

Sodobni ruski zgodovinski roman v slovenskih prevodih

Blaž Podlesnik

Prispevek¹ v kontekstu novejših slovenskih prevodov ruske književnosti obravnava zgodovinski roman kot zanimiv žanr, ki se v sodobni ruski književnosti vrača k vzorcem žanrske literature ter jih z različnimi umetniškimi in idejnimi cilji tvorno preoblikuje. Zapis ob treh prevedenih zgodovinskih romanih – Samostanu Prilepina, Vajah Šarova in Laurusu Vodolazkina – izpostavi osnovne značilnosti odnosov, ki jih vsako od del vzpostavlja do tradicije zgodovinskega romana ter do žanrske književnosti.

Sodobni ruski roman v slovenščini

V devetdesetih letih prejšnjega stoletja smo v vsem desetletju prvič ali ponovno izdali le dober ducat ruskih romanov. Med naslovi so prevladovali klasika 19. stoletja (*Taras Bulba*, *Zapiski iz podtalja*, *Zločin in kazen*, *Srečelovec*, *Ana Karenina*) ter besedila emigrantskih in sovjetskih klasikov (dva romana Nabokova ter dela Grina, Platonova, Rasputina in Grosmana). Edini sodobnejši deli, ki sta v devetdesetih v slovenskem prevodu izšli le nekaj let po izidu izvirnikov, sta bili roman Andreja Bitova *Puškinski dom* (izv. 1987, prev. 1994) in mafajska kriminalka *Jaz, boter* Jevgenija Suhova (izv. 1993, prev. 1999). Če je Bitov že v devetdesetih veljal za sodobnega klasika, njegov roman pa za intelektualistično mojstrovino, v kateri se eksistenca malega človeka sodobnosti osmišlja v odnosu do ruskih klasikov 19. stoletja, je roman Suhova tipičen primer žanrske literature, ki je preplavila ruski književni trg devetdesetih in je s preskušeni žanrskimi modeli ciljala na najširši krog bralcev in na komercialni uspeh.²

V izbiri slovenskih založnikov je bila v devetdesetih v ospredju predvsem klasična predstava o ruski književnosti kot »veliki« literature ter o prevodni

1 Prispevek je nastal v sklopu raziskovalnega programa št. P6-0239, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

2 Roman z naslovom *Jaz, boter* je bil le prvi v istoimenski seriji več kot desetih romanov o junakih iz sveta organiziranega kriminala, ki jih je Suhov napisal v naslednjih dveh desetletjih, danes pa romane v isti seriji pišeta še dva druga avtorja. Suhov je ob tem uspešno pisal tudi vohunske in zgodovinske detektivske romane v različnih serijah. V zadnjih treh desetletjih je izdal okoli 130 romanov.

dejavnosti kot o kulturnem posredništvu, ki vrhunske dosežke tujih kultur, ki predstavljajo pomemben del svetovne kulturne zakladnice, prinaša v slovenski kulturni prostor. Ta pogled se je pomembno spremenil po letu 2000, ko je svoje mesto med prevodi dobila tudi žanrska literatura. Trend, ki ga je konec devetdesetih napovedal prevod romana Suhova, so nadaljevali prevodi kriminalk Aleksandre Marinine (štirje romani v letih 2000 in 2001), okulturna proza Vladimirja Megre (osem prevedenih knjig iz serije *Zveneče cedre tajge* med letoma 2002 in 2012),³ proti koncu desetletja pa je izšlo še nekaj naslovov ruske znanstvenofantastične proze. Čeprav so tudi po letu 2000 pomemben del prevodov predstavljali prevodi klasikov 19. in 20. stoletja, pa se med literarno zahtevnejšimi prevodnimi deli delež prevodov sodobnih avtorjev poveča predvsem zaradi zanimanja založnikov za žanrsko prozo ter za tiste ruske avtorje, ki se z žanrsko literaturo spogledujejo v polju visoke literature. Dva najpomembnejša avtorja v tej skupini sta Boris Akunin z intelektualističnimi postmodernističnimi kriminalkami o detektivu Fandorinu (štirje romani med letoma 2003 in 2008) ter Viktor Pelevin s postmodernistično različico razvojnega romana (štirje romani med letoma 2003 in 2013, v tem času so v prevodu izšle tudi tri zbirke njegove kratke proze). Manj pozornosti je bil deležen sicer na Zahodu zelo razvpiti sodobni pisatelj Vladimir Sorokin (v prevodu smo izdali le njegov roman *Led*), saj so očitno njegova dela s svojim izrazitim konceptualizmom težje razumljiva širšemu krogu bralcev.⁴

Založniški izbor, ki so ga v prvih letih novega tisočletja ob osebnih preferencah najbrž pogojevali predvsem ekonomski kriteriji, pa se je ob koncu prvega desetletja vsaj delno spremenil, saj ob predvideni prodaji in izposoji na založniške odločitve vplivajo tudi možnosti finančne podpore različnih ustanov, ki promovirajo rusko kulturo, kar je krepko povečalo število prevedenih romanov iz ruščine, obenem pa zelo razširilo nabor sodobnih avtorjev, ki so na voljo slovenskim bralcem. Ob zbirki *100 slovanskih romanov*, v kateri prevodi ruskih avtorjev izhajajo od leta 2007, k temu prispevajo tudi razpisi moskovskega Inštituta za prevajanje, ki subvencionira stroške prevoda, kar posledično vpliva na založnike, da se raje odločajo za prevode novih avtorjev, več pa je tudi novih, sodobnih prevodov nekoč v slovenščino

3 Tu sicer velja omeniti, da za adepte mističnega nauka avtorja seveda ne gre za žanrsko prozo, temveč za besedila razodetja višje resnice o svetu, a glede na to, da je bila prva knjiga v seriji izdana kot roman in da laični bralec v delih brez težav prepozna žanrske značilnosti novodobne okultistične proze, jih vsaj za potrebe našega premisleka nedvomno lahko uvrstimo med tipično žanrsko literaturo.

4 Literarne specifičnosti ustvarjanja omenjenih avtorjev je v tem času in pozneje osvetljevala tudi literarna veda (gl. Javornik 2005, 2006, 2009; Virk 2008; prim. tudi Podlesnik 2017).

že prevedene klasike.⁵ Po predkriznem vrhuncu, ko je leta 2007 izšlo osem prevedenih romanov, je v zadnjem desetletju v povprečju izšlo od tri do šest romanov na leto, vsaj en roman na leto pa je v tem izboru roman sodobnega ruskega prozaista. Slednjih založniki očitno ne izbirajo več v polju čiste žanrske literature, temveč gre večinoma za pisateljska imena, ki so prejemniki uglednih ruskih literarnih nagrad in ki – kljub temu da gre tudi za tržno uspešne avtorje – ponujajo branje, ki lahko seže onkraj golega razvedrila.

V tem pogledu prevodi sodobnih avtorjev, ki jih zadnja leta dobivamo v slovenščini, precej bolje predstavljajo dejansko sliko sodobne ruske književnosti, ki – podobno kot sodobni film ali glasba – za pozornost bralcev tekmuje na trgu, zasičenem z žanrsko produkcijo, ob tem pa ni mogoče spregledati, da so pri bralcih očitno med najbolj priljubljenimi deli romani, ki na različne načine aktualizirajo žanr zgodovinskega romana.⁶

Žanrska beletristika in zgodovinski roman

Čeprav ni naš namen, da bi razpravljali o zapletem odnosu med žanrsko in visoko literaturo, se vprašanja nakazanega novega odnosa do prepoznavnih žanrskih modelov, ki naj bi bili značilni za žanrsko (tržno, trivialno, množično ...) literaturo, ne moremo lotiti brez kratkega uvodnega pojasnila. Če je literarna veda pri nas v prvi polovici osemdesetih let o fenomenu množične literature začela razmišljati kot o *trivialni* literaturi, pri tem pa je izhajala iz klasičnih vrednostnih dihotomij (*množično – elitno*, estetska in funkcionalna *vrednost – razvrednotenost*, prim. Hladnik 1983), se po postmodernističnem poigravanju z mejami med množično in visoko literaturo k vprašanju znova vračamo v času, ko množična kultura vse bolj spreminja tudi književnosti. Eden od možnih odzivov na novo situacijo je izpostavljanje presežnih specifik, ki visoko literarnost ločujejo od množične trivialnosti, ter utrjevanje meja med trivialno in 'pravo' literaturo. V tovrstni sodobni obravnavi trivialne literature naj bi bila glavna greha trivialne produkcije predvsem poenostavljanje in enopomenskost, trivialni bralec pa naj bi bil zaradi omejenih literarnih kompetenc, specifične literarne empatije, ki izključuje podoživljanje *drugosti*, ter literarnega vrednotenja, ki temelji na *všečnosti*, prikrajšan za resnično literarno izkušnjo, ki bi ga lahko obogatila

5 Prej so se založniki v primerih, ko so že obstajali klasični prevodi, praviloma odločili za izdajo posodobljenega starega prevoda, v zadnjem desetletju pa smo Slovenci med drugim dobili tudi nove prevode klasičnih del, kot so *Bratje Karamazovi*, *Idiot* in *Mrtve duše*.

6 Dva prevoda, ki sta v zadnjih petih letih zaradi povpraševanja doživela ponovno izdajo, sta zgodovinska romana *Laurus Vodolazkina* in *Samostan Prilepina*.

(Zupan Sosič 2011: 152–154).⁷ Drug pristop, ki ga navadno označuje tudi zamenjava oznake *trivialna* literatura za vrednostno precej bolj nevtralno opredelitev *žanrska* literatura, se osredotoča na vzporednice med tako imenovano visoko in žanrsko literaturo ter izpostavlja, da je v razvitih literarnih sistemih žanrska oziroma množična literatura stalna spremljevalka in ogledalo elitne beletristike ter da pogosto med obema pojavoma ni mogoče potegniti ostre ločnice (Hladnik 2018). Če se izognemo moraliziranju, ki pogosto spremlja obravnave žanrske literature, sta za naš premislek o ruskem prevodnem romanu pomembna oba pristopa: žanrsko literaturo res beremo z drugačnimi pričakovanji kot visoko literaturo, ne drži pa povsem, da literarna empatija ob branju trivialne izključuje podoživljanje *drugosti*. Večina užitek ob branju trivialne literature izvira iz kontroliranega podoživljanja najrazličnejših oblik *drugosti*, srž in pogosto tudi vzrok za kritiko tovrstne literature pa je v tem, da nas ob poigravanju z *drugostjo* na koncu varno pripelje na izhodišče ter nam tako utrdi pričakovanja. Visoka literatura naj bi nas soočila s kompleksnostjo sveta in nas spremenila, ob srečanju z besedilom naj bi se naša žanrska, slogovna, idejna ... pričakovanja na najrazličnejših ravneh besedila soočila z *drugostjo*, a recepcijski užitek ob tem – podobno kot pri žanrski literaturi – izvira iz bralčevega občutka, da je to soočanje z *drugostjo* na vsaki od številnih ravni literarnega besedila varno in predvidljivo ... Ko visoka literatura kompleksnost sveta ubeseduje na način, da sooča različne prepoznavne literarne in druge modele ubesedovanja sveta, pri tem na ravni odnosa do vsakega od uporabljenih jezikov torej ni bistveno drugačna od žanrske literature. Razlika je le v kompleksnosti, ki je posledica uporabe različnih modelov na različnih ravneh besedila, to pa bralca pripelje do nekega novega, drugačnega uvida. Vsak literarno kompetenten bralec mora biti torej najprej trivialni bralec, v besedilu uporabljene modele mora prepoznati kot znane, pričakovana igra z *drugostjo* ga mora zapeljati v soočanje znanega in prepoznavnega, iz katerega se šele nato lahko rodi novo in nepričakovano.

Druga podobno kompleksna tema – zgodovinski roman – nas bo zanimala predvsem v kontekstu odnosa med žanrsko in visoko literaturo. Zgodovinski roman je v tem pogledu zanimiv fenomen, čeprav naj bi šlo – vsaj v Scottovi

7 Avtorica svoje razumevanje trivialne književnosti izpelje iz napačno razumljenega Lotmanovega koncepta *estetike istovetnosti*. Lotmana sicer ne navaja, sklicuje se na svojo drugo razpravo, v kateri obravnava problem literarnosti (Zupan Sosič 2010), a tudi tam ne navaja Lotmana, temveč gre – če razumemo pravilno – za povzemanje Doleželove *Poetike zahoda* v hrvaškem prevodu. Tako ni povsem jasno, kateri od avtorjev netočno povzema Lotmanove ideje, a za Lotmana je *estetika istovetnosti* le tipološka različica odnosa teksta do konteksta in je lahko – podobno kot *estetika protistave* – v določenih obdobjih tudi značilnost visoke književnosti (Lotman 2010: 365–371; o množični literaturi gl. Lotman 1997).

različici iz 19. in prve polovice 20. stoletja – za klasičen žanr (Hladnik 2009: 24–27), ki se je denimo v ruski književnosti uveljavil z romani Mihaila Zagoskina (1789–1852). Sama definicija žanra je precej težavna – težavno je definiranje odnosa med zgodovinskim romanom in drugimi tipi romana, kot tudi jasna razmejitev med zgodovinsko beletristiko in zgodovinopisjem (Stocker 2017: 69–74). Kljub zagatam z definicijami se kot ena od ključnih razlik med zgodovinopisjem in zgodovinsko beletristiko kaže dejstvo, da gre pri zgodovinski beletristiki za celovito poustvaritev (reprezentacijo) preteklosti, vendar »za reprezentacijo, ki razume, da je [kot] besedilo v *osnovi* reprezentacija« (de Groot 2016: 8). To »razumevanje« specifičnega odnosa do preteklosti, ki kot reprezentacija »zaživi« v sedanosti, je pri tipičnem žanrskem zgodovinskem romanu vezano na podoživljanje kulturne (časovne, socialne in pogosto geografske) *drugosti*. Takšne romane beremo, da *danes podoživimo* zgodovino: bralec v sodobno poustvaritev preteklosti, za katero ve, da je v *osnovi zgodba*, vstopa kot v predvidljivo poigravanje z zgodovinsko *drugostjo*, s pričakovanjem, da bo izkušnja potrdila njegove predstave o svetu, ki koreninijo v sodobnosti.⁸ Obenem je isto zavedanje, da gre v osnovi za reprezentacijo, tudi eden od razlogov za to, da je žanrska konvencija zgodovinskega romana tako zelo uporabna kot eno od bralcu dobro znanih izhodišč za kompleksnejše literarno soočanje pogledov na zgodovino in sodobnosti in da jo lahko – seveda ustrezno dinamizirano – najdemo v vseh »zgodovinskih« klasikah, od Puškinove *Stotnikove hčere* do že omenjenega *Puškinovega doma* Andreja Bitova.

Sodobni ruski zgodovinski roman v slovenskem prevodu

V ruski prozi zadnjih let se znova uveljavlja zgodovinski roman kot žanr, v katerem je mogoče zastavljati ključna vprašanja o temeljnih idejnih konceptih ruske zgodovine (vrednost individuuma, avtoritarnost oblasti, nasilje, odnos Rusija – Zahod ...), kar je nedvomno povezano z iskanjem nove posovjetske (nad)nacionalne identitete. Če se je zgodovinska proza (in v obdobju realizma tudi dramatika) te naloge lotevala s tematizacijo začetkov ruske državnosti v 10. stoletju ter z obravnavo obdobja zmede po koncu vladavine Ivana Groznega in reform Petra Velikega v začetku 18. stoletja, se sodobni zgodovinski roman najpogosteje loteva revolucije, državljanske vojne in revolucionarnega terorja dvajsetih in tridesetih let preteklega stoletja. Med prevedenimi deli v

⁸ Zato ni naključje, da je prav zgodovinski roman žanr, ki je zelo uporaben za utrjevanje aktualnih predstav o skupnosti. Že rodil se je kot žanr romantičnega nacionalnega prebujenja, pozneje pa je bil med drugim tudi osrednji žanr ruskega uradnega narodnjaštva v drugi polovici 19. stoletja ter paradni žanr nacistične Nemčije (o slednjem prim. Hladnik 2009: 70).

slovenščino sta takšna romana *Samostan* Prilepina in *Vaje* Vladimirja Šarova (pogojno pa bi v to skupino lahko vključili tudi *Venerine laske* Mihaila Šiškina in *Lazarjeve ženske* Marine Stepnove, čeprav pri slednjih dveh ne gre za besedilo, v katerih bi bilo v ospredju vprašanje skupnostne identitete). Tretji prevedeni sodobni zgodovinski roman sicer na prvi pogled nima nič s tematizacijo ruske zgodovine 20. stoletja: *Laurus* Vodolazkina se dogaja v 15. stoletju, a kot bomo skušali pokazati v nadaljevanju, je osrednje vprašanje, ki ga besedilo zastavlja o bistvu ruske zgodovinske identitete, podobno tistemu, ki ga srečamo v delih, v katerih junaki živijo usode zgodnjega 20. stoletja.

Zgodovinski roman vs. dokumentarna proza, spomini in avtobiografija

Tragična plat ruske revolucije in stalinizma ni nova tema v ruski prozi, a če razmišljamo o zgodovinskem romanu, je treba sodobna dela razlikovati od del, ki so se istih tem lotevala pred nekaj desetletji. V zvezi s tako imenovano taboriščno prozo je na to razliko opozoril prevajalec v spremni besedi k *Samostanu* z ugotovitvijo, da je v primerjavi z deli avtorjev, ki so imeli s stalinskimi taborišči neposredno biografsko izkušnjo, v sodobnih delih več »poudarjeno literarnih sredstev« in da so zanje značilne »izrazite, skoraj akcijske fabule« (Kraševc 2017: 707). Sam bi to opažanje še posplošil, ne gre le za razliko med avtorji, ki so doživeli taboriščno izkušnjo, in sodobnimi avtorji, ki je niso, temveč za izhodiščno razliko v *drugosti* upodobljene preteklosti. Taboriščna proza sedemdesetih in osemdesetih let ni zgodovinska proza, dogajanje je umeščeno v avtorjevo biografsko preteklost, zato sta neliterarnost in dokumentarnost ob temi stalinskih taborišč značilni tudi za avtorje, ki nimajo lastne taboriščne izkušnje, imajo pa biografsko izkušnjo opisovanega zgodovinskega obdobja.⁹ Za zgodovinski roman je nujna tudi zgodovinska preteklost, preteklost onkraj biografije avtorja (prim. Stocker 2019: 76), saj je lahko samo v tem primeru to za avtorja in bralca *varna drugost*, ki jo je mogoče podoživeti iz sodobnosti. Za ljudi, ki so ta čas živeli, je bila to izkušnja, ki je segala onkraj kakršnega koli znanega literarnega modela ubesedovanja stvarnosti, za nas, ki ta čas poustvarjamo in podoživljamo, pa gre zgolj za gradivo, ki ga je mogoče podrediti znanim literarnim žanrskim vzorcem, med katerimi ima pomembno vlogo tudi žanr zgodovinskega romana.

9 Med novejšimi prevodi sodijo med avtobiografske tematizacije taboriščne *Kolimske zgodbe* Varlama Šalamova (prev. 2011), roman oziroma povest *Vse teče* Vasilija Grosmana (prev. 2018) pa je lahko primer dela avtorja z biografsko izkušnjo obravnavanega obdobja.

Samostan

V Prilepinovem romanu je opiranje na znane uveljavljene pripovedne žanrske vzorce najbolj očitno. Kraševac (2017: 709–711) opozori, da se roman opira na pustolovski roman, ki naj bi zahteval poseben tip literarnega junaka, žanr zgodovinskega romana pa je v spremni besedi izpostavljen implicitno, ko avtor tehta razmerje med realnimi zgodovinskimi dejstvi in fikcijo. Z vidika fabule in gradiva gre seveda za tipičen zgodovinski roman, pri katerem recepcijski užitek izvira iz nepričakovanih zgodbenih zapletov in iz zavesti, da »spoznavamo« resnično zgodovino sovjetskega taboriščnega sistema v dvajsetih letih. V žanru zgodovinskega romana se tako zgodovina, ki se je ljudem, ki so jo doživeli, kazala kot svet, ki ga ni mogoče zaobjeti v literarne konvencije, spremeni v svet, ki ga je mogoče misliti tudi po zakonih žanra – junaki delujejo v zgodbi, njihova dejanja ter predvidljive in nepričakovane posledice nam razkrivajo globlji ustroj sveta, ki se je v dokumentaristiki kazal kot anti-svet, oropan kakršne koli logike, tu pa je to svet, kot ga poznamo in v katerem junaki doživljajo vzpone in padce, se borijo in predajajo, ljubijo in sovražijo ... Ta raven romana je seveda v ostrem konfliktu s travmatično izkušnjo resničnih žrtev, zato Prilepin v romanu to dvojnost nenehno osmišlja skozi refleksijo posameznih junakov: vodja taborišča Ejhmanis denimo razmišlja o tem, da zapornik pravzaprav nima celovite slike o delovanju taborišča in da je vsaka osebna izkušnja le delček resnice o taborišču, Ejhmanisova ljubica Galina pa v dnevniku razmišlja o lažnivosti kakršnih koli spominov ter o tem, da je vsak roman bolj resničen od pričevanja. Ob junakih na dejstvo, da je zgodovina, predstavljena v romanu, neločljivo povezana s pripovedovalčevo izbiro glavnega fokalizatorja, na koncu razdelka *Nekaj opomb* opozori tudi sam pripovedovalec. Spremljamo torej zgodovinsko fikcijo, ki ob žanru zgodovinske pripovedi kot prepoznavne literarne jezike uporabi tudi žanre, ki jih je razvila dokumentaristika (gl. Kraševac 2017: 717–718), to literarno *posvajanje* zgodovine pa se podreja jasni zgodovinski ideji: sovjetska taboriščna zgodovina je zgolj zgodovina, je del ruske preteklosti in v tem pogledu ne predstavlja nikakršnega posebnega ekscesa, gre zgolj za zgodovinske človeške usode.¹⁰

V širšem zgodovinskem kontekstu to *normalizacijo* sovjetskega revolucionarnega terorja dopolnjuje siceršnja zgodovina kraja dogajanja. Sovjetsko taborišče

10 To idejo avtor v romanu izrazi tudi neposredno, v notranjem monologu glavnega junaka, na katerega opozarja tudi Kraševac (2017: 718) in v katerem se združita notranja sočasna perspektiva glavnega junaka Artjoma in presežno avtorjevo zavedanje dejstva, da so spomini in dokumentaristika pozneje to izkušnjo osmišljali kot absolutni eksces. Junak tako v mislih ugotavlja: »Kasneje bodo govorili, da je bil tukaj pekel. Ampak tukaj je bilo življenje« (Kraševac 2017: 651).

je v samostanu, v katerem je bila od druge polovice 16. stoletja tudi ječa, kamor so stoletja zapirali posvetne in duhovne oporečnike, v 17. stoletju pa so se prav v tem samostanu menihi več let z orožjem upirali Nikonovim cerkvenim reformam. O vzporednicah med preteklimi obdobji in sovjetskim taboriščem dvajsetih let 20. stoletja v romanu razmišljajo literarni liki, na ravni celotnega romana pa idejo prostora, v katerem je iskanje duhovnih vrednot neločljivo povezano s telesnim odrekanjem in trpljenjem – torej prostora, ki naj bi bil posebej značilen za rusko zgodovinsko izkušnjo – izpostavlja tudi sam naslov romana.¹¹

Vaje

Roman *Vaje* Vladimirja Šarova je sicer nastal že konec osemdesetih let, torej v času, ko je sovjetska izkušnja še del avtorjeve biografije, a za razliko od že omenjenega Grosmana se pri Šarovu zgodovinska distanca do terorja in represij vzpostavlja z vključitvijo te teme v širši zgodovinski okvir. Na podoben način sovjetsko zgodovino osmišlja tudi v svojih novejših romanih,¹² zato je mogoče tudi *Vaje* obravnavati kot enega od načinov, kako sodobna proza uporablja prepoznavne žanrske vzorce zgodovinske proze. Če Prilepin pelje bralca skozi roman po izrazito prepoznavni žanrski matrici, je v *Vajah* klasična matrica zgodovinskega romana močno preoblikovana v soočenju s svetopisemskimi zgodovinopisnimi vzori in evropskim razvojnim romanom (prvoosebni pripovedovalec, ki se v romanu sreča z nizom učiteljev, ki mu razodenejo zgodovinsko »resnico«), a v ozadju imamo vendarle zgodovinsko pripoved, ki z usodo junaka pojasnjuje bistvo kolektivne zgodovinske izkušnje. Junak pri Šarovu ni več posameznik; ta vloga pripade fantastičnemu projektu uprizoritve Kristusovih zadnjih dni, s katero skuša patriarh Nikon sredi 17. stoletja v Novojeruzalemskem samostanu pričakati skorajšnji Odrešenikov drugi prihod. Projekt, ki ga na Nikonovo pobudo ustvari bretonski režiser Certan, ki se po naključju

11 Tu velja opozoriti, da je slovenski prevod naslova po svojem etimološkem pomenu nasproten naslovu izvirnika. V izvirniku nosi roman naslov *Обитель*, kar sicer prav tako pomeni *samostan* oziroma *samostansko skupnost*, a ima za razliko od drugega ruskega poimenovanja samostana, *монастырь*, ki etimološko ustreza slovenski besedi *samostan* (po Vasmerju iz sr. gr. *μοναστήριον* – bivati/živeti v osami), povsem drugačen etimološki pomen, in sicer *bivališča* oziroma *prebivališča* (po Vasmerju *обитать*, st. rus., st. slov. *obumamu okeñ*). Gre torej za specifično ruski kraj bivanja oziroma habitat.

12 Največji uspeh je dosegel z romanom *Vrnitev v Egipt* (2013), v katerem se ruska zgodovinska izkušnja »osvobojanja« v 19. in 20. stoletju osmišlja v kontekstu biblijske zgodovine. V romanu skušajo Gogoljevi potomci dokončati drugi in tretji del *Mrtvih duš* ter Rusijo tako iz pekla prek vic pripeljati do raja, a pot v svobodo, ki se je začela z osvoboditvijo tlačanov v 19. stoletju (kot ruska različica bega iz egiptovskega suženjstva), se v tridesetih letih z nasilno kolektivizacijo tragično konča v svojem izhodišču.

znajde v Moskvi, preživi oba ustvarjalca. Ko namreč Nikon pade v nemilost, režiserja in vse igralce izženejo v Sibirijo, kjer izvajalci predstave – kljub režiserjevi smrti – oblikujejo versko sekto, ki z nenehnimi vajami ohranja predstavo. Neuki kmetje, ki so kot del Nikonove/Certanove predstave našli smisel svojih življenj v pričakovanju Kristusovega prihoda ter v upanju, da se bo ta zgodil prav v času, ko so sami del predstave, ohranjajo predstavo in delitev vlog, vloge pa se prenašajo iz generacije v generacijo. Ob tem se predstava – v trdni veri, da ohranjajo zvestobo izvirniku – nenehno spreminja ter prilagaja zgodovinskim okoliščinam, dokler v zadnji različici ne zaživi v delovnem taborišču, ki so ga sovjetske oblasti organizirale prav v sibirski vasici, kjer se je skrivala sekta in kjer igralci te predstave zdaj zasedejo mesta na obeh straneh bodoče žice.

Ob vsej zapletenosti žanrskih in kulturnozgodovinskih aluzij je tudi pri Šarovu recepcija besedila vezana na žanrsko matrico zgodovinskega romana, čeprav individualnega junaka zamenja kolektivni ritual, zgodovinski kontekst individualne biografije pa čas več generacij. Zgodovinska usoda nenavadne predstave se v *Vajah* – podobno kot nenavadne in zanimive dogodivščine junaka klasičnega zgodovinskega romana – ponuja kot *varna drugost* zanimive zgodbe, ki bralca pritegne k branju, medtem ko je na drugih ravneh besedila tovrstna identifikacija nenehno problematizirana in relativizirana, saj so *Vaje* predvsem roman o (*ne*)varnosti te *varne drugosti*.¹³

Laurus

Tretji obravnavani roman – *Laurus* Jevgenija Vodolazkina – je na prvi pogled zelo netipičen zgodovinski roman o ruskem srednjem veku, a ideja osmišljanja nacionalne zgodovine kot svojevrstne *antizgodovine* vendarle udejanja klasično formulo zgodovinskega romana, ki preteklost konstruira z vidika aktualne sedanjosti. Pri tem je Vodolazkinov pristop specifičen: namesto ideje zgodovinskega časa nam pripoved o življenju ruskega ranocelnika iz 15. stoletja pri naša idejo soobstajanja v večnosti: čas, začetki in konci ter vzročno-posledične povezave so v knjigi predstavljene kot stvar površinskega pogleda na svet.¹⁴ Resnično bistvo naj bi torej obstajalo onkraj tradicionalnega zgodovinskega

13 Podobno kot zgodovinski roman v postromantični dobi je kolektivno predstavo o smislu zgodovine prej konstruirala svetopisemska zgodovina. Člani sekte oziroma igralci v predstavi, v kateri podoživljajo usode svetopisemskih oseb (njihova *varna drugost*), najdejo smisel svoje eksistence, a gre za predstavo oziroma iluzijo, ki je nato postala zgodovinska stvarnost te skupnosti.

14 Tako pripovedovalec kot vsi junaki, ki v romanu »spregledajo«, vidijo svet onkraj časa, v katerem se dogaja zgodba. Najbolj očitno se to kaže v »videnjih« različnih junakov, s katerimi v roman vstopajo dogodki druge polovice 20. stoletja.

dojemanja časa, kot način za literarno upodobitev te *večnostnosti* bistva zgodovine pa je Vodolazkin izbral preplet srednjeveških in sodobnih žanrskih modelov. Za razliko od Šarova, ki v sodobnem literarnem osmišljanju ruske zgodovinske izkušnje individualnega junaka nadomesti s kolektivnim performansom, je pri Vodolazkinu v ospredju za tradicionalni zgodovinski roman netipičen posameznik, čigar življenje je v konkretnem zgodovinskem obdobju predstavljeno z vidika večnosti. V sistemu žanrov srednjeveške pismenosti tovrstnemu pogledu ustreza žanr žitja (hagiografije), a *Laurus* po besedah Vodolazkina – sicer strokovnjaka za rusko srednjeveško pismenost – ni žitje, temveč gre za *nezgodovinski roman*, za *sodobno* žitje (Маглий 2015: 178) oziroma za »žitje, napisano s sodobnimi literarnimi sredstvi« (Zajc 2015: 300).

Opredelitev *nezgodovinski* roman jasno kaže na avtorjev polemični odnos do tradicionalne rabe zgodovinske pripovedi v funkciji utrjevanja sodobnih predstav o zgodovini, roman skuša ponuditi drugačno videnje zgodovine, pri tem pa se – v polemiki z zgodovinskim romanom – opira na številne druge lahko prepoznavne žanrske vzorce. Težko se torej strinjamo z mnenjem, da je *Laurus* »nežanrski sodobni zgodovinski roman« (Zajc 2015: 299), prej bi lahko dejali, da gre za sodobni žanrski *antizgodovinski* roman, saj je v tem žitju, napisanem s *sodobnimi* literarnimi sredstvi, prav preplet prepoznavnih žanrskih modelov ključni literarni postopek. Prav ta avtorju omogoči, da ustvari iluzijo sočasnega obstoja srednjega veka in 20. stoletja ter soobstoja zgodovinskega in nadčasovnega, s čimer sodobnega bralca nagovarja, naj na zgodovino pogleda drugače. Namesto zgodovinske (časovne) *varne drugosti* nam roman torej ponuja žanrsko in jezikovno *varno drugost*, v srednjeveško *večnostnost* vstopamo po prepoznavnih poteh evropskega romana (*roman preizkušnje*, *vsakdanji pustolovski roman*, *biografski roman* – gl. Маглий 2015: 181; prim. tudi Javornik 2018: 113), cerkvenoslovanski in staroruski deli besedila, ki jih je prevajalka Lijana Dejak v slovenskem prevodu preoblekla v Trubarjevo slovenščino, so skrbno izbrani na način, da so razumljivi sodobnemu bralcu. Zaradi tega ima bralec ves čas občutek, da se podaja v povsem drugačen svet, čeprav je ta drugačnost le nov preplet znanega in prepoznavnega.

Ne čudi torej, da je *Laurus* uspešnica tako v izvorniku kot v prevodih, saj princip podoživljanja (prisvajanja) *drugosti*, ki je tako značilen za žanrsko književnost, premešča v nekoliko ambicioznejši kontekst samorefleksije nacionalne (ali natančneje *etnično-konfesionalne*) kulture. Na ravni pripovedi roman deluje kot povsem žanrsko besedilo,¹⁵ na idejni ravni pa se poigra s številnimi stereotipi o

15 Tudi na platnicah slovenske izdaje lahko preberemo navdušen odziv Vodolazkinovega pisatelj-skega kolega Zaharja Prilepina, ki odlično ponazori to dejstvo: »V otroštvu sem po prebranih knjigah hotel postati mušketir ali pilot, po prebranjem *Laurusu* bi rad postal svetnik.«

posebni (nad)zgodovinski vlogi ruske kulture ter tako z na prvi pogled povsem novim *večnostnostnim* videnjem zgodovine potrjuje pričakovanja ruskih, pa tudi zahodnih bralcev (misticizem, vzhodna duhovnost, resnične vrednote ...).¹⁶

* * *

Romani, ki se na različne načine spogledujejo z žanrsko literaturo, obenem pa v iskanju odgovorov na sodobna identitetna vprašanja obujajo žanrske vzorce zgodovinskega romana, so očitno priljubljeni tako v Rusiji kot pri slovenskih bralcih. V prevodih zadnjega poldruega desetletja so tovrstna dela končno dobila več prostora, slovenski bralci pa celovitejšo in kompleksnejšo predstavo o sodobni ruski književnosti in kulturi. Dejstvo sicer je, da so – vsaj, če sodimo po ponatisih – med bralci bolj priljubljena dela, ki jih je kot celoto mogoče brati predvsem kot žanrsko literaturo, a na nekoliko drugačni ravni. Slovenski bralci radi posegajo po delih, ki jim v različnih prepoznavnih žanrskih vzorcih prinašajo *drugost* Rusije in njene preteklosti (od strahot 20. stoletja do srednjeveške mistike), a jih je mogoče brati tudi kot potrditev vnaprejšnjih pričakovanj in stereotipov o *drugosti*, ki jo spoznavajo. Bolj zapletene literarne problematizacije žanrskih mehanizmov, ki seveda zahtevajo tudi vnaprejšnje poznavanje uporabljenih vzorcev in shem, so za slovenskega bralca verjetno težje razumljive (to bi lahko pojasnilo očitno manjše zanimanje za *Vaje* Šarova), ob neprepoznanih žanrskih in drugih kulturnih referencah namreč takšno besedilo preprosto ne deluje, a prav zato so – tudi za prihodnje branje ambicioznejših del – med prevodi nepogrešljive uspešnice, ki nas teh referenc učijo.

Viri

- PRILEPIN, Zahar, 2017: *Samostan*. Prev. Borut Kraševac. Ljubljana: DZS.
 ŠAROV, Vladimir, 2017: *Vaje*. Prev. Lijana Dejak. Ljubljana: Družina.
 VODOLAZKIN, Jevgenij, 2015: *Laurus*. Prev. Lijana Dejak. Ljubljana: CZ.

Literatura

- de GROOT, Jerome, 2016: *Remaking History. The past in contemporary historical fictions*. London, New York: Routledge.
 HLADNIK, Miran, 1983: Trivialna literatura. Literarni leksikon 21. Ljubljana: DZS.
 <<http://lit.ijs.si/trivlit1.html>>.
 HLADNIK, Miran, 2009: Slovenski zgodovinski roman. Ljubljana: Založba FF.

16 V tem pogledu ne preseneča, da v naslovu spremne besede k slovenskemu prevodu srečamo vsem znani stereotip *ruske duše*.

- HLADNIK, Miran, 2018: Emancipacija slovenske žanrske literature. *LUD Literatura*. <<https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/emancipacija-slovenske-zanrske-literature/>>.
- JAVORNIK, Miha, 2005: »Pornoграфска литература« V. Sorokina v primežu ruskega kulturnega spomina (o tem, kako ni mogoče ubežati lastni zgodovini). *Primerjalna književnost* 28/2. 77–92.
- JAVORNIK, Miha, 2006: Sorokin na nakovalu med kulturo in naravo (pa tudi nekaj o tem, kako jezik premaguje mesene stroje). Vladimir Sorokin: *Led*. Ljubljana: Modrijan. 281–294.
- JAVORNIK, Miha, 2009: Postmodernistični prerok Viktor Pelevin: O tem, kako post-sovjetski pisatelj išče resnico. *Primerjalna književnost* 32/1. 1–24.
- JAVORNIK, Miha, 2018: Repetitivni re-/demitologizam kao ustaljen proces u razvoju kulture (na primjeru romana »Laur« Evgenija Vodolazkina). Jasmina Vojvodić (ur.): *Neomitologizam u kulturi 20. i 21. stoljeća*. Zagreb: Disput. 111–122.
- KRAŠEVEC, Borut, 2017: Nova taboriščna proza (o Zaharju Prilepinu in njegovem Samostanu). Zahar Prilepin: *Samostan*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LOTMAN, Jurij Mihajlovič, 2010: Struktura umetniškega teksta. Ljubljana: LUD Literatura.
- PODLESNIK, Blaž, 2017: Samomor? Da? Morda? Samó. Grigorij Čhartišvili [Boris Akunin]: Pisatelj in samomor. Ljubljana: LUD literatura. 463–486.
- STOCKER, Bryony D., 2019: Historical Fiction: Towards A Definition. *The Journal of Historical Fictions* 1/1. 65–80. <<http://historicalfictionsjournal.org/pdf/JHF%202019-065.pdf>>.
- VIRK, Tomo, 2008: Dostojevski in Akunin. Ruska klasika v primežu postmodernizma. *Literatura* 20/203–204. 232–250.
- ZAJC, Neža, 2015: Ruska duša v času in spominu. Evgenij Vodolazkin: *Laurus*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2010: Literarnost. *Primerjalna književnost* 33/3. 199–220.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2011: Trivialnost. *Slavistična revija* 59/2. 147–160.
- ЛОТМАН, Юрий М., 1997: Массовая литература как историко-культурная проблема. Ю. М. Лотман: *О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы* СПб.: Искусство-СПБ. 817–826.
- МАГЛИЙ, Анна Д., 2015: Жанровое своеобразие романа Е. Водолазкина «Лавр». *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология* 2015/1. 177–186.