila, ki so se do sedaj posvečala predvsem literarnozgodovinskim (npr. Javornik 2011) ali avtorjevim individualnim jezikom (npr. Zabukovec 2018), sem dodal še en potencialni jezik branja, a ne z namenom, da bi ga tokrat prebral pravilno, temveč zgolj z namenom, da bi pokazal, da je ta klasika postala klasika, ker problem obravnava bolj kompleksno, kot je to mogoče izraziti z *razlago*. Tak pristop k branju bi morda lahko v šoli dopolnil instrumentalizacijo literature za opismenjevanje učencev (v mislih imam ves spekter za literaturo ključnih jezikov, kot so naravni jezik(i), etika, poetika, različni umetnostno- in literarnozgodovinski kodi ...). Ta je sicer neizogibna in nujna, a če na omejenem naboru teh jezikov v šoli ponudimo *razlago* dela, izgine čar literarne presežnosti, in besedilo v kanonu pač zgolj nekaj *pomeni* (to se potem naučimo in reproduciramo, lahko tudi v predpisanem formatu maturitetnega eseja). Na drugi strani so v ospredju pristopi, ki so osredotočeni na dojetanje, doživljanje in poustvarjanje klasičnih literarnih del, s katerimi naj bi učenci razvijali kompetence umetniškega ter samostojno interpretirali ta besedila, saj je literaturo kot umetnost mogoče razumeti na različne načine, ob njej pa je mogoče razvijati tudi lastne veščine samoizražanja. Med obema obstaja očitna vrzel, ki jo empirično potrjuje dejstvo, »da imajo dijaki visoko samopodobo o svojih zmožnostih in da ta ni skladna z rezultati njihovega dela« (Jožef Beg 2019: 237), in morda bi lahko to vrzel vsaj pri nekaterih dijakih ter učencih zmanjšali, če bi jim skušali pokazati, da je bistvo literarne izkušnje v težavnem in zapletenem rekonstruiranju najrazličnejših v besedilu uporabljenih jezikov; bistvo je v njihovem soočanju, ki na koncu ne vodi do odgovora, kaj besedilo *pomeni*, temveč kako se v njem kompleksno

in pogosto protislovno osvetljujejo problemi in teme, ki vznemirjajo avtorja (in če lahko še v dobršni meri rekonstruiramo pomen teh jezikov – tudi bralca). Je kaj takega v šoli smiselno početi ob Gogoljevem *Revizorju*? Dvomim ... Če današnji dijaki ne *preberejo* niti razlike med dvema prevodoma dela, ki ju ločuje celo stoletje, je verjetno to prezahteven zalogaj. Gogolj lahko v šoli mirno ostane del mrtvega, katalogiziranega kanona, velike škode ne bo, a če želimo ob pomoči književnosti res razvijati zmožnosti dijakov za aktivno razumevanje kompleksne znakovnosti sodobne digitalne krajine, se je verjetno smiselno vsaj vprašati, ali je mogoče v šoli prostor tudi za drugačno branje književnih del, pri katerem bodo učenci spoznavali, da se – bolj ko usvojijo najrazličnejše jezike, ki jih delo uporablja – pri resničnih klasikih ne približujejo *odgovorom*, temveč se jim poglobljeno razkrivajo *vprašanja*.

Viri

- GOGOLI, Nikolaj, 1884: *Revizor*. Prev. Ivan Vesel. Ljubljana: Dramatično društvo v Ljubljani. <<https://sl.wikisource.org/wiki/Revizor>> .
- GOGOLI, Nikolaj, 1997: *Revizor*. Prev. France Vurnik. Ljubljana: MK.
- GOGOLI, Nikolaj, 2009: *Revizor*. Prev. France Vurnik; tekst prekopala Koležnik/Fon. Kranj: PG Kranj.
- ГОГОЛЬ, Николай В., 1952: *Полное собрание сочинений. [В 14 т.] Т. 14. Письма, 1848–1852*. Москва, Ленинград: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Николай В., 2003: *Полное собрание сочинений и писем в двадцати трех томах. Том четвертый*. Москва: Наука.

Literatura

- JAVORNIK, Miha, 2011: Ambivalentnost Nikolaja Gogolja: 'Revizor'. Miha Javornik: *Tuhtanja o ruski literaturi*. Ljubljana: LUD Literatura. 233–246.
- JOŽEF BEG, Jožica, 2019: *Razvijanje ključnih zmožnosti pri pouku književnosti v gimnaziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.
- JUVAN, Marko, 2011: *Literary Studies in Reconstruction*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- КОВАЧС, Árpád, 2019: К вопросам метапоэтики Гоголя (Смысловой масштаб «Мертвых душ» и «Ревизора»). Rokopis [razprava je predvidena za objavo v reviji *Slavica TerGestina*].
- PODLESNIK, Blaž, 2010: Posmrtna maska iz lateksa. Nikolaj Gogolj: *Izginulo pismo*. Ljubljana: Beletrina. 581–617.
- VIRK, Tomo, 2019: Literatura, etika in pouk književnosti v gimnazijah. *Jezik in slovstvo* 64/1. 65–72.

- VURNIK, France, 1997: Gogoljev Revizor in kar sodi zraven. Nikolaj Gogolj: *Revizor*. Ljubljana: MK. 119–139.
- ZABUKOVEC, Urška, 2018: »Hudič je že brez maske stopil v svet.« Ob Gogoljevih 'Mrtvih dušah'. Nikolaj Gogolj: *Mrtve duše*. Novo mesto: Goga. 329–373.
- БЕЛИНСКИЙ, Висарион Г., 1979: *Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 1. Статьи, рецензии и заметки 1834–1836*. Москва: Худож. Лит.
- ГУКОВСКИЙ, Григорий А., 1959: *Реализм Гоголя*. Москва, Ленинград: Гос. изд-во художеств. лит. <<http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/grg/grg-001.htm>>.
- МАНН, Юрий В., 2007: *Творчество Гоголя: смысл и форма*. Санкт-Петербург.: Издательство С.-Петербур. Университета.
- МАНН, Юрий В., 2012б: *Гоголь. Книга вторая. На вершине 1835–1845*. Москва: РГГУ.
- МАНН, Юрий В., 2012а: *Гоголь. Книга первая. Начало. 1809–1835*. Москва: РГГУ.