

VIA NEGATIVA



DEL I:
EN LESNING AV VLADIMIR MAKANINS
STOL, POKRYTYJ SUKNOM
I S GRAFINOM POSEREDINE

DEL II:
J.S. BACHS *GOLDBERGVARIASJONER*
OG *STOL, POKRYTYJ*

– TORBJØRN NYMO

HOVEDFAGSOPPGAVE
I RUSSISK LITTERATUR
UNIVERSITETET I TROMSØ

VIA NEGATIVA

DEL I:

En lesning av Vladimir Makanins
*Stol, pokrytyj suknom i s grafinom
poseredine*

DEL II:

J.S. Bachs *Goldbergvariasjoner*
og *Stol, pokrytyj*



INNHold

[0] Translitterasjon og sitater	6
DEL I	
[1] Innledning	7
[1.1] Vladimir Makanin	7
[1.2] <i>Stol</i>	11
[1.3] <i>Spros</i>	12
[1.4] Problemstilling og tilnærming	13
[2] Forteller og tiltalt	17
[2.1] Indre monolog	17
[2.2] Innskutte retrospektive monologer	18
[2.3] De anklagede: du-et og jeg-et	20
[2.3.1] Ikke-kommunikativt ”du”	21
[2.3.2] Kommunikativt ”du”	25
[2.3.3] Du-et og dialogisk tosidighet	28
[2.3.4] Du-et og leseren	30
[2.4] Singulativ og iterativ	33
[2.5] Parentesen: fordobling og atskillelse	35
[2.6] Distanse	41
[3] Komposisjon	44
[3.1] Kapitlene og plot	45
[3.1.1] Todelt avslutning	53
[3.2] Tekstelementer og montasje	56
[3.2.1] Typeperioder	56
[3.2.2] Du-perioder	58
[3.2.3] Dialogpartier	58
[3.2.4] Innskutte bilder	58
[3.2.5] Jeg-perioder	59
[3.2.6] Kommentarer	59
[3.2.7] Forholdene mellom tekstelementene	60
[3.2.7.1] Kapittel 2 som eksempel	60
[3.2.7.2] Enhet	64
[3.2.7.2.1] Tekstelementene	64
[3.2.7.2.2] Sekvensene og tid	65
[3.3] Billednivået	68
[3.3.1] Kollektivt minne	69
[3.3.2] Anikeevs forvandling: samfunn finnes ikke, vennskap finnes	74
[3.4] Gjentakelser og <i>det samme</i>	80
[3.4.1] Gjentakelse av enkeltord	83
[3.4.2] Dobbel repetisjon	84

[4] Sammenfatning	87
[4.1] Bordet: Å svare med spørsmål	87
[4.2] Via negativa	93
[4.2.1] Negativ etikk	96
[4.2.2] Negasjon og leseren	98
[4.2.3] Makanin og ikke-skriving	99
DEL II	
[5] J.S. Bachs <i>Goldbergvariasjoner og Stol, pokrytyj</i>	101
[5.1] Innledning: Makanin og musikk	101
[5.2] <i>Stol, pokrytyj</i> og <i>Goldbergvariasjonene</i>	102
[5.3] Om fortolkningen	102
[5.4] Historienivået: Forkels anekdote	104
[5.5] Makrostrukturene	105
[5.6] Dux og Comes	106
[5.7] Canone og Quodlibet	107
[5.8] ”Komponistens vilje skjult i et visst mørke”	121
[6] Tillegg	123
[6.1] Fra <i>Stol, pokrytyj</i> , side 39	123
[6.2] Fra <i>Stol, pokrytyj</i> , side 48	123
[6.3] Skjema: <i>Goldbergvariasjonenes</i> makrostruktur	124
[7] Litteratur	125
[7.1] Makanin, Vladimir Semenovič	125
[7.2] Sekundærlitteratur	130

[0] TRANSLITTERASJON OG SITATER

Translitterasjonen følger ISO-systemet.

Tittelen *Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine* er i det følgende forkortet til *Stol, pokrytyj*, og sidetallene refererer til førsteutgaven i *Znamja* (Vladimir Makanin, 1993a).

Senere utgaver under forfatters redaksjon har minst to endringer av teksten.¹ Sitatene som brukes her, er fra Panoramas utgivelse av *Stol, pokrytyj i Kavkazkij plennyj* (Makanin, 1997). *Sidetallene*, derimot, *henviser fortsatt* til førsteutgaven (1993a), siden denne er den mest tilgjengelige.

Stol, pokrytyj er en tekst med en omfattende bruk av parenteser (jf. 2.4), og for tydeligere å atskille utelatelse i sitater, er utelatelsene anført med hakeparenteser.

Alle kursiveringer i sitater tilhører, om ikke annet er anført, den siterte forfatter.

¹ Setningen «Они — это и есть я.» (Makanin, 1997: 357; Makanin, 2002b, bd. 4: 187) finnes ikke i førsteutgaven. Setningen «Жалкий совок, я ищущи виноватых.» (Makanin, 1993a: 35) fra førsteutgaven er i senere utgaver erstattet med: «Жалкий, я ищущи виноватых.» (Makanin, 1997: 375; Makanin 2002b, bd. 4: 202.) Om utelatelsen av ordet *sovok* er Makanins egen redaksjon, kan det antyde at han ønsker å flytte fokuset bort fra tolkninger som fokuserer på sovjetstaten. Disse endringer er også til stede i den siste utgaven av *Stol, pokrytyj i Sobranie sočinenij* (Makanin, 2002b, bd.4: 160–231) som er trykt under ny redaksjon av Makanin.

DEL I

[1] INNLEDNING

[1.1] VLADIMIR MAKANIN

Makanin же в этой повести, как и всегда, исследует. Исследует, сострада.
Aleksandr Ageev (1990: 30)

Vladimir Semenovič Makanin har valgt en stille forfatterrolle, han gir sjelden intervjuer og holder seg utenfor grupperinger. Han karakteriseres ofte som en litterær særling med et eget uttrykk, «Он всегда был не только сам по себе, но как бы на отшибе, как бы на расстоянии от, условно говоря, литературного ядра. Не впереди, не позади – именно на расстоянии», skriver Ruslan Kireev (2002). Makanin skyr massemediene, og har også vært sparsom med å gi biografiske opplysninger. Frem til slutten av 90-tallet begrenset han sine få intervjuer til slavister utenfor Sovjetunionen.²

Hos Makanin er personene som regel bosatt i storbyen, og de er gjerne innflyttere fra områdene ved Ural. Selv er Makanin født i 1937 i byen Orsk, som er delt av elven Ural. Han var den eldste av fire brødre. Hans far og mor var utdannede. Faren arbeidet som ingeniør, mens moren underviste, hovedsakelig i språk og litteratur. Makanins egen yrkesretning kan også beskrives som en vei fra realfag til humaniora, fra matematikk til en skjønnlitteratur som er granskende, og kan betraktes som et filosofisk prosjekt, både eksistensielt og rettet mot kulturelle prosesser.³

Makanin beskriver sjakk som sin første lidenskap. Allerede i sjette klasse ble han bymester i Orsk, og fikk senere tredjeplassen i det søruralske mesterskapet. Han var kandidat til mestertittelen, men måtte, som femtenåring, oppgi ambisjonene som sjakkspiller på grunn av en øyensykdom. Makanin ser det som mer tilfeldig at han utdannet seg til matematiker, men mener harmonien i sjakkspillet var et av elementene som gav ham retning mot matematikken. Han begynte å studere i Moskva i 1954, og i 1960 avsluttet han studiene ved MGU. Mens han arbeidet som matematiker ved et militærindustrielt kompleks, utgav han i 1964 en monografi i anvendt matematikk som omhandler lineær programmering (*Linejnoe programmirovanie i teorija raspisanija*).

Det er først i 1965, som tjuetteåring, Makanin debuterer skjønnlitterært i tidsskriftet *Moskva* med romanen *Pramaja linija*. Som tittelen antyder er linearitet også et sentralt begrep i debutromanen, men nå satt i forhold til moral og menneskets forhold til tid.

Karakteristikkene ”matematikeren” og ”sjakkspilleren” har fulgt Makanin også i det litterære, særlig i tilknytning til hans strengt ordnede komposisjoner og stilistiske tilfang. Det er i denne forstand at Tat’jana Tolstaja mener at forståelsen av strukturen er særlig viktig for å nærme seg fortellingene til Makanin (jf. Tolstaja/Stepanjan, 1988: 84–85), eller slik Natal’ja Ivanova beskriver Makanin som ”høyt teknologisk”: «Маканин высокотехничен, и если ему любопытна и вдруг понадобится какая-то литературная технология, то он её берёт не раздумывая [...] (не она владеет им, а он – ею).» (Natal’ja Ivanova, 2000: 192). Etter

² Makanin gir en kort presentasjon av seg selv på internettsidene til Iowa State University (Makanin, 1999c). Kortfattede biografiske opplysninger, basert på intervjuer med Makanin, finnes hos Peter Rollberg (1993: 5–8) og Janusz Świeży (1996a: 142–150).

³ Mark Lipoveckij er kanskje den som går lengst, han ser ikke bare Makanin som en forfatter som er eksistensielt rettet, men beskriver ham som en eksistensialist med et billedsystem som er del av et eksistensialfilosofisk undersøkelsesverktøy: «Маканин создал оригинальный и целостный экзистенциалистский миф – свою, глубоко личную систему философских образов этого типа.» (Lipoveckij, 1992: 4). Se også N.L. Lejderman / M.N. Lipoveckij (2001: 126–127), Tat’jana Tolstaja / Karen Stepanjan (1988: 94–95) og Colin Dowsett (1996: 30).

debuten har Makanin beveget seg bort fra mer konvensjonelle komposisjonsprinsipper, blant annet har han en lidenskap for musikk som er gått over i det litterære, hvor særlig Bach og Stravinskij har hatt betydning for hans litterære komposisjon (jf. Peter Rollberg, 1993: 7).

Samme året som Makanin debuterte med *Pramaja linija*, og mens han arbeidet som profesjonell matematiker, påbegynte han en utdanning innen filmproduksjon ved *Institut kinematografii* (VGIK). Etter to år avsluttet han *Vysšie kursy scenaristov i režisserov* med et diplomarbeid hvor scenarioet er basert på debutromanen. Filmen ble regissert av Jurij Švyrev, og kom til sist ut i en sensurert utgave i 1969. Makanin fant seg ikke til rette i filmproduksjon, som han mener, i større grad enn noe annet felt, krever tilhørighet til grupperinger (1999c). Han har siden holdt seg til det litterære.

Makanin bruker sitt forhold til film når han i sine senere intervju (Viktor Bočenkov, 2002; Viktorija Ladynskaja, 2004; Alena Solnceva, 2000; Janusz Świeży, 1996a; Ekaterina Varkan, 2002) svarer på spørsmål om sin utvikling som forfatter. Mens han fremhever musikk, malerkunst og litteratur (jf. Solnceva, 2000), karakteriserer han filmproduksjon nærmest som en avsporing og et annenrangs uttrykk: «Кино – это не искусство, это индустрия [...]» (Bočenkov, 2002). Han beskriver film som et produkt av den klassiske romanen. Fellestrekket mellom romanen og filmen er ”tenkningen i scener” (*myšlenie scenami*), en tenkning han mener har endret vår erkjennelse av verden:

«Сценическое» мышление [...] появилось у человека после возникновения такой крупной литературной формы, как роман, полным ходом развивается в кино, а главное – в нашем сознании. До романов люди мыслили не сценами, а словами, так сказать, внутреннего режиссирования не существовало. Именно поэтому чтение «дороманной» литературы кажется писателю таким плодотворным. (Intervju, Viktorija Ladynskaja, 2004)

Fremtiden for litteraturen, mener Makanin, ligger i en tilbakevending til ”ordet” (*slovo*). Han henviser litteraturen til ordet for å atskille sitt eget uttrykk både fra film og fra samtidens dominerende litterære uttrykk. Samtiden er orientert mot det sceniske, og lærer sin tenkemåte fra skjermene. Tenkning i ord og tenkning i scener er erkjennelsesmessig forskjellige. Han sier at sceneriet krever avsluttethet, at teksten strekkes til en avslutning (jf. Świeży, 1996a: 148). Det synes som om Makanin mener at tenkning i scener gir et uttrykk som preges av fiksering og avsluttethet, med andre ord at sceneriet gjør det motsatte av å fortette teksten og tenkningen. I samtidslitteraturen er den sceniske tenkningen dominerende, sier Makanin: I sitt skrevne uttrykk fremstår forfatterne som regissører eller kinomaskinister, og utpenslingen av sceneriet styrer uttrykket. På den andre siden ser han det sceniske uttrykket som en del av forfatterens utvikling: Forfatteren må beherske fremstilling i scener, men ikke stoppe opp der. Det sceniske er uttømt, en søvndyssende blindvei for litteraturen, mener Makanin: Forfatteren må tilbake til litteraturen før romanen og ernære seg der hvor litteraturen er ord og ikke scene:

Если он этого не делает, он умирает. [...] Рабле, протопоп Аввакум, Светоний, всяческие летописи, что угодно. Библия. Слово должно быть словом. И тогда кинематографичность не страшна. Не потребление кино, а конкуренция с ним. И зрительность, зримость как таковая, не сгинет в тексте, а напротив – возродится мощная, сильная, потому что будет не вторичной. (Intervju, Alena Solnceva, 2000).

I intervjuet til Ladynskaja (2004) bruker Makanin bibelen som eksempel på litteratur som lærer leseren tenkning i ord; kanskje slik bibelens lese- og tenkemåte på norsk gjerne blir beskrevet som ”å ete tekst”. I stedet for scenisk tenkning betegner Makanin sin egen tilnærming som en tenkning i ord, og tenkning i et ”system av bilder” (*sistema obrazov*, Varkan, 2002; Świeży, 1996a: 147), og en ”fragmentets estetikk” (*estetika otryvka*, Świeży, 1996a: 148; Solnceva, 2000). Han er fascinert av Heraklits understrekkelse av verden som ikke-statisk og ufullendt, og vil la sin eget arbeid gjenspeile det uavsluttede. I uttrykket hos den senere Makanin er

historielinjen underordnet. Viktigere er samspillet av bilder; heller enn plot i tradisjonell forstand er uttrykket bygd opp av fragmenter, bruk av stemmer og bilder. Makanin synes å mene at det sceniske krever et lineært og avsluttet hele; det sceniske fører med seg en overflødighet, som igjen styrer betydningen i uttrykket. Tenkning i ord synes på den andre siden å være punktuelt orientert, en måte å rette seg mot det fortettede og meningsmettede.

Også sin utvikling som forfatter beskriver Makanin ut fra begrepet om tenkning i scener. Han betegner debutromanen, *Pramaja linija* (1965), og de tidlige fortellingene *Bezotcovščina* (1971) og *Povest' o Starom Poselke* (1974) som kinoromaner (*kinopovesti*, Janusz Świeży, 1996a: 147). Med fortellingene *Ključarev i Almuškin* (1977), *Otdušina* (1979) og *Antilider* (1983) er Makanin over i langt kortere fortellinger som er mindre orienterte mot det sceniske. Makanin fremhever kortromanen *Golosa* (1980) som ytterligere en utvikling av fortellerstilen, mot det fragmenterte, og med en egen bruk av stemmer (jf. Janusz Świeży, 1996a: 147).

Makanin er uhyre produktiv. Kortromanen (*povest'*) og novellen (*rasskaz*) er hans hovedformat, men han har også skrevet flere romaner og essay, og har utgitt et tyvetall bøker. Foruten en viss suksess med debuten, *Pramaja linija*, utgitt i tidsskriftet *Moskva*, var de første tyve årene av forfatterskapet i stor grad henvist til publisering i mindre tidsskrifter, og, som regel, utgivelser i små bokopplag. Perioden som "bokforfatter", i motsetning til det mer prestisjefylte "tidsskriftforfatter", var ikke bare en tid med få lesere og liten oppmerksomhet fra kritikere. Denne tiden hadde også sin plusside. Makanin sier at han fikk utvikle seg i sitt eget laboratorium, på avstand fra det litterære etablissementets innflytelse, uavhengig.

Typisk for Makanins stil er en avståelse fra patos, lyrisisme og tydelig utsmykking. Dette gir gjerne et førsteinntrykk av klarhet, men fortellingene beskrives ofte som et komplekst system av bilder, som utvilsomt har vært en utfordring for litteraturkritikken, slik Lev Anninskij, S. Piskunova og V. Piskunov sammenfatter de sprikende vurderingene av Makanin:

Ясности не было. [...] Маканина [...] давно уже можно произвести в чемпионы журнальных рубрик «Два мнения» и «С разных точек зрения». (Lev Anninskij 1987: 5).

Да, пожалуй, нет ни одного произведения Маканина, которое не породило бы у критиков не то чтобы разные, а именно диаметрально противоположные толкования. (S. Piskunova / V. Piskunov, 1988: 41)

Et av trekkene som ofte nevnes i denne sammenhengen, er at Makanin avstår fra å felle dommer over, eller å fiksure, sine hovedpersoner og deres handlinger; en avståelse som gjør det vanskelig for leseren å fiksure et entydig forhold til personene.⁴

Det er først med *Predteča* i 1982, og særlig i 1987 med utgivelsen av de tre kortromanene *Otstavšij*, *Odin i odna* og *Utrata* han for alvor begynner å få kritikernes oppmerksomhet, og når ut til lesere. Fra slutten av 80-tallet veksler han fritt mellom å publisere i *Novyj Mir* og *Znamja*, og det siste tiåret har han fremstått som en av de aller fremste russiske forfatterne. Som *Znamjas* hovedredaktør, Sergej Čupinin, sier: Makanins prosa har, lik utsøkt vin, fått sin modningstid (Tat'jana Vol'tskaja, 1998).

Makanin er av de få russiske forfattere som ikke har hatt vanskeligheter med overgangen til 90-tallet. Tvert imot synes 90-tallet å være av hans mest fruktbare perioder, blant annet med kortromanen *Laz* (1991c), novellen *Kavkazkij plennyj* (1995) og hans hittil mest omfangsrike roman *Andegraund, ili Geroj našego vremeni* (1998). Han innehar en særstilling i russisk samtidslitteratur, slik Natal'ja Ivanova uttrykker det:

⁴ Irina Rodnjanskajas tittel er i så måte illustrerende: "Neznakomye znakomcy. K sporam o gerojach Vladimira Makanina" (1986). Om fortolkningsproblemene, se også T.A. Sotnikova (2000: 436), S. Piskunova / V. Piskunov (1988: 38–43), Tat'jana Tolstaja / Karen Stepanjan (1988: 102–103). Zuzana Stolz-Hladky (1995: 15–31) gir en gjennomgang av de motsetningsfylte kritikkene.

В этом экзистенциальном характере прозы и заключилось принципиальное отличие Маканина от других, печатающихся или не печатающихся. Он не был ни советским, ни антисоветским писателем – он был сам по себе, этой непохожестью, несводимостью к определенной категории (будь то шестидесятники, сорокалетие, «почвенники», «городские» писатели, диссиденты), отдельностью сильно смущая литературно-критические умы. (1997: 217)

Mens det store flertallet av de russiske forfatterne sluttet å skrive på 90-tallet, eller gikk inn i journalistikk og lignende, synes Makanin å være blant dem som har klart overgangen til den nye litterære virkeligheten best. Som Dmitrij Kuz'min sier: Under sovjettiden måtte både dissidenten og den offisielle forfatteren forholde seg til politiske spørsmål (jf. Knut Hoem/Kristian Skjelstrup, 2001). Slik Ivanova påpeker har Makanin ikke tilhørt noen av grupperingene. Makanin har sitt eget prosjekt, hans fortellinger er granskende, både eksistensielt og samfunnsmessig. Han har ikke det man kaller ”dissidentens problem”, han har ikke gjort seg avhengig av å ha en motstander. Han fremstår som en forfatter med et eget og uavhengig prosjekt, og en universell tematikk, noe som gjenspeiles i det at han er oversatt til et titall språk.⁵

Makanin har mottatt en rekke litterære priser. Han var innstilt til den første russiske Bookerprisen i 1991 for *Laz*, en pris han fikk i 1993 for *Stol, pokrytyj*. I 1995 fikk han *Novyj Mir* pris for *Kavkazkij plennyj*, i 1999 den italienske litteraturprisen *Penne* for romanen *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*, og *Premija Znameni* i 2000 for kortromanen *Udavšijsja rasskaz o ljubvi*. Han har også mottatt den russiske føderasjonens litterære pris i 1999 (*Gosudarstvennaja premija Rossijskoj Federacii*), og den internasjonale Puškinprisen i 1998 (*Puškinskaja premija Fonda Al'freda Tefera*).

Den stille forfatterrollen Makanin har valgt, med avstand til massemediene og avgrensning av sin offentlige rolle til det litterære, kler tydelig hans tematikk. Fokuset på den som avstår fra å blande seg med gruppen er sterk i hans fortellinger, ofte med personer som kjemper for å bevare sin selvrespekt. Hans prosjekt kan karakteriseres som en granskning av individualitet og gruppen. Kritikere som Aleksandr Ageev (1990: 26), Colin Dowsett (1996: 32–35), N.L. Lejderman og M.N. Lipoveckij (2001: 123) og Tat'jana Tolstaja (Tolstaja/Stepanjan, 1988: 88) ser det sentrale tema hos Makanin som forholdet mellom individet og grupperingen. Vanligvis blir denne tematikken behandlet i litteraturen som systemets ensretting av den enkelte, eller den ene som motsetter seg gruppen. Hos Makanin får temaet andre føringer, han søker ny innsikt i tematiseringen, blant annet retter han blikket bort fra systemet og ser på den enkeltes trang til å blande seg og underordnes gruppen. Lejderman og Lipoveckij (2001: 123) skriver at med Makanin får denne tematikken en ny og samtidig klangbunn, også forbundet med samtidige massefenomen.

I et intervju gir Makanin selv svar på hvordan han vil formulere lovmessigheten i sitt fortellingsunivers: «Я считаю, что это осознание индивидуальности самое себя.» (Andrej Maksimov, 2003). Fokuset på individualitet er helst satt i forhold til sin negasjon, det kollektive, gruppen og massesamfunnet. Objektet for denne lesningen, kortromanen *Stol, pokrytyj*, er også en av Makanins variasjoner over denne tematikken.

⁵ I norsk oversettelse finnes fortellingen *Antileder*, oversatt av Ingvild Broch, i *Vendingar, russiske og norske fortellinger*, Aschehoug & Co., Oslo, 1992., s. 41–78.

[1.2] *STOL*

Tittelen *Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine* viser til et motiv som er lett gjenkjennelig for en leser som er vokst opp i Sovjetunionen: en gruppe mennesker som sitter på den ene siden av et bord og retter spørsmål til den ene som sitter på andre siden.

Selv om ordet *tovariščeskij sud (kameratdomstol)* ikke blir nevnt direkte i *Stol, pokrytyj*, er den tydelig den historiske modellen for settingen i *Stol, pokrytyj*. Kameratdomstolen er et halvoffisielt organ som behandler mindre forseelser, særlig på arbeidsplasser og institusjoner.

For en leser som ikke har en sovjetbakgrunn, kan motivet synes fremmedartet, slik for eksempel den norske historikeren Torgrim Titlestad i en artikkel i *Dag og Tid* skildrer minner fra en sommerleir for ungdom i Sovjetunionen i 1961, og sitt møte med denne formen for domstol:

I ei middagskvil hadde vi gutane ein del moro. Vi norske greidde ikkje venja oss til å sove midt på dagen. Ein av dei russiske gutane vart med på strekane. Det enda med at han greip ei fillete skulebok. Den for gjennom lufta og ”forulykka” i feltsenga mi. I ein augneblink såg eg at vi hadde publikum: nokre sovjetiske jenter følgde med i det som skjedde. Då skuleboka hadde landa, forsvann ei med briller raskt. (Det skulle vise seg at ho angav den russiske kameraten vår til leirleiinga.) Etter kviletid vart det brått kalla inn til ekstraordinært disiplinmøte. Det verka som noko ukjent og skummelt hadde skjedd. Dei sovjetiske pionerane hadde stelt til ein slags ”folkedomstol” med den sovjetiske kameraten som tiltala. Til mi store undring var den fillete skuleboka blitt ei stor og alvorleg sak. Kameraten vår vart audmjuka gjennom angjevaren og tilstod ”brottsverket” sitt. Tolken omsette til norsk mens vi var vitne til ”forhandlingane”. Eit par morske jenter dømde han til husarrest for ”manglande respekt for folkets eigeidom”. Dette var ufatteleg og vemmeleg på same tid. Eg gjorde merksam på at eg var involvert i episoden og hadde min del av skulda. Det var ikkje hjelp i det: vi var gjester og dette var ei intern sak for russarane – i stalinistisk ånd. (Torgrim Titlestad, 2001:12–13)

Lik fokuset i *Stol, pokrytyj* poengterer også Titlestad at domsforhandlingene handler om ydmykelse og skyldfølelse, og en gruppe som dømmer sine egne.

I *Stol, pokrytyj* møter leseren en jeg-person som sitter alene oppe om natten, mens han søvnløs venter på morgendagens møte med en slik domstol. Leseren får ikke vite hva den konkrete saken dreier seg om, det antydes kun at jeg-personen er innkalt på grunn av en forseelse på arbeidsplassen. I likhet med Kafkas *Prosesen*, som det også alluderes til i *Stol, pokrytyj*, er ikke objektet for utspørringen nærmere beskrevet. For jeg-personen er heller ikke den enkelte saken viktig. For ham er saken viktigere på et allment nivå, som del av et generelt mønster: Gjennom hele sitt liv har han deltatt i lignende utspørringer, og for seg selv forsøker han å avdekke betydningen av utspørringene, og opprinnelsen til gruppens makt over den enkelte. Gjennom jeg-personens indre monolog fremstilles fragmenter fra fortidige og forestilte møter med utspørringssituasjonen.

I sin anmeldelse av *Stol, pokrytyj* beskriver Alevtina Kuzičeva omfanget av slike utspørringer:

С нас спрашивали на школьных педсоветах и комсомольских собраниях. Затем было пора вузовских «спросов», но самые унижительные и неизбежные «судилищные» минуты ждали нас на службе. Нет, то были не минуты, но часы, дни ожидания «спроса». Порою месяцы, а в конце концов, как у героя макаинской повести, вся жизнь оказывалась непрерывной чередой то ожидания [...] (Kuzičeva, 1993)

På dette nivået kan *Stol, pokrytyj* leses som en fortelling om en historisk erfaring, som satire over historiske realia, slik for eksempel Titlestad ser denne kameratdomstolen som en del av et samfunnssystem, eller slik Alevtina Kuzičeva synes å betrakte utspørringene som et historisk avgrenset fenomen.

Stol, pokrytyj har derimot sterkere pretensjoner på et eksistensielt nivå. Sentralt i fortellingen står spørsmål om menneskets hang til å underordne seg en gruppe eller en

normalitet, om menneskets ønske om å blande seg med andre; et spørsmål om destruktive mellommenneskelige forhold.

Personene i Makanins fortellinger karakteriseres ofte som ordinære og gjennomsnittlige, som *usrednennyj čelovek*. I *Sjužet usrednenija* (Makanin, 1992b), som kom ut like forut for *Stol, pokrytyj*, beskriver fortellerpersonen betydningen av *usrednenie*:

Есть такое довольно грубое слово: «усреднение», и в этом слове, как мне кажется, кроется мой сюжет. [...] Речь о том, что некий человек не хочет слишком много наваливать на свое «я», и вообще на себя наваливать и навешивать он ничего не хочет и не прочь совсем раствориться и затеряться, как в свалке, в общей массе окружающих его людей. (Makanin, 1992b:107)

Sitatet fra *Sjužet usrednenija* er også dekkende for personene i *Stol, pokrytyj*: Det er mennesker som er tynget av trykket mot sitt ”jeg”, og som vil blande seg med andre. Kameratdomstolen er et motiv som zoomer inn denne trangten til normalitet, og fremviser et «Clockwork Orange», noe mekanisk i det organiske, en massemekanikk som frarøver ansvar, egne tanker og følelser fra de som deltar. Personene er ikke lenger autonome, men automatiserte og forvandlet til roller i en gruppe. Hver person som deltar i gruppen, sier fortellerpersonen, har gode hensikter. God vilje. Men virkningen er ødeleggende. Det er de underliggende destruktive mekanismene i mellommenneskelige forhold, og i kollektive settinger, som er hovedfokuset. Det handler ikke om kameratdomstolen som sådan. Som Irina Rodnjanskaja påpeker: «[...] речь идет не о прошлом, а о долговременно актуальном [...]» (1997: 204).

Ut fra sitt historiske utgangspunkt utvikler *Stol, pokrytyj* seg til å bli en fortelling om destruktive relasjoner, om en likeretning av all individualitet, og om den mer uklare og flytende grensen hvor mennesket går over til å bli del av en masse. *Stol, pokrytyj* åpner seg for lesninger som når ut over det historiske.

[1.2.1] SPROS

Personene som møtes i *Stol, pokrytyj*, er fremmede for hverandre, men graver i hverandres privatliv, med ødeleggende virkning. Fortellingen betegner dette destruktive med ordet *spros*, som kan oversettes med *spørring*, *utspørring* og *krav*.

Utspørringen tar plass i gruppesituasjoner, i grenselandet mellom det private og det offentlige rom. *Spros* betegner en situasjon hvor en enkelt er satt til å svare overfor en gruppe mennesker. Som ytre situasjon har *spros* karakter av avhør og anklage, men står utenfor det formelle rettssystemet: *spros* er en form for avhør og anklage som oppstår i møtet mellom mennesker, der den enkelte er satt til å forholde seg til en gruppe og til en normalitet.

Ordet *spros* har også betydningen ”krav om å stå til ansvar, eller å svare for noe.”⁶ Denne betydningen er helt sentral i *Stol, pokrytyj*. I gruppens spørsmål til den enkelte ligger et forlangende, et krav til livsførsel, et krav om å innordne seg i en normalitet. *Spros* er også et ord med sterke konnotasjoner til massesamfunnet i betydningen ‘etterspørsel’; et ord som er knyttet til handel og økonomiens sfære, jamfør faste uttrykk som ”spros i predloženie” (”tilbud og etterspørsel”). I *Stol, pokrytyj* er det imidlertid etterspørselen etter *den andre* som er hovedfokuset, kollektivets etterspørsel etter individets intime sfære. «Спрос – уже потребление человека человеком,» (Makanin, 1993a: 29) heter det i fortellingen hvor denne formen for etterspørsel og forbruk er understreket med et nekrofilomotiv.

⁶ Jf. Švedova / Ožegov, «Спрос», «1. с кого. Требования к тому, кто должен нести ответственность, отвечать за что-н.(разг.)» (1999: 758).

Stol, pokrytyj har form av en indre monolog hvor jeg-personen over en natt både minnes og ser for seg en rekke forskjellige situasjoner som han betegner som *spros*. Disse fragmenterte glimtene av *spros* fremtrer på forskjellige nivåer. *Spros* er tilknyttet en gruppemekanikk, på arbeidsplassen, skoler, foreninger og andre institusjoner, men *spros* fremstår som mer enn en historisk erfaring. *Spros* betraktes som en stadig historisk utvikling, som en tilstand, som kulturelt selvbedrag, eller internalisert utspørring, slik den fremstår i jeg-personens nattlige monolog, eller også som en eksistensiell grunnsituasjon i menneskets møte med det kollektive. *Stol, pokrytyj* gir ordet *spros* en særegen betydning.

[1.4] PRESISERING OG TILNÆRMING

Lesningen er konsentrert om kortromanen *Stol, pokrytyj*. Dette er både svakheten og styrken i lesningen. På den ene siden er det en klar fordel å kunne gå nært inn på ett verk. På den andre er *Stol, pokrytyj* tydelig del av et større granskningsprosjekt, slik Tat'jana Tolstaja peker på fordelene ved å lese Makanins verk i sammenheng:

[...] о Маканине вообще трудно судить на основании какого-либо одного произведения. Каждое из них может быть истолковано вполне традиционно и лишь в совокупности с другими открывает новое качество, каждое из них про одно, а все вместе – про другое. Особенно это заметно, если читаешь несколько его произведений подряд. (Tolstaja / Stepanjan, 1988: 82)

Только в совокупности произведений выявляется основная тема его творчества. Но в менее ярком виде она существует в каждом рассказе, повести, романе: когда поймёшь главное, все детали перестают казаться хаосом и становятся частями системы. (Op. cit.: 88)

Enhet i Makanins forfatterskap kommer kanskje tydeligst til syne i form av motiver som gjentas og fornyes fra verk til verk.⁷ Tematisk kan Makanins arbeid leses som en stadig videreført undersøkelse, særlig av forholdet mellom individ og gruppe. Denne lesningen er konsentrert om *Stol, pokrytyj*, men det har også vært viktig å lese arbeider fra perioden rundt *Stol, pokrytyj*, særlig sentrale verker som *Utrata* (1987a), *Odin i odna* (1987b), *Dolog naš put'* (1991a), *Laz* (1991b), *Sjur v proletarskom rajone* (1991f), *Sjužet usrednenija* (1992b), *Kvazi* (1993b), *Kavkazkij plennyj* (1995a), *Andegraund, ili Geroj našego vremeni* (1998a) og *Udavšijsja rasskaz o ljubvi* (2000b).

I denne sammenhengen har artikler som forsøker å kartlegge Makanins forfatterskap, vært viktige, spesielt Aleksandr Ageev (1990), Lev Anninskij (1987), Vladimir Bondarenko (1986), Natal'ja Ivanova (1997; 2000), Elena Krasnostchekova (2000), Mark Lipoveckij (1992; Lejderman/ Lipoveckij, 2001), Marija Levina-Parker (1995), Andrej Nemzer (1998b; 2000), S. Piskunova og V. Piskunov (1988), Irina Rodnjanskaja (1986; 1997), Peter Rollberg (1993), Janusz Świeży (1996a; 1996b), Tat'jana Tolstaja og Karen Stepanjan (1988).

Når det gjelder *Stol, pokrytyj*, har deler av problemstillingen kommet fra litteraturanmeldernes lesninger. I sentrale spørsmål atskiller fortolkningene av *Stol, pokrytyj* seg betydelig fra hverandre. Alla Latynina (2001) karakteriserer *Stol, pokrytyj* som en fortelling med en bismak av et forsinket angrep på totalitarismen. For N.N. Shneidman (1995: 90–91) fremstår *Stol, pokrytyj* som en opposisjon mellom individet og sovjetstaten. Alevtina Kuzičeva ser *Stol, pokrytyj* som en historisk dokumentasjon, et bilde av en sentral og allmenn erfaring fra sovjettiden. Samtidig som hun betrakter *Stol, pokrytyj* som en fortelling om mennesket som har mistet Gud, understreker hun fortellingens tidløse perspektiv: «[...]»

⁷ Mark Lipoveckij (1992: 4) mener at Makanin bruker et sett med motiver som instrumenter i én større utforskning, det han kaller et billedsystem som fungerer som et eksistensialfilosofisk undersøkelsesverktøy.

спросы-допросы вечны и неизбежны во все времена [...]» (Kuzičeva, 1993: 13). Kritikere som Andrej Nemzer (1998a: 256) avslår kategorisk å lese *Stol, pokrytyj* som en fortelling om sovjettiden, og betrakter den som en filosofisk roman bygd på spredte assosiasjoner. Irina Rodnjanskaja (1997: 203–204) avviser også at *Stol, pokrytyj* omhandler fortid, og påpeker en langvarig aktualitet, et bilde på et massesamfunn, hvor massen, heller enn å være ensrettet fra systemets side, er preget av strukturløshet og tilfeldig sammenstimling. Marija Levina-Parker (1995: 76) oppsummerer; hun mener *Stol, pokrytyj* både kan leses som en politisk, historisk og filosofisk metafor.

Lesninger av *Stol, pokrytyj* kan skjematiseres ut fra sine forskjellige tidsperspektiv:

- *Fortid*: *Stol, pokrytyj* som en fortelling om sovjettiden.
- *Fortid og nåtid*, slik for eksempel Sally Dalton-Brown (1995: 28–29) fremstiller *Stol, pokrytyj*, som en fortelling om fortid (Sovjetstaten), og om vekten av fortiden (skyld) på nåtiden.
- *Nåtid*, slik Valerij Surikov (1995: 32) mener *Stol, pokrytyj* problematiserer samtidens press på individualitet.
- *Tidløse perspektiv*, lesninger av *Stol, pokrytyj* som en filosofisk roman.

Det er også stor variasjon i forståelsen av det kollektive i *Stol, pokrytyj*. Disse perspektivene på gruppen kan skjematiseres på følgende måte:

- *Historisk-politisk*, gruppen forstått som ”systemet” eller Sovjetstaten, enkeltmennesket mot det totalitære.
- *Sosiologisk*, grupperinger som gjennomsnitt av et samfunn, gruppe med felles agenda.
- *Eksistensielt*, strukturløs gruppe, en sammenstimling uten felles agenda, fellesskap som illusjon og kulturelt selvbedrag.

De ovenstående skjematiseringene av divergerende lesninger peker direkte mot tematikken i *Stol, pokrytyj*. Tekstens fremstilling av det kollektive er en sentral del av problemstillingen, tydelig slik gruppen blir fremstilt i ytterpunkter som system eller strukturløshet. I *Stol, pokrytyj* er forståelsen av det kollektive tett sammenbundet med forståelsen av individualitet.

Lesningen har fire hoveddeler. Kapittel 2 er rettet mot å klargjøre fortellerposisjonen, mens kapittel 3 fokuserer på komposisjon. Kapittel 4 søker å samle trådene og belyse tematikken i *Stol, pokrytyj*. Den strukturelle sammenhengen mellom *Stol, pokrytyj* og J.S. Bachs *Goldbergvariasjoner* er presentert som en selvstendig komparativ analyse i kapittel 5.

Kapittel 2 er konsentrert om *Stol, pokrytyjs* monologform, og søker å klargjøre fortellerposisjonen. I problematiseringen av fortellerinstansen er særlig bruken av andreperson entall sentral. Bruken av du-henvendelser, et virkemiddel som er særlig kjent fra den såkalte ”nyromanen”, er et trekk ved fortellingen som både gir et dialogisk preg og er med på å bygge opp en dobbelthet. Bruken av du-henvendelser er videre satt i forhold til tematiske nivå.

Makanin blir regnet som en forfatter med et særlig bevisst forhold leserens mottagelse, slik han selv også understreker dette: «Скрытый диалог с читателем – безусловная составляющая мастерства.» (Intervju med Makanin, Alena Solnceva, 2000.) Som begrep er *leseren* en problematisk generalisering, men kan betraktes ut fra leserrollen en tekst tilbyr, slik for eksempel Wolfgang Iser ved begrepet *implisert leser* påpeker forfatterens grad av kontroll over lesningen ut fra litterære konvensjoner (jf. Jakob Lothe, 1994: 30). Leseren er et begrep som tar utgangspunkt i forventningene som kan knyttes til litterære konvensjoner, spesielt ved forventninger til teksten ut fra sjanger og plotstruktur, eller slik retorikken knytter egne sett av forventninger til de forskjellige litterære virkemidlene. I forhold til *Stol, pokrytyj* er det særlig

den utstrakte bruken av andreperson entall, du-henvendelse, som aktualiserer bruken av begrepet leser (jf. 2.3 og 2.3.4).

Kapittel 3 fokuserer på komposisjon og dannelsen av enhet. Makanin er kjent for sine strenge strukturer, mens *Stol, pokrytyj* fra kritikerhold blir beskrevet som en kontrast til Makanins tidligere fortellinger. N.N. Shneidman karakteriserer *Stol, pokrytyj* som en ”løs struktur” (1995: 91), og Aleksandr Archangel’skij påpeker mangelen på plot (bessjužetno-rychlyj, 1998: 183). Også Natal’ja Ivanova ser *Stol, pokrytyj* som en vei bort fra det sterkt strukturerte, men også som en bestrebelse på å legge plotet til selve tankeprosessen:

Чем ближе к нашему времени, тем сильнее преследует Маканина не свойственное ему ранее (за исключением, может быть, повести 'Голоса') стремление сделать процесс мысли сюжетным [...]

Мотивировка первоначальная [...] была, на мой взгляд, самокритичной: уйти от «модели», от жесткой конструкции, от лекал, по которым кроилась вещь. Стать свободным – в том числе от самого себе, уйти от своего собственного отягочающего наследия. От неперменной сюжетности. От персонажности. От «масок» рассказчика-повествователя-автора. (1997: 219)

Stol, pokrytyj er skrevet i en periode av Makanins forfatterskap hvor flere av hans arbeider kan betegnes som løse, særlig i forhold til konvensjonelle forståelser av plot. *Sjužet usrednenija* (1992b) og *Kvazi* (1993b) er fortellinger som nærmer seg essayet, og *Sjur v proletarskom rajone* (1991h) bestemmer Makanin som collage (povest’-kollaž). Marija Levina-Parker påpeker overgangen til tekststruktur:⁸

Если «главными факторами» прозы «Маканина 70-х» были герой и сюжет, то в 80-е годы позиция автора, резко изменившись в структуре текста, становится такой «доминантой» [...]

(Levina-Parker, 1995: 69)

Stol, pokrytyj er også i mindre grad bygd opp rundt en hendelsesrekke som strekker seg mot sin løsning, og er i mindre grad konsentrert om en ytre konflikt. *Stol, pokrytyj* er fragmentert, og den kan beskrives som variasjoner over et tema, som en resonnementsstruktur (jf. 3.1), eller, lik Ivanova, som en bevissthetsstruktur. Om man knytter begrepet plot opp til intrige, må strukturen betegnes som løs. Tradisjonelt plot er ikke det vesentlige sammenbindende middelet i narrasjonen. Dette gjør det mindre fruktbart å bruke analysemodeller hvor man forholder seg til forhåndsbestemte forventninger, for eksempel modeller hvor man legger analysebasen til begreper som spenningsutvikling, peripeti, konflikt, osv. Slike perspektiv er tatt med, særlig i 3.1, men hoveddelen av analysen er basert på andre lesemåter.

Om man tar plotbegrepet bort fra intrige og betrakter det ut fra begrepet om enhet og som en syntese av det forskjelligartede, viser *Stol, pokrytyj* likevel en egen strenghet og samlende struktur.⁹ For å få frem strukturen i *Stol, pokrytyj*, har det vært viktigere å kartlegge relasjonene i teksten ut fra mindre forhåndsbestemte parametere. Derfor er det tatt utgangspunkt i Peter Brasks modell for komposisjonsanalyse (jf. Brask, 1983).

I korte trekk er Brasks analysemodell bygd opp ved at leseren atskiller teksten i semantisk bestemte enheter, og gir navn til relasjonene mellom enhetene. I praksis munner de fleste analyser etter Brask ut i en presentasjon av teksten ut fra årsaksrelasjon, relasjoner i tid og rom, likhetsrelasjoner, kontraster eller motsigelser.

Som presentasjon innebærer Brasks en opptegning av trær som grafisk viser frem relasjonene. Braks analysemodell tar som regel utgangspunkt i tekstens mikronivå og er i hovedsak brukt på de små formatene, særlig noveller og lyrikk. Metoden kan beskrives som

⁸ Det strukturelle forholdet mellom *Stol, pokrytyj* og Bachs Goldbergvariasjoner er også et perspektiv som kan bekrefte orienteringen mot tekststruktur, jf. 5.1.

⁹ Jf. Paul Ricoeurs bestemmelse av plotet som ”temporal syntese av det forskjelligartede” og ”harmonisering av disharmoni” (Ricoeur, 1984–88, bd.2: 157).

en nærlesningsmodell som gjerne gir en omfattende presentasjon. Her er Brask i større grad brukt som lesemetode. Istedenfor Brasks presentasjon av analysen i form av grafiske trær, er teksten her presentert gjennom en annen type skjematisk struktur som er tilpasset *Stol, pokrytyj*, en oppdeling i *tekstelementer* (jf. 3.2). Tekstelementer viser til en oppdeling i tekstlige byggesteiner, særlig ut fra fokalobjekt og særegenheter i den skriftlige utformingen. I tillegg viser tekstelementene til en gjentakelsesstruktur i *Stol, pokrytyj*. Med andre ord, Brasks fokus på relasjoner opprettholdes, men med en presentasjon av relasjonene som er tilpasset tekstens egen gjentakelsesstruktur. I kartleggingen av relasjonene på mikronivået er det tatt utgangspunkt i ett kapittel i *Stol, pokrytyj* (jf. 3.2.7), men ut fra oppdelingen i tekstelementer, er fokuset også rettet mot relasjonene mellom kapitlene.

Oppdelingen i tekstelementer isolerer også innskutte fortellinger og bilder som en egen kategori (jf. 3.2.4 "Innskutte bilder"). Som nevnt kan *Stol, pokrytyj* betraktes som en resonnementsstruktur, og disse innskuddene kan, på den ene siden, betraktes som illustrasjoner til resonnementet. På den andre siden er skjematisk struktur i "innskutte bilder" vag, i det den også fungerer som en oppsamlingskategori for det som atskiller seg fra gjentakelsesstrukturen i *Stol, pokrytyj*. Mens de andre tekstelementer, *jeg-perioder, du-perioder, typeperioder, kommentarer* og *dialogpartier*, viser til en gjentakelsesstruktur i teksten, har disse bildene langt mer individuelle trekk. De er langt mer enkeltstående i forhold til resonnementet. Derfor har det også vært nødvendig å betrakte *Stol, pokrytyj* også som et forhold mellom bilder, og å gå særlig inn på enkelte av bildene (jf.3.3).

Oppdelingen i tekstelementer er begrunnet i *Stol, pokrytyjs* egen gjentakelsesstruktur, og viser særlig frem hvordan den skriftlige utformingen kan betraktes som en formmessig gjentakelse på avsnittsnivå. Tekstelementene viser kun frem en del av en omfattende bruk av gjentakelser. Mens *Stol, pokrytyj*, ut fra en tradisjonell forståelse av plot, har en løs struktur, er dannelsen av enhet i sterk grad fundamentert i gjentakelse. I "Gjentakelser og *det samme*" (3.4) problematiseres gjentakelsesstrukturen og dannelsen av enhet i *Stol, pokrytyj*.

I denne oppgaven er det lagt vekt på å fremstille to hypoteser. For det første at *Stol, pokrytyj* er fundamentert i en negasjonspoetikk (jf. 4). Dette er i tillegg et forsøk på å bidra til en systematisering av Makanins poetikk; det gir en fremgangsmåte for lesning som kan prøves i forhold til andre fortellinger av Makanin. Negasjonsaspektet kan være med på å forklare de sprikende lesningene som blir gitt av Makanins arbeider, ikke bare av *Stol, pokrytyj*. Perspektivet kan belyse på hvilken måte Makanin involverer leseren i verkene, og har et forklaringspotensial på elementer i det filosofiske fundamentet i Makanins arbeider, særlig for forståelsen av tematikken *individ og kollektiv*.

Den andre hypotesen angår spesifikt *Stol, pokrytyj*: at strukturen i *Stol, pokrytyj* er en improvisasjon over J.S. Bachs *Goldbergvariasjoner* (jf. 5). Perspektivet er i hovedsak basert på en strukturell sammenligning mellom de to verkene. Dette kan bidra til å belyse både *Stol, pokrytyjs* tilsynelatende løse struktur, Makanins skriveprosess, særlig hans arbeid med struktur, og også forholdet mellom det strukturelle og det tematiske hos Makanin.

[2] FORTELLER OG TILTALT

[2.1] INDRE MONOLOG

I *Stol, pokrytyj* følger leseren tankene til en navnløs jeg-person gjennom noen nattetimer.¹⁰ Det meste av denne tiden befinner han seg alene i en bygårdsleilighet, mens han engstelig og søvnløs venter på morgendagens møte med en kommisjon. Hans frykt er ikke så mye rettet mot morgendagens konkrete møte: Viktigere er hans erkjennelse av at dette møtet er del av et livsmønster som gjør ham fremmed for seg selv og sine nærmeste. I sin søvnløse venting er tankene hans derfor ikke så mye rettet mot morgendagens møte, som de er konsentrert om å finne de underliggende årsakene til hans avhengighet og frykt. Han søker ikke årsakene i noen enkelthendelse, og heller ikke i sin personlige historie; hans søken går særlig langs historiske linjer, og på et eksistensielt nivå.

Den dominerende delen av *Stol, pokrytyj* er skrevet som *indre monolog*; narrasjonen presenterer seg som nåtidig tankeprosess. Den indre monologen imiterer persepsjon og kognisjon, men til forskjell fra *stream-of-consciousness*, som kan kalles yttergrensen for indre monologer, fremstår bevissthetsstrømmen i *Stol, pokrytyj* som redigert, i all hovedsak med normal syntaks og disposisjon. Den samtidige narrasjonen gir inntrykk av at teksten fremskapes simultant med at fortellerpersonens tanker utspilles; bevisstheten fremstår på denne måten som en nåtidig scene. Inntrykket av at leseren gis direkte tilgang til bevissthetsstrømmen, skaper en nærhet til monologen. Et generelt trekk ved indre monologer er at tankestrømmen presenterer seg som om den ikke er rettet til noen mottager: det ikke er noen antatte tilhørere enn det tenkende selv. For å opprettholde inntrykket av uformidlet bevissthetsstrøm, er henvisningene til monologens egne opplevelser og erfaringer ikke gjort med mer forklaring enn det som er nødvendig i personens egen tenkning.

Selv om den indre monologen representerer et sammenfall mellom narrasjonens og historiens tid, hvor referansen til den løpende samtidige handlingen er i presens, består de fleste episodene i *Stol, pokrytyj* av fortidige sekvenser, ofte som minner fra forskjellige utspøringsituasjoner. Disse eksterne analepsene dominerer fortellingen, men forbindelsen til diskursnivået, jeg-personens nåtid, opprettholdes gjennom hele fortellingen, for eksempel med kommentarer, verb og adverb som er knyttet til fortellersituasjonen og diskursrommet.

Fortellingen begynner *in mediam mentem*, 'midt i tankene', og allerede fra første avsnitt etableres den indre monologen gjennom verb hvor det fortidige underordnes den nåtidige

¹⁰ Selv om det ikke gis noen direkte navneanvisninger, synes et tekststed å antyde at jeg-personen er Ključarev, en av Makanins mest brukte fortellerpersoner. Mot slutten av *Stol, pokrytyj* forestiller fortellerpersonen seg at en av kommisjonsmedlemmene ringer en annen for å forhøre seg om hvem de skal møte neste dag: «Что там с Затравиним и его затянувшимся делом?.. Что там Ключарев?» (Makanin, 1993a: 49.) Også Irina Rodnjanskaja identifiserer jeg-personen som Ključarev: «Самое время вспомнить ведущих, 'авторских' героев Маканина, ибо они имеют прямое отношение к вопросу о толпе. [...] Ключарев – персонаж действующий, центральный субъект сюжетных перипетий и психологических перепадов [...] это ему лезет в душу застольное судилище [...] Ключарев, видимо, интеллигент в первом поколении, вынужденный полагаться на свою житейскую сноровку и бытовую умелость [...]» (Rodnjanskaja, 1997: 204.)

Monologist, fortellerperson og *jeg-person* refererer alle til den samme personen, men brukes med noen distinksjoner. *Monologist* og *fortellerperson* viser begge til den narrative funksjonen til tekstens jeg. Mens *monologist* fremhever tilknytningen til den indre monologen og til inntrykket av bevissthetsstrøm, understreker *fortellerperson* rollen som forteller. Tzvetan Todorovs term *fortellerperson* viser til en forteller som deltar i historien han formidler. I *Stol, pokrytyj* er det en utstrakt bruk av analepser som danner et skille mellom det fortellende jeg-et og det fortalte jeg-et. *Jeg-person* brukes her hovedsakelig når personen distanseres som objekt for narrasjonen, som et fortalt jeg.

narrasjonen.¹¹ Mens diskursrommet i fortellingen er overveiende stabilt – det begrenser seg til to bygninger innenfor et tidsspenn på noen nattetimer – er historierommet vidt og har punktuelle nedslag i et tidsspenn på flere århundrer.

[2.2] INNSKUTTE RETROSPEKTIVE MONOLOGER

Tankepresentasjonen i *Stol, pokrytyj* domineres av den indre monologen, men to steder i teksten, i midten av første kapittel (Makanin, 1993a: 12–13) og i slutten av niende kapittel (Makanin, 1993a: 50–52) avløses den indre monologen av en retrospektiv monologform. Begge disse tekststedene er interne analepser: Fortellerpersonen er plassert et sted lenger fremme på tidsaksen. Etter begge disse retrospektive monologene gjenopptas den indre monologen.

De to interne analepsene er lagt til begynnelsen og avslutningen av fortellingen og skildrer to forskjellige episoder, men de har en rekke sterke repetitive elementer som gir fortellingen et syklisk preg. Begge stedene er fokuset rettet mot jeg-personen og hans nære omgivelser, og begge stedene får jeg-personen hjerteinfarkt.

Forskjellen mellom den indre monologen og den retrospektive monologen fremtrer tydeligere om man atskiller historienivåene og de diegetiske nivåene. *Stol, pokrytyj* kan betraktes som en fortelling med to historienivåer (hendelsesnivåer) og to diegetiske nivåer (plasseringer av fortelleren). Det første historienivået fokuserer på jeg-personen innenfor den kronologisk ordnede rammehandlingen, som har en tidsramme på noen timer, fra kveld til påfølgende morgen. Det andre historienivået er konsentrert om utspørringen som generelt fenomen, og består av en rekke eksterne analepser uten hensyn til kronologi. Dette nivået har tidsreferanser som spenner over århundrer, gjennom innskutte fortellinger, og er også delvis akronisk fortalt.

Det dominerende diegetiske nivået sammenfaller med det første historienivået; fortelleren er samtidig med dette historienivået. Med andre ord, den indre monologen består av disse to historienivåene og dette diegetiske nivået.

De to retrospektive monologene kan derimot beskrives som ett ekstradiegetisk nivå og ett historienivå. De to stedene i fortellingen hvor jeg-personen får infarkt, hvor fortellingen går over til en retrospektiv monolog, gir fortellingen et ekstradiegetisk nivå: fortellerfunksjonen flyttes fra det diegetiske nivået til et diskursrom som er uten stedsmarkeringer eller tidsmarkeringer, foruten at det er et punkt lenger fremme på tidsaksen. I de retrospektive monologene bortfaller også det andre historienivået, fokuset på utspørringen som fenomen. Fortelleren er fortsatt personal, men flyttes bort fra historierommene til et anonymt diskursrom som vanligvis forbindes med autorale fortellere.

Overgangene til de retrospektive monologene synes først og fremst å være fortellerteknisk funderte. I tillegg til det repetitive forholdet mellom disse to interne analepsene, fokuserer disse tekststedene på jeg-personen som handlende innenfor diskursrammen, og til forskjell fra fortellerpersonens fokus på seg selv i den indre monologen, betraktes jeg-personen utenfra, fra et ekstradiegetisk jeg.

De følgende sitatene fra midten av niende kapittel viser overgangen fra indre monolog til retrospektiv monolog. Her bestemmer jeg-personen seg for å forflytte seg fra sin bygårdsleilighet, til bygningen hvor morgendagens utspørring skal finne sted:

Ночь. (Я вдруг решил.)

¹¹ For eksempel: «я мысленно называю его», «помню», «мне кажется», «воспринимаю» (Makanin, 1993a: 9–13)

Надо было или перестать думать об этом, или наконец, пойти. Ведь я всё равно не сплю. И я уже вполне справился с волнением. (А почему не пойти? Ночная прогулка успокоит нервы.) (Makanin, 1993a: 50)

Mens det ovenstående sitatet er underordnet den indre monologens nåtid (*ja vse ravno ne splju*), går det neste avsnittet etter linjeskift over i etterstilt narrasjon: «Прежде всего я оделся, потом осторожно повернул в дверях ключ.» (ibid.) Her blir jeg-personen fremtredende som handlende, han forflytter seg til en annen bygning, beveger seg opp trapper og samtaler med andre. Den etterstilte narrasjonen vedvarer til slutten av kapittel 9. I begynnelsen av kapittel 10 er narrasjonen tilbake i den indre monologens nåtid.

Frem til dette skiftet til etterstilt narrasjon har jeg-personen oppholdt seg på ett sted, i sin bygårdsleilighet, som så vidt er beskrevet; hans bevissthet er ikke rettet mot det fysisk nære, ikke mot seg selv som handlende, men introspektivt, mot et bevissthetsplan. Han maner frem bilder og minner, som han dveler over og kommenterer.

Både det ovenstående skiftet til en retrospektiv monologform i kapittel 9 og skiftet i midten av kapittel 1 er overganger fra et tankeplan til et handlingsplan, med fokus på jeg-personen i fysisk bevegelse og skiftende ytre omstendigheter. I begge disse interne analepsene går jeg-et over fra å oppleve sine tanker, fra det introspektive, til å fokusere på sine nære omgivelser, og med et ytre fokus på seg selv.

Fortellerteknisk er slike brudd ikke overraskende, siden det er problematisk for en monologist å fremstille egen samtidig handling i den indre monologen. I indre monologer hvor monologen selv er den handlende, fremstår imitasjonen av bevissthetsstrømmen lett som en bevissthet som forteller seg selv hva han gjør eller ser. Med andre ord, fortellerrollen blir påfallende og lite troverdig. For å si det med Dorrit Cohn:

[...] when monologists become much more enterprising they begin to sound much less convincing; forced to describe the actions they perform while they perform them, they tend to sound like gymnastics teachers vocally demonstrating an exercise. (Cohn, 1978: 222)

At jeg-et oppholder seg på én plass mens han fokuserer på en annen tid enn sin egen nåtid, gir frihet til den indre monologen. Ved forflytting, når fortelleren fokuserer på seg selv som handlende, velger Makanin å plassere fortelleren lenger fremme på tidsaksen, og går over til en retrospektiv monologform. Fortellerrollen blir mer synlig i forhold til den indre monologens mer uformidlede preg.

Som helhet spenner monologen over et tidsrom på noen timer, fra kveld til tidlig påfølgende morgen, om lag ti timer fordelt på ti kapitler. Selv om diskursen i de interne analepsene skifter fra den indre monologen og til en retrospektiv monologform, brytes hverken kronologien eller tempoet i fortellingen. Forholdet mellom tekstlengden og historiens varighet forblir stabil, den opprettholder det Genette kaller ”konstant fart”.¹² Når overgangen til den retrospektive monologformen ikke fremstår som noe sterkt formmessig brudd, er det også på grunn av fortellingens mange eksterne analepser. Den stadige bruken av eksterne analepser gjør at heller ikke de interne analepsene danner noen påfallende kontraster. Det mest iøynefallende med disse interne analepsene er med andre ord ikke analepseformen og bruk av fortidig skildring, men bytte av diskursrom og det at jeg-personens handlinger innenfor den monologiske tidsrammen med ett blir sentrum for oppmerksomheten.

¹² *Konstant fart* viser hos Genette til at forholdet mellom tekstmengden og hvor lenge historien varer, er stabil. (Jf. Lothe, 1994: 70).

[2.3] DE ANKLAGEDE: DU-ET OG JEG-ET

Stol, pokrytyj karakteriseres ved stadige henvendelser til et navnløst ”du”. Du-henvendelse er kjent fra retorikkens patosvirkemidler som apostrofering, men får nye betydninger med flere av forfatterne som knyttes til den såkalte ”nyromanen”. Med romaner som Michel Butors *La Modification* (1957), Carlos Fuentes’ *Aura* (1962), Thomas Pynchons *Gravity’s Rainbow* (1973) gis det nye innfallsvinkler på du-henvendelsen, især resepsjonsmessig. I disse fortellingene, lik *Stol, pokrytyj*, kombineres du-henvendelsen med samtidig narrasjon. Selv om bruken av du-henvendelse er mer moderat i *Stol, pokrytyj* enn i de nevnte verkene, setter den sterkt preg på fortellingen, og er et viktig element som er med på å gi *Stol, pokrytyj* en dobbelthet og et dialogisk preg.

Ut fra antall diegetiske nivåer og historienivåer, og kombinasjonen av samtidig narrasjon og du-henvendelse, er det som oftest uproblematisk å angi et bestemt antall mulige kommunikasjonsmessige kombinasjoner. Resepsjonsmessig er forholdene derimot langt mer utydelige og omdiskuterte.¹³ Om det ikke er dannet klare leserkonvensjoner i forhold til du-henvendelsen, synes du-et oftest å bli lest enten som et generaliserende ”man”, eller som monologistens selvreferanse.

Bruken av andreperson entall er markant i *Stol, pokrytyj*, som her fra de første linjene av *Stol, pokrytyj*, hvor en av typene, *den sosialt forbitrede* (social’no jarostnyj), straks blir satt i forhold til et ”du”:

Он — простоват. Из всех сидящих за столом он замечается первым и сразу: возможно, потому, что всё это время он *тебя* ждал. («Ага. Вот *ты...*» – выстреливают его глаза, как только *тыходишь*.) (Min kursiv. Makanin, 1993a: 9)

Videre i det samme avsnittet etableres fortellingen som indre monolog med hjelp av adverbet «мысленно» og et fortellerpresens: «[...] я мысленно называю его СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫМ.» Herfra går fortellingen igjen over til å følge du-et. Først etter noen sider dukker førstepersonspronomenet opp på nytt, men nå ikke i fortellerpresens, men i en ekstern analepse, som et *fortalt jeg* hvor fortellerpersonen ser tilbake i tid: «[...] я боевито вошёл [...]» (Makanin, 1993a: 11)

Denne vekslingen mellom et fortellerpresens, et fortidig fortalt jeg, og et andrepersonspresens vedvarer til fortellingens siste side. Av disse tre er det især vekslingen utenfor fortellernivået, mellom det fortalte jeg-et og du-et i presens, som kommunikasjonsmessig er interessant. I tillegg til navnløsheten har du-et og jeg-et det til felles at de representerer den anklagede siden.

Det navnløse du-et adresseres og har synsvinkelfunksjon, men har hverken stemme eller er skildret med ytre trekk. Det synes å tie om sin referent. Denne bruken av andreperson entall gir flere lesningsmuligheter som ikke bare kan problematisere og nyansere fortellerrollen, men også leses tematisk. Gjennom en klargjøring av bruken av andreperson entall fremstår viktige trekk ved teksten, som dobbeltheten mellom fortellingens generelle og konkrete nivå, mellom prosess og enkelthendelse. Et fokus på bruken av andreperson entall er på denne måten med på å klargjøre fortellingens sentrale forhold mellom den enkelte og det kollektive.

Et søk i den elektroniske versjonen av *Stol, pokrytyj* gir en indikasjon på forholdene mellom de forskjellige personlige pronomenene. I nominativ er førsteperson entall det hyppigste personlige pronomenet, etterfulgt av tredjeperson flertall, og andreperson entall. Tredjeperson entall representerer som oftest utspørringskollektivet, de-som-stiller-spørsmålene. Om man ser bruken av tredjeperson entall sammen med de enkelte typene, er utspørringskollektivet det klart dominerende subjektet. Det mest interessante i forhold til du-

¹³ Jf. Brian McHales “(Mis)reading Pynchon” (1992), hvor bruken av du-henvendelse, særlig i Thomas Pynchons *Gravity’s Rainbow*, drøftes.

henvendelsen er likevel objektposisjonen. I akkusativ er andreperson entall også hyppigere enn førsteperson entall. Denne hyppigheten av du-et i objektposisjon gjenspeiler også hvordan du-et bekler rollen som anklaget objekt, heller enn handlende (fritt) subjekt.

Spørsmålene om du-ets referent og betydning i forhold til fortellerrollen kommer klarere frem ut fra et skille mellom det diegetiske og det ekstradiegetiske narrative nivået i fortellingen. Det diegetiske nivå, hvor hovedhandlingen tar plass, viser til fortellerpersonens løpende monolog, fra kveld til påfølgende morgen. Et ekstradiegetisk nivå ville befinne seg "over" hovedfortellingen, et nivå hvor for eksempel en aural forteller ville plasseres.

Du-et kan videre klassifiseres enten som et *kommunikativt "du"*, hvor adressant og adressat (du-et) befinner seg på det samme diegetiske nivå, slik en fiktiv person adresserer en annen fiktiv person; eller som et *ikke-kommunikativt "du"*, hvor adressaten enten er fraværende eller en tilsynelatende kommunikasjon går på tvers av diegetiske nivå.¹⁴

[2.3.1] IKKE-KOMMUNIKATIVT "DU"

Ut fra det ikke-kommunikative perspektivet er det spesielt tre varianter av bruken av andreperson entall som er aktuelle. For det første i hvilken grad bruken av andreperson entall kan vise til en jeg-person som tiltaler personer som er fraværende i en form for apostrofering av *alle anklagede*. Videre kan bruken av andrepersonen leses som en upersonlig generalisering i betydningen "man", med betydningen av at *alle* er anklagede. I det sistnevnte tilfellet er bruken av andreperson entall generaliserende, og får et sterkere preg av å representere en påstand om en lovmessighet. Til sist kan man betrakte bruken av andreperson som en tilsynelatende henvendelse *fra* det ekstradiegetiske nivået, i form av en aural forteller, *til* jeg-et på det diegetiske nivået; en lesning som også medfører at jeg-et fremstår som langt mindre bevisst sin egen situasjon.

I ett tilfelle har henvendelsen til du-et direkte referanse, slik fortellerpersonen i det følgende sitatet henvender seg tilbake i tid og apostroferer den anklagede Nečaev:

От моего стола – вашему столу, господин Нечаев [...] Как, мол, тебе спалось, старина Нечаев, в одиночной тюремной камере? Ходил ли ты взад-вперед? И как ты обходился без валерьянки? (Makanin, 1993a: 38–39)

Apostroferingen her er ikke-kommunikativ, tilhøreren er fraværende: Fortellerpersonen henvender seg til Nečaev, som sitter fengslet i Peter-Paulus-festningen på slutten av 1800-tallet, mer enn ett århundre før fortellerpersonens nåtid.

Også det navnløse ubestemte du-et er fraværende for fortellerpersonen: Mens jeg-et (adressanten) er alene om natten i en bygårdsleilighet, har du-et (adressaten) referanser til en rekke andre tidsrom, og følgelig kan du-et ikke ha én enkelt referanse. Du-et adresseres, men svarer aldri på tiltale. Dette ubestemte du-et og apostroferingen av Nečaev har likevel et fellestrekk i det at de er knyttet til en form for anklagesituasjon, du-et representerer alltid en anklaget, en som står under utspørringen.

Mer enn noe annet fremstår jeg-personen i rollen som anklaget. Han presenterer sin personlige historie som del av et allment fenomen. Både jeg-et og du-et inngår i rollen som anklaget. Det allmenne preget fremtrer også ved at fortellerpersonen identifiserer utspørringsfenomenet langt forut for sin egen tid. Denne fortellingen om utspørringen som historisk fenomen er mer fremtredende enn jeg-personens egen konkrete situasjon som

¹⁴ Brian McHale (1992: 61–144) bruker et slikt kommunikativt skille i analysen av du-henvendelsen i Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow*.

anklaget. I det følgende sitatet kan du-et både leses som et ”man”, og som henvendelse fra jeg-personen til en annen:

Ты можешь и не знать о времени *подвалов* или о *времени белых халатов*, но в том-то и дело, что и не зная — ты знаешь. (Метафизическое давление коллективного ума как раз и питается обязательностью нашего раскрытия.) И удивительно, что мы не раскрываемся до конца. (Makanin, 1993a: 25)

Slike tekststeder, hvor du-et går over i et ”vi”, synes å forene du-et og jeg-personen i et ”vi anklagede”. Dette vi-et er også forbundet med en bestemt romlig struktur. Bordet utgjør sentrum, et gravitasjonspunkt med anklagerne på den ene siden av bordet, og den anklagede på den andre siden. I første halvdel av *Stol, pokrytyj* fremstår du-et utelukkende som del av den sistnevnte gruppen, de som er anklagede. På dette nivået blir henvendelsen til du-et en henvendelse til en atskilt gruppe, til alle som er under anklage. Gjennom fortellingen settes dette tiltalte du-et opp mot hver av typene i et motsetningsforhold, som i det følgende eksempelet, hvor du-et er satt overfor typen *den som stiller spørsmålene* (tot, kto s voprosami):

ТОТ, КТО С ВОПРОСАМИ, сидит почти в центре стола, и он тоже один из замечаемых сразу. Задавая вопросы, он как бы дергает тебя несильно из стороны в сторону, уйти не дает и наводит на твои следы других, он НАВОДЯЩИЙ (когда тебя спрашивают, ты ведь еще не знаешь, в какую сторону побежишь,— по кругу бегут преследуемые животные, но как и куда в растерянности бегут люди?) [...] (Makanin, 1993a: 9)

Når du-et på denne måten settes i motsetning til de andre, til de som sitter på den siden som anklagere, får du-et preg av å representere en kontrast, som representant for en atskilt gruppe. Annerledes formulert: Du-et synes ikke å omfatte alle, men alle som er anklaget.

Denne motsetningen fremtrer også tydelig i rommet: plasseringen til hver av typene er utførlig presisert, både i forhold til hverandre og til den anklagede. På denne måten fremtrer utspørringen med en sterk polarisering, som i de følgende eksemplene, hvor polariseringen understrekes. Du-et er alltid plassert overfor denne ”brede fronten” til de som spør:

Рядом с ним — СЕКРЕТАРСТВУЮЩИЙ, мужчина как бы всегда моложе средних лет, неуловимо моложавый возраст. Он сидит в точном центре стола — напротив тебя. Графин *на столе* разделяет вас, и кажется, что СЕКРЕТАРСТВУЮЩИЙ должен выглянуть из-за графина справа или слева, чтобы увидеть тебя, задавая вопрос. (Makanin, 1993a: 10)

[...] и все они с одной стороны стола (двое в самых торцах, сидят, замыкая фланги). А другая сторона стола свободна — она *твоя*. И один-единственный стул посередине, на котором с этой, свободной стороны сидишь ты. Так что их вопросы или вдруг окрики налетают довольно широким фронтом. И ты только поворачиваешь голову — налево или направо. (Op.cit.: 15)

Denne polariseringen i rommet gjentas stadig og viser to atskilte lag hvor det anklagede du-et og de som spør, settes overfor hverandre i et kontrastivt forhold, *de* mot *deg*. Med første blikk kan dette fremstå som en klassisk dikotomi mellom individet og kollektivet.

Senere i fortellingen oppløses denne dikotomien: Det blir klart at også anklageren er anklaget, og omvendt. *Stol, pokrytyj* har ingen romantisert helt som i kraft av sin individualitet motsetter seg massen. Fra og med kapittel 4 blir det stadig klarere at todelingen mellom anklager og anklaget kun er tilsynelatende, den er et overflatefenomen. Det gis gjentatte eksempler på rollebytter hvor anklager og anklaget fremstår som de samme, slik det også uttrykkes direkte:

Конечно, в свою пору ты тоже поучаствовал и побывал в числе тех, кто судит. (Каждый побывал, каждый сидел рядом.) (Makanin, 1993a: 32).

И то, что каждый из судей сам (и притом много раз в течение жизни!) попадает под точно такой же спрос, ничего в наборе судей не меняет — образ и облик спрашиваемых незыблем. (Op.cit.: 43)

Polariteten i utspørringen bedrar i den forstand at den kun viser utspørringen *som enkelthendelse*. *Som prosess* er utspørringen derimot rollebytte, et evig graviterende kretsløp rundt bordet, hvor ”du” den ene dagen bekler rollen som anklager, for neste dag å være anklaget, og vice versa.

Også apostroferingen av Nečaev (se ovenfor) kan leses inn i denne sammenhengen. Nečaev er ikke bare en anklaget, der han apostroferes i sin fengselscelle, han representerer helst et kollektiv som sammensveises gjennom offeret av en enkelt:

«Пятёрка» Нечаева — особое и тонкое место нашей истории, когда передоверили совесть коллективу, и отмщение — группе людей. (Именно Нечаев сотоварищи оценили жизнь Иванова и, убив его, от нашего общего имени сказали: «Аз воздам».) (Makanin, 1993a: 38)¹⁵

Anklager og anklaget, bøddel og offer er *de samme* i den forstand at de står under utspørringen, og er underordnet et uuttalt krav; med andre ord, en normalitet hvor det er mer tilfeldig hvem som i hvert enkelt tilfelle sitter på hvilken side av utspørringsbordet. Alle fremstår både som anklagere og anklaget, alle bærer skyldfølelse overfor de andre, alle kjenner seg svar skyldig.

Overgangen fra et ”du” som representerer en atskilt gruppe av anklagede, til et ”du” som representere et allment ”man”, gir også en sterk utvidelse av utspørringen som fenomen. Utspørringen fremstilles som noe allment menneskelig, den får preg av lovmessighet og uunngåelighet, alle er innblandet.¹⁶ Annerledes formulert: i utspørringen er det ingen av sidene som har den endelige makten; utspørringen fremstår som et kollektivt fenomen hvor alle som deltar er underordnet utspørringens krav og autoritet.

Begge sider aksepterer på en eller annen måte utspørringen som gravitasjonspunkt, og begge sider er underlagt utspørringen. Dette er også tydelig i karakteristikkene av de enkelte typene på anklagesiden; alle typene fremstår som tvungne og underordnet det man kan kalle *forestillingen om det kollektive*. Utspørringen er ikke rettet mot fremmede, men pågår innenfor en normalitet eller et kollektiv, og er rettet mot ens egne, nærmest som en rituell ofring som befester forestillingen om det kollektive.

Hvorfor kontrastering, for så å oppløse den?

For det første viser oppløsningen forholdet mellom utspørringen som enkelthendelse og som prosess; som enkelthendelse fremstår utspørringen som et forhold mellom to sider, mens vekslingen viser at alle som deltar er underlagt de samme kravene og den samme prosessen. At du-et også inkluderer de som sitter på anklagesiden av bordet, gjør at utspørringen må ses som prosess. Ved å oppløse kontrasteringen og fremvise rollebyttet blir prosesspreget i fortellingen understreket idet rollene skiftes. I *Stol, pokrytyj* er det et poeng å avkle det hverdagslige ved utspørringen, slik at ”forbruket av mennesker” kan avdekkes. Som enkelthendelse er det nedbrytende ved utspørringen skjult, utspørringen fremstår som bagatellmessig og hverdagslig. Som prosess fremstår utspørringen derimot som knugende og

¹⁵ Jf. *Politikens Ruslandshistorie*: ”I 1870 overtalte Netjajev de øvrige gruppemedlemmene til at myrde en kammerat, som han anklagete for at være stikker – *vistnok for gjennom forbrydelsen af knytte gruppen sterkere sammen*.” (Min kursiv. Bagger/Nørretranders, 1992: 209–210)

¹⁶ Kapittel 7 kan leses som en presisering av dette ”alle”. Blant annet synes særlingen, *ubogij* og den troende å stå utenfor normaliteten, og er derfor unndratt utspørringen.

destruktiv. Dermed synes oppløsningen av kontrasteringen som en avdekking av det hverdagslige. Fortellingen går fra *byt* og til *bytie*.¹⁷

Formelt er det uproblematisk å lese du-et som et ”man”. Et ”man” står godt til det iterative, og til tekstens generelle preg, for eksempel det at jeg-personen forholder seg til antonomasiske typebetegnelser heller enn personnavn. Et ”man” kan også leses som en indirekte karakteristikk av jeg-personen i det at han forholder seg til det generelle heller enn enkeltpersonen; kanskje også som en fremstilling av en gruppeorientert tenkning hvor du-et brukes for å overskride jeg-personens konkrete nivå.

Et tredje alternativ for en ikke-kommunikativ lesning av du-et, er å lese henvendelsen til du-et som en henvendelse *fra* et ekstradiegetisk nivå og ”nedover” *til* det diegetiske nivået. Med andre ord en nivåoverskridelse fra en aural forteller til en person; en aural forteller som tilsynelatende henvender seg til jeg-personen i form av andreperson entall. I en slik lesning er bruken av andrepersonen ikke-kommunikativt i den forstand at diegetiske nivåer overskrides, og at det derfor bare tilsynelatende kan forekomme kommunikasjon. Dette alternativet fremstår kanskje ikke som det mest åpenbare, men det illustrerer likevel særegne trekk ved teksten.

Når det gjelder forholdet mellom bruken av førsteperson og andreperson entall, har teksten en veksling mellom avsnitt hvor enten du-et eller jeg-et dominerer eller er enerådende. Du-periodene kan leses som en slik tilsynelatende henvendelse fra en aural forteller til fortellingens jeg, eller som en aural fortellers kommentarer ved siden av jeg-et. Formelt er det ingenting som hindrer en slik lesning. Du-et har ingen bestemt referent, noe som gjør at det både kan leses som en henvendelse til jeg-et, eller som utfyllende kommentarer fra en aural forteller, eventuelt som en forfatter / aural forteller som adresserer et lesersurrogat. En slik lesning gir to vekslende fortellerstemmer; en veksling mellom førstepersonfortellerens indre monolog, i form av jeg-periodene, og en aural forteller som i du-periodene tilsynelatende henvender seg til jeg-et, eller gir kommentarer og utfyller rundt jeg-personens tankestrøm.

Om man ser bort fra jeg-et slik det opptrer i den indre monologens nåtid, fremstår skillet i tempus, skillet mellom du-ets nåtid (historisk/generell nåtid) og jeg-ets fortid, som markører for de forskjellige fortellerstemmene. Dette skillet gjør det mulig å forholde seg til to fortellere.

En slik lesning reduserer følgelig førstepersonens stemme betydelig; man står igjen med en jeg-person som er langt mindre bevisst sin egen situasjon, han blir ”mindre”. Fortellingen får et langt sterkere preg av å omhandle en jeg-person som er offer for begivenheter som er større enn ham selv, begivenheter han selv har langt mindre overblikk over.

Denne formen for lesning, hvor man forholder seg til en aural forteller, er formelt mulig, men problematisk å forholde seg til; man opererer med en fortellerstemme som skjuler sine fortellende spor: Teksten har ingen direkte henvisning til en slik aural forteller. Det å forholde seg til en slik aural forteller krever en oppsplitting av teksten i to forskjellige nivåer, hvor denne andre fortellerstemmen bare kan identifiseres gjennom nettopp bruken av andreperson entall og et annet tempus i du-periodene.

Selv om også enkelte anmeldere synes å lese *Stol, pokrytyj* nettopp på en slik måte,¹⁸ og en slik lesning formelt er mulig, er den kanskje ikke den mest rimelige; den krever et mer

¹⁷ Oppbygningen og nedrivningen av kontrastforholdet kan også betraktes som et retorisk grep som angår leserens identifikasjon med den anklagede, jamfør 2.3.4, ”Du-et og leseren”.

¹⁸ I artikkelen “‘Sundučok’ i ‘Stol’ - spasenie i gibel’ individual’nosti” (1995) leser Valerij Surikov *Stol, pokrytyj* ut fra to fortellerstemmer, hvor den ene stemmen uttrykker seg i du-periodene. I tillegg til fortellerpersonen synes det som om han enten leser *Stol, pokrytyj* med en aural forteller som henvender seg til jeg-personen på tvers av den diegetiske grensen, eller med en forfatter som fører en kommenterende stemme ved siden av fortellerpersonens stemme, evt. en forfatter som henvender seg til leseren. Også Alevtina Kuzičeva (1993)

velvillig fortolkningsarbeid, og synes å støte sammen med vanlige leserkonvensjoner. Når dette likevel er tatt i betraktning, er det fordi et slikt perspektiv illustrerer tekstens autorale preg og en iboende dobbelthet i fortellerstemmen. Uansett gir bruken av andreperson, til forskjell fra førsteperson, en distanse mellom fortelleren og det fortalte: Fortellerpersonen blir mer anonym, mens det man kan kalle et andrepersonsperspektiv med generelt, eller kollektivt, preg, tar plass i fortellingen.

I *Stol, pokrytyj* har fortellerpersonens forhold til du-et paralleller til en fortellers forhold til sin protagonist i en tredjepersonsfortelling:¹⁹ det gis en distanse mellom subjekt og objekt, mellom det fortellende selvet (jeg-et) og erfarende selvet (du-et). Fortellerpersonen virker også som en tredjepersonforteller, ved det at han har tilgang til du-ets psyke og hver minste beveggrunn for handling, han ser tvers gjennom du-et. Fortellerpersonen har ikke bare direkte tilgang til du-et, men også til de andre personene, og til sine egne fortidige selv. På denne måten speiler han i noen grad en tredjepersonsfortellers forhold til sine personer. I tillegg distanseres perspektivet fra jeg-personen. Blikket rettes mot det generelle utspøringsfenomenet, mens jeg-personen kommer i bakgrunnen.

[2.3.2] KOMMUNIKATIVT ”DU”

Med adressat og adressant på samme diegetiske nivå er man over i ”normalsituasjonen” for fiksjonskommunikasjon. I *Stol, pokrytyj* er fortellerpersonen alene det aller meste av tiden, med andre ord er den eneste muligheten for en kommunikativ bruk av andreperson entall å betrakte du-et som selvhenvendelse: jeg-et adresserer seg selv i andreperson entall, og det kommunikative er internalisert som indre dialog.

Det følgende sitatet viser noe av dobbeltheten ved bruk av andreperson entall; en dobbelthet som både gir preg av dialog og angår spørsmålet om du-ets referent. På den ene siden fremstår bruken av andreperson entall som en henvendelse, hvor tekstens forklarende preg og bruken av spørsmål synes å gi teksten retning mot en annen enn den talende:

Освободился?.. Не смеши. Не смеши самого себя. Завтра утром тебе предстоит идти и объясняться с обычными людьми, которые всего лишь иногда будут говорить «мы», и это короткое «мы» приводит тебя в ужас, в страх — разве нет? Завтра ты будешь оправдываться и объяснять, хотя ты уже наобъяснялся за долгую свою жизнь (неужели мало?). (Makanin, 1993a: 38)

På den andre siden er du-ets referanse ubestemt, og sitatet kan, ut fra den situasjonsmessige nærheten mellom du-et og jeg-personen, leses som jeg-personens selvadressering. Sitatet beskriver et ”du” som venter på morgendagens møte, og plasserer dermed du-et i samme situasjon som jeg-personen. Også den nære konteksten legger til rette for å identifisere du-et med jeg-personen; teksten som omslutter sitatet, omhandler jeg-personens situasjon. Lest på denne måten fremstår fortellerpersonen i samtale med seg selv. Du-et viser en reflekterende fortellerperson som holder et distansert blikk på seg selv og setter seg selv i objektposisjon. Med andre ord fremstår du-et som fortellerpersonens distanserte selvilde, og viser en ettertanke.

En slik lesning har heller ikke formelle motsetninger; andrepersonspronomen og tilhørende verb kan som regel omskrives til førsteperson entall uten at strukturen ellers i teksten berøres. Selv om du-et opptrer til tider og steder som er forut for jeg-personens

forholder seg på en lignende måte til to stemmer. Surikovs og Kuzičevas lesninger kommenteres nedenfor, se 2.3.4.

¹⁹ Dorrit Cohn benytter et slikt perspektiv på forholdet mellom førstepersonsfortellere og deres tilbakeblikk på seg selv (jf. Cohn, 1978: 143).

levetid, kan de fortsatt betraktes enten som enkelttilfeller av et generelt ”man”, eller som illustrasjoner hvor jeg-personen projiserer seg selv til andre tider og steder.

Henvendelsene til du-et er preget av å være en innforstått kommunikasjon. Mens jeg-et er den som gransker og utreder, representerer du-et det lyttende, den som blir forklart situasjonen. Disse forklaringene er ikke henvendt til en utenforstående; også du-et er en som kjenner utspørringssituasjonen, men innsiktsnivået er langt høyere hos fortellerpersonen. Du-et fremstår som en som er innforstått med utspørringssituasjonen, men ikke oppmerksom på de bakenforliggende mekanismene i utspørringen. Henvendelsene til du-et er påpekninger og forklaringer på de destruktive sidene ved utspørringen som bryter ned den anklagede. Bruken av presens, især i forbindelse med det iterative, kan i seg selv forsterke følelsen av noe monotont og lammende. Innforståtheten mellom du-et og jeg-personen legger sterkt til rette for å lese henvendelsene til du-et som selvhenvendelse, og det dialogiske skillet mellom de to innsiktsnivåene gjør at en slik lesning fremhever jeg-personens erkjennelsesprosess.

Som selvadressering fremstår du-henvendelsen som en distansering som gir preg av ettertanke og en objektivert granskning av utspørringsfenomenet. Denne typen innforstått du-henvendelse, hvor monologen ikke forteller seg selv mer enn det som synes nødvendig for sin egen tenkning, er også karakteristisk for indre monologer. Kombinasjonen av du-henvendelse og samtidig narrasjon medfører ofte at andreperson entall enten leses som et generelt ”man”, eller som selvadressering. Også i *Stol, pokrytyj* fremstår disse to variantene som de rimeligste tilnærmingene.

Du-henvendelsen betraktet som selvadressering støttes også av flere tekststeder hvor førsteperson og andreperson entall veksler mens situasjonen synes å være den samme. Tekststeder som det følgende, hvor jeg-et maner frem bilder fra utspørringssituasjonen, legger til rette for å identifisere du-et med jeg-personen. I det følgende sitatet er også objektet det samme for du-et og jeg-et:

«Его спрашивают, а он сидит нога на ногу...» Или чуть иначе: «С ним говорят, а он карандашик в руках вертит, Карандашиком не наигрался дома!» – их голоса вдруг с разных сторон (ты им уже ясен). Они не смели такое сказать, когда я боевито вошёл, зато теперь голоса их отовсюду, так что я не успеваю ни про себя, ни про карандашик в пальцах [...] (Makanin, 1993a: 11)

Her synes blyanten (karandašik) først å bli satt i forhold til du-et (ty im uže jasen), for deretter å bli satt i forhold til jeg-et (ja ne uspevaju ni pro sebja, ni pro karandašik v pal'cach). Siden både førstepersons- og andrepersonspronomenet er knyttet til den samme situasjonen og det samme objektet, synes det som om du-et og jeg-et opptrer til samme tid og sted, og har samme referent.

Fremstillingen i det ovenstående sitatet har likevel en dobbelthet i seg som gjør at man heller ikke her entydig kan bestemme du-ets referent. Sitatet er ikke bare en konkret enkelthendelse, men må også leses som en eksemplifisering av en generell situasjon. I begynnelsen av det ovenstående sitatet er de to replikkene atskilt med et «Или чуть иначе», som gir perioden sitt preg av illustrasjon, av å være et tenkt eksempel, heller enn en konkret enkelthendelse. På denne måten bevarer uttrykket forbindelsen med begge nivåene: Bruken av andreperson kan både angi en reell enkelthendelse og et tenkt eksempel, og kan både referere til jeg-personen og et upersonlig ”man”. Denne formen for dobbelthet, som også utgår fra bruken av andreperson entall, gjennomsyrer *Stol, pokrytyj*. Fortellerpersonen veksler stadig mellom å forholde seg til faktiske enkelthendelser, som regel fortalt i singulativ fortid, og, på den andre siden, forestilte situasjoner, som oftest skrevet i en generell eller iterativ nåtid (jf. 2.4). Dette skillet mellom det reelle og det tenkte fremstår både gjennom vekslinger mellom nivåene, og gjennom en dobbelthet innenfor den enkelte perioden. Heller enn å være del av en handling er hoveddelen av hendelsene i *Stol, pokrytyj* illustrasjoner. Monologen maner

frem bilder som på samme tid kan angi både en enkelthendelse og et generelt illustrativt bilde på utspørringen. Det følgende eksemplet viser en annen variant av denne dobbeltheten:

МОЛОДОЙ ВОЛК ИЗ ОПАСНЫХ тем и опасен, что хочет прихватить во всяком месте (в частности, здесь, за столом судилища). Использование ситуации в своих целях, то есть свой навар, он не обдумывает и секунды, потому что хватательный навык укоренился и, как инстинкт, лежит уже в самой его сути. (*Добыча*. То есть ты — добыча, все твое — добыча, и вся твоя жизнь — его добыча.) Если ты загнан и падаешь, что-нибудь твое следует пригрызть. Неплохо бы женушку, если не так стара, если толста и добродушна (самый лучший тип!). Можно и дочку твою, лет восемнадцати, совсем неплохо. (Makanin, 1993a: 31)

Sitatet er illustrerende i sin måte å fortelle det generelle. Den antonomasiske navnebruken, «МОЛОДОЙ ВОЛК ИЗ ОПАСНЫХ», sammen med iterative markører (vo vsjakom meste), den generelle nåtiden (chočet, obdumyvaet, padaeš'), og det omtrentlige, datteren er om lag atten år (let vosemnadcati); med disse elementene gir fortellerpersonen et generelt bilde, en tenkt situasjon som gir en karakteristikk av en av typene, *den unge ulven*.

På den andre siden er dette sitatet nært knyttet til jeg-personen selv; en av de få tingene som blir fortalt om jeg-personen, er nettopp det at han er gift og har en datter i tenårene. Selv om det formelle peker i retning av en generell illustrasjon, bevares dobbeltheten gjennom sitatets analogiske nærhet til jeg-personen. Denne analogiske nærheten gjelder også i andre situasjoner hvor det tydelig fremgår at jeg-personen og du-et ikke kan ha samme referent. For eksempel bevares noe av dobbeltheten når du-et opptrer i 30-tallets torturkamre. Selv om du-et opptrer i en annen epoke, kan du-et fortsatt leses som et jeg som setter seg selv inn i en fortidig setting, som et projisert jeg. Bildene fra torturkjelleren kan på denne måten fortsatt leses som illustrasjoner på fortellerpersonens nåtidige frykt og lidelser.

Lest som selvreferanse gir du-et et generalisert bilde av jeg-personen; en indirekte karakteristikk av jeg-personen og hans forhold til seg selv. Det generelle trekket ved beskrivelsene, både av du-et og de andre typene, uttrykker en induktiv tenkning, hvor jeg-personen generaliserer ut fra egen situasjon. Denne generelle betraktningssmåten synes som et poeng i seg selv når dens objekt er å skildre en kollektivitet som utsletter særegenhet. Jeg-personen er del av det kollektive i den forstand at hans tenkning overveiende forholder seg til det kollektive og generelle. Hans nattetanker beskrives som tvangspregede, og som uttrykk for hans avhengighet av det kollektive. I tillegg gir det et bilde av en fortellerperson med selvdistanse, eller et utvendig forhold til seg selv. Andreperson entall er det hyppigste personlige pronomen i akkusativ. Heller enn å være selvstendige subjekter fremstår både jeg-personen og du-et som objekt for andre. Dette er også forhold som uttrykkes direkte flere steder i teksten; han forteller at han har mistet sitt "jeg", han har tapt sin individualitet, og har en dragning mot å blande seg med andre, mot å se seg som del av de andre. Til samme tid fremstår han som atskilt, selv fra sine nærmeste.

Også de andre typene han skildrer, fremtrer som grunnleggende atskilte, uten noen personlig nærhet; deres forhold til hverandre uttrykker en mangel på, eller umulighet for, en slik kommunikasjon. Den kommunikasjonen som forekommer er på et helt basalt nivå; de enkelte kommuniserer ikke seg selv som personer, men som roller, det er ikke møter mellom personer, men utveksling av informasjon. I *Stol, pokrytyj* er forholdet mellom mennesker basert på avhengighet og en forestilling om det kollektive, og til samme tid fremstår personene som atskilte. Mens deltagelse i gruppen synes å oppstå ut fra et ønske om nærhet, eller er en drift mot å blande seg med andre, gir gruppen ingen slike nære møter. Gruppen gir kun et skinn av det personene søker. På denne måten fremstår deltagelsen i gruppen som en form for selvbedrag.

Foruten noen møter mellom to personer (jf. 3.3.2), fremstår fellesskap som en illusjon. Objektposisjonen og det generaliserte preget ved du-et synes å understreke denne motsetningen, hvor mennesket i gruppen fremstår som grunnleggende atskilt fra de andre, men ikke klarer å fri seg fra forestillingen om et fellesskap. *Stol, pokrytyj* fremstår på denne

måten med et skille mellom autentiske og ikke-autentiske fellesskap. Spenningene i personene, tydeligst skildret gjennom jeg-personen, ligger i store trekk i forholdet mellom de uuttalte kollektive kravene, og et ønske om å møte andre, om nærme seg andre. Det nære møtet fremstår som en sjeldenhet som forutsetter at den enkelte kan bevare sitt jeg i møtet. Når derimot ønsket om nærhet fører til at den enkelte blander seg med de andre, er møtet og nærheten illusorisk. Nærhet og autentisk fellesskap baseres på at den enkelte atskiller seg og opprettholder sin individualitet, mens blandingen gir avstand. Uten et autentisitetetsbegrep i bunnen ville lesningen av forholdet mellom mennesker i *Stol, pokrytyj* synes paradoksalt: Å blande seg med andre gir avstand, mens atskillelse gir nærhet.

Du-ets dobbelthet kan også betraktes som et element som overlater bestemmelsen av teksten til leseren, for eksempel i skillet mellom hva som er jeg-personens egne følelser, og hva han projiserer på du-et og andre. Bruken av andreperson entall overlater også en del av bildet av jeg-personen til leseren. Uansett om du-et betraktes som selvadressering eller et ”man”, blir bildet av jeg-personen basert på du-et siden begge representerer rollen som anklaget. Du-et representerer jeg-personen, ikke bare ved det at det er han som maner frem du-et, men også som en projisering av hans egen situasjon. De har det til felles at de ikke er beskrevet med navn, de er anklagede, de fremstår begge som passive objekter, og siden alle hendelsene kan leses som illustrasjoner heller enn utvikling av historien, blir de også upersonlige; de er fikserte størrelser som hovedsakelig fremtrer i relasjonen anklager-anklaget, og som del av gruppen, men i liten grad individuelt eller personlig. Som anklagede er de medlemmer av en form for kollektiv som nettopp oppstår på bekostning, både av den andre og sin egen individualitet. Utspørringens underliggende mål karakteriseres nettopp som nedbrytning av personligheten: «Раскрыть, раздернуть, открыть твое «я» до дна, до чистого листа, до подноготной, до распада личности...» (Makanin, 1993a: 37)

Stol, pokrytyj er konsekvent i den forstand at ingen fremtrer som selvstendige og utvungne personer. Med sitt tomme generelle preg, og sin passivitet, er du-et, jeg-personen og typene nettopp med på å bekrefte fortellingen om utspørringen som et forbruk av mennesker.

Når det gjelder forholdet mellom den enkelte og gruppen kan *Stol, pokrytyj* betraktes som en fortelling som forholder seg til et klassisk skjema, men i invertert form. Tradisjonelt beskrives forholdet mellom den enkelte og gruppen gjerne med den ene sterke som motsetter seg gruppen, slik for eksempel hovedpersonene i Olav Duuns *Juvikfolket* handler på tvers av bygden. Hos Duun fremtrer gruppen som kontrast til den enkelte; det er de sterke enkeltpersonene som er fremtredende, mens gruppen/bygden danner bakgrunnen. Makanin speilvender dette forholdet. Hos ham er gruppen hovedfokuset, ikke som kontrast, men skildret fra innsiden.

Selv om man velger å lese dette du-et som et ”man”, som kanskje også er det mest nærliggende om man måtte velge én enhetlig lese måte, er preget av selvreferanse alltid til stede. Selv når du-et opptrer til andre tider og steder, og dermed ikke konkret kan representere jeg-personen, opprettholdes dette preget. Du-henvendelsen i *Stol, pokrytyj* fremstår som et virkemiddel nettopp for å skape en dobbelthet, en forening av et faktisk og et tenkt nivå i fortellingen, som også tydeliggjør skillet mellom enkelthendelse og prosess.

[2.3.3] DU-ET OG DIALOGISK TOSIDIGHET

Med bruken av andreperson entall får monologen preg av henvendelse, den er med på å skape en dialogisk spenning i den indre monologen. Selv om du-et representerer det lyttende og ikke gir svar på henvendelse, har bruken av du-et en dramatiserende virkning, og intensifiserer fortellerpersonens stemme.

Det følgende sitatet kan illustrere hvordan bruken av andreperson entall gir teksten et eget uttrykk, spesielt i forhold til alternativer som førsteperson entall og førsteperson flertall.

Вдруг понимаешь главное — повод (для спрашивающих) был неважен. И всегда был он им неважен. Им важно было совсем иное. Поняв это, ты садишься на стул (на кухне, среди ночи) и, смирясь уже и не ругая себя, не кляня, подпираешь голову рукой и ноешь от подкравшейся внутренней боли.

— Н-нны-ы. Н-нны-ыы... — несколько раз.

А ночь идет. (Makanin, 1993a: 13)

I den indre monologen er den uttrykksmessige egenarten ved bruk av andreperson entall tydelig i forhold til verb som angår mental aktivitet: Om subjektet, som i den første setningen i det ovenstående sitatet, «Вдруг понимаешь главное», erstattes med et subjekt i førsteperson entall, får teksten straks preg av å være en bevissthet som forteller seg selv at den tenker, mens bruk av førsteperson flertall, et ”vi”, ville gitt en annen distanse som kunne fremheve det generelle, eller gi preg av en ”tale til menigheten”. I førsteperson entall ville sitatet gitt inntrykk av refleksjon, mens med andreperson entall får sitatet både preg av refleksjon og henvendelse. Med andre ord, du-et skaper ikke bare dobbelthet i forhold til referent, det gir også en dobbelthet i uttrykk.

Det er også klart at de andre verbene i det ovenstående sitatet som er knyttet til fysisk aktivitet (sadiš’ sja, podpiraes’ golovu, noeš’), gir teksten et annet uttrykk enn bruk av førsteperson entall; med førsteperson entall ville teksten få et klart preg av konkrethet og avgjorthet, den ville mistet dobbeltheten mellom den generelle betraktningen og selvpersonens selvreferanse (jf. 2.3.2 og 2.4). Generelt ville bruk av førsteperson entall gitt en fortelling som var nærmere knyttet til jeg-personen. Bruken av andreperson gjør at jeg-personens historie skyves mer i bakgrunnen, han blir mer anonym, men han får også en annen, en grunnende, distanse til det fortalte.

Uansett om man velger å lese du-henvendelsen som et ”man”, som jeg-personens indre dialog, eller som henvendelse på tvers av diegetiske nivå, gir bruken av andreperson entall en tosidighet. Teksten får retning til noen, det være seg en fremmed eller jeg-personen selv. Du-et er som nevnt innforstått med utspørringen, men jeg-et fremstår med et større innsiktsnivå. Med andre ord er det en rolleforskjell, hvor jeg-periodene fremstår som det granskende og mistenksomme, mens du-et mer har en lyttende rolle; jeg-periodene gjør utspørringen personlig, subjektiv, mens du-et objektiverer og uttrykker jeg-personens distansering. Teksten får en dynamikk, en tosidighet som strekker ut teksten mellom en adressant og en adressat og driver den fremover. På denne måten fremstår du-et også som viktig for å levendegjøre teksten, det dialoglignende gir teksten retning.

De to hovedalternativene ved bruken av andreperson entall, selvadressering og som et generelt ”man”, utelukker ikke hverandre. Et moment ved bruken av andreperson entall synes nettopp å være det at den holder oppe dobbeltheten i fortellingen som gir fortolkningsrom. Narrasjonen skaper samtidig både en personlig og en allmenn historie, og du-et er med på å legge til uttrykk som refleksjon og henvendelse. På den ene siden blir personlige erfaringer generaliserte, og på den andre blir det generelle personliggjort, og det dialoglignende opprettholdes. På denne måten er bruken av andreperson entall også med på å opprettholde de to hovedlinjene i *Stol, pokrytyj*, både jeg-personens personlige historie holdes oppe samtidig som fortellingen streber mot å være en granskning av et allment fenomen.

[2.3.4] DU-ET OG LESEREN

Ты молчишь. Молчишь, потому что ты уже не ты («сдать оружие»), потому что надежды мало: надежды почти никакой. (Makanin, 1993a: 38)

Som henvendelse kan bruken av andreperson entall også betraktes i forhold til leseren. Man kan forlate fiksjonsperspektivet, og betrakte du-et som et leasersurrogat som adresseres av forfatteren. Med andre ord, å betrakte bruken av andreperson entall som en måte å innskrive leseren i teksten. Du-et synes å imitere en leser i den forstand at det er passivt og ikke har stemme i teksten, mens det har synsvinkel og fremstår som tilskuer, en lytter og tilskuer som adresseres. Du-et er åpent, det er hverken beskrevet med navn eller ytre trekk, og den samtidige narrasjonen gjør at du-et er uten kjønn og har samtidighet med lesningen.

Et av de konstante trekkene ved du-et er at det inngår i en bestemt situasjon, det står alltid innenfor en form for utspørring. Beskrivelsene av utspørringen fremstår heller ikke som noe hinder for identifikasjon, heller tvert imot. I det ytre, og som enkelthendelse, legger fortellingen vekt på å skildre utspørringens preg av hverdagslighet. I tillegg har hele settingen et generelt preg. Utspørringen tar plass i et rom hvor ytterst få detaljer er beskrevet, som oftest nevnes det bare som et rom med et bord og noen stoler. Også personene du-et møter, understreker det alminnelige preget; her er hverken fremmede eller særpregede, komplekse personer. Irina Rodnjanskajas artikkel "Neznakomye znakomcy" (1986), som særlig tar for seg Makanins personer, vektlegger også denne gjenkjennelsen:

Проза Маканина глубоко антиутопична [...] про её грешное «население» рассказывается таким образом, чтобы никто не мог подумать, что его знакомят с существами, принципиально отличными от него самого. (Rodnjanskaja, 1986: 240)²⁰

Eller som Andrej Nemzer skriver om *Stol, pokrytyjs* personer: «[...] да откуда 'чужим' взяться? – у Маканина все 'свои'» (1998a: 257). I *Stol, pokrytyj* er personnavnene erstattet med omskrivninger som viser til stereotype trekk og tydelig peker til lett gjenkjennelige roller. Disse typene, for eksempel *de unge ulvene* (molodye volki), *den nesten vakre kvinnen* (počti krasivaja), *den som stiller spørsmålene* (tot, kto s voprosami), *kvinnen med det alminnelige utseendet, som minner om en lærerinne* (ženščina s obyčnoj vnešnost'ju, pochožaja na učitel'nicu), *den sosialt forbitrede* (social'no jarostnyj), disse typene som du-et møter, er alle alminneliggjorte og beskrives med noen få dominerende karaktertrekk. Både direkte og indirekte betegnes alle som "vanlige", "hverdagslige", "alminnelige".²¹

Settingen og de lett gjenkjennelige rollene legger til rette for at bruken av andreperson entall kan få en vokativ appell, med andre ord, at leseren kjenner seg adressert (og tiltalt). Bruken av andreperson entall kan betraktes som en invitasjon til å lese seg inn i et ubeskrevet, leserimiterende åpent "du". Henvendelsene til du-et er fortalt i en innforstått tone, fortelleren henvender seg ikke til et "du" som kjenner alle enkeltheter ved utspørringen og jeg-personens

²⁰ Også Piskunova og Piskunov (1988: 56–57) påpeker leserens selvidentifikasjon som sentral hos Makanin. I likhet med Rodnjanskaja understreker de en forfatterposisjon som avstår fra å dømme, hvor etikken ikke formuleres direkte, men krever leserens deltagelse. Piskunova og Piskunov setter også selvidentifikasjonen i forhold til forfatterstemmen, i noe som minner om Barthes' "leserens fødsel må betales med forfatterens død": «Маканин как раз и преследует цель заставить читателя самоотождествляться с героем. Путь к такому чаемому самоотождествлению может быть только один – за счёт отказа писателя от собственной авторитарности (в этой связи нам представляет безусловно верным рассуждение М. Липовецкого о максимальной сближенности голоса автора и голоса героя как стилиобразующем факторе маканинской прозы).» (Piskunova/Piskunov, 1988: 56–57)

²¹ Du-et settes oftest i forhold til utspørringskollektivets typer, og har en rekke fellestrekk med fremstillingen av typene. Du-et kan betraktes som *den anklagede som type*. Spørsmålet om hvem typene er, gir dermed et klarere svar på du-ets posisjon, jf. 3.2.1 "Typeperioder", og 3.2.2 "Du-perioder".

historie, men måten han henvender seg til du-et, viser et ”du” som allerede kjenner utspørringen og rollen som anklaget. Den innforståtte tonen kan i seg selv favne leseren. Du-et kan betraktes som en forsiktig, men stadig, insistering på at leseren kjenner utspørringsfenomenet. I tillegg vil en identifikasjon med du-et også være en identifikasjon med jeg-personen, siden du-et og jeg-personen forenes i offerrollen. En leser som forholder seg til dette vokative elementet og leser seg inn dette du-et, vil også trekkes nærmere tekstens jeg, og i sterkere grad identifisere seg med jeg-personen og hans situasjon.

Det er også tydelig at flere av anmelderne identifiserer fortellingen på et faksjonsnivå. Fortellingens utgangspunkt er tydelig historisk, og enkelte forholder seg til fortellingen som et debattinnlegg. Typisk for disse lesningene er også vektleggingen av historiske aspekter, hvor *Stol, pokrytyj* leses som en allegori på livet i sovjettiden. For eksempel Zinovy Zinik (1995), som ser på *Stol, pokrytyj* som en fortelling som angår sovjettiden, eller Alevtina Kuzičeva, som understreker *Stol, pokrytyjs* verdi som dokumentasjon av historiske forhold, og tydelig påpeker selvidentifikasjon med fortellingsuniverset:

[...] столько психологической точности и выразительности, что историкам грядущих веков, которые изучат человека XX века, прожившего жизнь не наедине со своей совестью, а в виноватых ответах на вопросы Стола, не обойтись без этой небольшой повесть. *О нас вместе взятых, о каждом из нас.* (Min kursiv. Kuzičeva, 1993: 13)

I denne forstand kan du-et leses som en henvendelse til en innforstått leser, *sovjetleseren*. Fortellingen er også realistisk i den forstand at den legger vekt på å skildre en form for hverdagslighet, med kjente realia; *Stol, pokrytyj* har irrasjonelle elementer, men ikke fantastiske. På denne måten legger fortellingen opp til en identifikasjon også på det historiske og hverdagslige planet.

I Valerij Surikovs artikkel om *Stol, pokrytyj*, ”’Sundučok’ i ’Stol’ – spasenie i gibel’ individual’nosti” (1995), synes du-henvendelsen å være utslagsgivende for hans lesning. I artikkelen er bruken av andreperson entall hverken problematisert eller direkte kommentert, men Surikov skiller skarpt mellom to stemmer. Dette er spesielt tydelig når han siterer *Stol, pokrytyj* (jf. Surikov, 1995: 36–37), hvor han enten knytter sitater til forfatteren (avtor) eller fortellerpersonen (geroj). Dette skillet understrekes når han setter sitater han tilskriver forfatteren, opp mot sitater han tilskriver fortellerpersonen.²²

Siden Surikov knytter direkte sitater fra *Stol, pokrytyj* til forfatteren, er det tydelig at hans begrep *avtor* ikke viser til noen *implisert forfatter / obraz avtora*.²³ Han presiserer ikke dette skillet mellom forfatter og fortellerperson, men ut fra tekststedene han siterer, viser det seg at han knytter forfatteren nettopp til tekststeder hvor du-et adresseres, mens fortellerpersonen knyttes til perioder som er fortalt i første person entall. Enten forholder Surikov seg til en forfatter eller aural forteller som henvender seg til jeg-personen på tvers av diegetiske grenser (jf. 2.3.1), eventuelt en kommenterende fortellerstemme ved siden av jeg-personens stemme, eller en forfatter som henvender seg til leseren. Artikkelen har heller ikke noen historisk-biografisk tilnærming hvor han søker etter spor av forfatter i teksten. Hos Surikov er det heller ikke det fiksjonelle som står i sentrum; han synes i større grad å forholde seg til *Stol, pokrytyj* på et sakprosanivå, som et filosofisk prosjekt. Ut fra sammenhengen i

²² Jf. Surikov, 1995: 36, i avsnittet: «Лишь ближе к середине повести делается попытка называния этого вневременного. Сначала автором: [...] а затем его героем: [...]»

²³ *Obraz avtora / implisert forfatter* forstås helst som en abstrakt størrelse, som ikke uttrykker seg direkte i teksten, gjerne som tekstens norm, jf. ”avtor” og ”obraz avtora” i *Ėstetika Teorija literatury, ěnciklopedičeskij slovar’ terminov* (J. B. Borev, 2003: 11–13, 277); ”obraz avtora” i *Slovar’ literaturovedčeskich terminov* (Eliseev/Poljakova, 2002: 125); ”implisert forfatter” i *Litteraturvitenskaplig leksikon* (Lothe/Refsum/Solberg, 1997: 110).

artikkelen kan det virke som Surikov leser du-henvendelsen som en henvendelse til leseren.²⁴ Med andre ord: Surikov synes å forholder seg til det vokative aspektet ved bruken av andreperson entall.

Heller ikke i Alevtina Kuzičevas anmeldelse presiseres bruken av begrep som forfatterstemme, eller hva du-ets posisjon er i teksten, men det er tydelig at hun finner en klar identifikasjon mellom fortellerpersonen og leseren: «В. Маканин порою объединяет свой голос с голосом героя и читателя и исповедь становится общей: автора, героя и читателя.» (1993: 13)

Selv om ikke Surikov eller Kuzičeva kan tas til inntekt for noen generell leserkonvensjon, antyder de retoriske sider ved *Stol, pokrytyj* som synes viktige; henholdsvis det vokative og leserens selvidentifikasjon med den anklagede.²⁵

Som nevnt kan det historiske nivået og fortellingens motiver legge til rette for å lese *Stol, pokrytyj* i forhold til sovjetstaten, men det sovjetiske fremtrer mer som bakteppe enn tema. I henvendelsene til du-et er det heller ikke det historiske som er fremtredende, men påpekninger om at du-et er kjent med utspørringen som eksistensiell situasjon. I særlig grad preges henvendelsene til du-et av en innforståthet med engstelsen og presset du-et opplever. Beskrivelsene av du-et er i all hovedsak på dette nivået; en viktig konstant i beskrivelsene av du-et er følelsen av frykt, forvirring, motløshet og jagethet. Det følgende sitatet kan illustrere du-ets rolle i *Stol, pokrytyj*:

[...] (когда тебя спрашивают, ты ведь еще не знаешь, в какую сторону побежишь,— по кругу бегут преследуемые животные, но как и куда в растерянности бегут люди?)
[...] Вдруг возникающие его вопросы (стремительные, мелкие) создают как ощущение преследования, так и ощущение того, что ты от преследователей прячешься. [...] И ответа тут нет, потому что и вопроса как такового нет, но ведь ты молчишь и не успеваешь. Не сбили, но ты сам неизвестно отчего поплыл, поплыл, поплыл, и твоя по-человечески понятная растерянность дает простор новым вопросам, и вот оно, пространство его охоты. (Makanin, 1993a: 9–10)

At du-et ikke har stemme, ikke svarer, er med på å understreke det forsvarsløse og sårbare preget. En selvidentifikasjon med du-et rettes på denne måten mot en innforståthet på det følelsesmessige eller eksistensielle planet. Det er kanskje særlig i forhold til leserkonvensjoner som angår forholdet mellom individ og kollektiv, at du-henvendelsen blir tydelig som et patosvirkemiddel.

I *Stol, pokrytyj* settes du-et, eller vi-et ("vi anklagede"), i motsetning til gruppen, til desom-stiller-spørsmålene. Et slikt motsetningsforhold brukes tradisjonelt til å vekke leserens sympati for den enkelte som står mot kollektivet. De mest velkjente tematiseringene av denne dikotomien, for eksempel Zamjatin's *My* eller Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949), fokuserer sterkere på systemet versus individet. Individet som motsetter seg det totalitære systemet, er typisk for slike polariseringer.

I *Stol, pokrytyj* er bruken av andreperson entall tilsynelatende med på å bygge opp en tilsvarende dikotomi. Imidlertid oppløses denne dikotomien midtveis i fortellingen (jf. 2.3.2); utover i fortellingen påpekes det stadig at også du-et er en del av det kollektive, eller mer presist: forestillingen om det kollektive. Ut fra den vanlige forventningshorisonten som er knyttet til motsetningsforholdet "individ versus kollektiv", er det rimelig å lese bruken av

²⁴ Når Surikov, i samme artikkel, tar opp forholdet mellom forfatter og leser i Mark Charitonvos roman *Linii sud'by, ili Sundučok Milaševiča*, er det tydelig at *avtor* ikke henviser til en aural forteller (jf. Surikov, 1995: 32). Her synes i større grad hans begrep *avtor* og *geroj* å kunne knyttes til *obraz avtora* eller til M. Bachtin og "den estetiske hendelse" (jf. Bachtin, 1979: 7–22, 384–385). *Avtor* fremstår både som en henvisning til en strukturering av teksten, og til en direkte stemme i teksten.

²⁵ Artikkene til S. Piskunova og V. Piskunov (1988: 75–77) og Colin Dowsett (1996: 30–34) tar på et mer generelt grunnlag opp forholdet mellom forfatter, person og leser hos Makanin.

andreperson som et virkemiddel som skaper et brudd i fortellingen, hvor det for leseren gradvis viser seg at hans sympati ikke bare er for offeret, men også for boddelen.

For en leser som identifiserer seg med du-et, vil en slik taktikk oppnå å gjøre det ubekvemt for leseren. En leser som identifiserer seg med du-et, går fra å være tilskuer og tiltalt til også å være medskyldig. På denne måten kan du-et fungere som et virkemiddel som søker å dra leseren inn i fortellingen, tilsynelatende på offerets side, for deretter å fange leserens selvforståelse. Fortellingen i seg selv handler om offer som blir skyldige ved det at de dømmer andre offer. Du-et synes å være et virkemiddel som også søker å engasjere leseren i denne delen av fortellingen.

Bruken av andreperson entall synes å være et nytt virkemiddel, eller en ny person, i det Irina Rodnjanskaja har betegnet som ”den skjulte patosen” i Makanins fortellinger:

Он [Маканин] не только «обнаруживает» своих героев, но и читателю дает «обнаружиться». Эта особая читательская свобода – свобода выбирать – очень нужна Маканину, входит в скрытый пафос его прозы. (1986: 240)

For Rodnjanskaja fremstår leserens identifikasjon som helt avgjørende ved lesningen av Makanins fortellinger, og mener Makanins fortellinger har egne former for ”intonasjon” som fører leseren til egen erfaring:

[...] отсылающие нас к собственному опыту, вместо того чтобы препарировать чужой. Вглядываясь в маканинские «портреты», читатель свободен либо с ними хоть в какой-то мере самоотождествиться, либо отвергнуть их как глубоко лживые. Ему не дано только третьего: принять их за портреты каких-то чужих лиц, избличаемых и изничтожаемых на дистанции от него самого. (Ibid.)

Rodnjanskajas påpekning av forholdet mellom det kjente og det fremmede passer også *Stol, pokrytyj*. Du-et i *Stol, pokrytyj* er ikke den andre, den fremmede, men tvert imot et kjent og fiksert ”du”. Du-et fremstår, i likhet med hver enkelt av de-som-stiller-spørsmålene, som en type. Du-et er del av det kollektive og representerer *den anklagede som type*.

I *Stol, pokrytyj* representerer det kollektive også en dobbelthet. I det ytre fremtrer det som et kollektiv, hvor medlemmene tilsynelatende har en felles agenda. På den andre siden uttrykkes det en fremmedhet både i forhold til seg selv, og til de andre som deltar i gruppen. Alle i fellesskapet er fremmed for hverandre, men de undertrykker denne grunnleggende fremmedheten og forholder seg til de andre som et kollektiv, som et ”vi”, som noe kjent. Annerledes formulert: I *Stol, pokrytyj* fremtrer det kollektive som *forestillingen om et kollektiv*.

Fremstillingen av du-et kan gi betydning i en etisk fortolkning av *Stol, pokrytyj*. Etikkk kan bestemmes som forholdet til den andre (den fremmede); du-et i *Stol, pokrytyj* representerer derimot et forhold til det kjente – til seg selv. Det er med andre ord ikke det etiske du-et som opptrer i *Stol, pokrytyj*, men heller en negasjon (jf. 4.2 og 4.2.1).

[2.4] SINGULATIV OG ITERATIV

Ved å skille mellom tre personer i *Stol, pokrytyj*, mellom jeg-et, du-et og typene, viser fremstillingen et eget mønster med hensyn til tempus og frekvens. Det fortidige jeg-et som opptrer i eksterne og interne analepser, er skrevet i singulativ.²⁶ Du-et står til en nåtid som ofte kan leses iterativt (gjerne med allusjoner til jeg-personen), eller som singulativ (historisk

²⁶ Her er fokuset på personene som objekt for narrasjonen, det er med andre ord sett bort fra jeg-ets fortellerpresens.

presens). Typene, derimot, veksler mellom å bli satt i forhold både til jeg-ets og du-ets frekvens og tid. Det er disse forholdene som gjør at du-et både kan leses som et generelt ”man”, og som jeg-personens selvadressering.

Forholdet mellom det iterative og det singulative nivået atskiller også i stor grad de to fortellingsnivåene, henholdsvis jeg-personens historie (rammefortellingens singulative nivå) og utspørringen som en prosess eller lovmessighet (fortellingens iterativ og generelle fokus). Mens fortellingen om jeg-personen viser til enkelthendelser, fremstår utspørringen som prosess og ritual. Dette er ikke kontrastive nivå, men en stadig veksling hvor nivåene er tematisk samstemte: Utspørringen er jeg-personens objekt, mens historien om jeg-personen fremstår som en eksemplifisering av utspørringsprosessen.

Det iterative nivået blir forsterket ved at de fleste singulative skildringer også har en illustrativ funksjon som peker mot det generelle nivået. På den andre siden fremmes det singulative preget gjennom vekslingen mellom førsteperson og andreperson entall (jf. 2.3.2), og at iterative skildringer ofte har allusjoner til det singulative nivået, til jeg-personens situasjon. I tillegg har fortellingen en bruk av presens som ofte kan leses både iterativt og singulativt (historisk presens). Det singulative og det iterative nivået støtter hverandre. Den konstante veksling og blanding av nivåene er med på å gi *Stol, pokrytyj* en særegen dobbelthet, som kan beskrives i dikotomier som forholdet mellom prosess og enkelthendelse, det tenkte og reelle, det generelle og konkrete, uendelig tid og avsluttet (dødelig) tid.

Det iterative nivået kommer frem på forskjellige måter i teksten, fra rent iterative passasjer, til dobbeltheten i skildringene av de enkelte typene og du-et. Det iterative gir ikke bare en generalisering og utvidelse i tid og rom, men er et poeng i seg selv, i det fortelleren legger vekt på å skildre en prosess. Eller som fortellerpersonen direkte understreker det prosessaktige:

Но в том и суть, что человек придавлен не ожиданием предстоящего ему 148-го раза, а остаточностью давящего пресса 147-им предыдущих, – это ясно. Сколько раз за таким же точно столом я их перехитривал, уходил от них, сбивал со следа, дурил, обманывал, да и просто оказывался умнее их и многожды проникательнее. Иногда я таился, иногда вёл себя вызывающе, иногда компромиссничал, иногда, решившись, давал малый или большой бой, а они ничего такого особенного не делали, что оставались самими собой. Они не меняли лица и не хитрили и потому победили меня. (Makanin, 1993a: 26)

Sammen med bruken av gjentakelser (jf. 3.4) er iterativ et av de viktigste virkemidlene Makanin bruker for å få frem det prosessaktige i fortellingen, og dermed danne bildet av utspørringen som et allment fenomen.

Det repetitive og iterative kan også ses som del av en granskningsstruktur: Fra stadig nye vinkler granskes igjen og igjen forholdet mellom anklager og anklaget, forholdet mellom kollektiv og den enkelte. Mens det iterative gjør tidløst, gir de stadige gjentakelsene lag på lag med bilder, hvor de fornyende perspektivene på *det samme* gjør at helhetsbildet stadig blir mer omfattende.

Skillet mellom de to nivåene i *Stol, pokrytyj* har også betydning for forståelsen av det kollektive. Skillet antyder forskjellen mellom det kollektive som gruppe med felles agenda og det kollektive som *forestillingen om et kollektiv*. Forholdet mellom det singulative og det iterative nivået kan betraktes som et forhold mellom faktiske og forestilte hendelser. Skildringene av jeg-personen er satt i singulativ, og hovedsakelig i fortid, blant annet i en retrospektiv monologform som beskriver jeg-personens to infarkt, og viser på denne måten til ’det reelle’, til konkrete enkelthendelser. De kollektive situasjonene, hvor typene og du-et fremtrer, kan derimot i stor grad leses som iterativ eller generell nåtid; de er mant frem av fortellerpersonen, de viser *det tenkte*, jeg-personens forestillinger.

Det iterative er knyttet til typene, inkludert du-et (den-anklagede-som-type), og gir et preg av lovmessighet, og uttrykker et maktforhold. Med det iterative fremstår det kollektive som noe uforanderlig. Jeg-personens historie er derimot skrevet i singulativ; han blir forsvinnende liten når han bruker den kollektive uforanderligheten som målestokk. Når jeg-

personens singulativ settes i motsetning til kollektivets iterativ, svarer styrkeforholdet til ”menneskets tid under solen”. Dette overveldende og lammende styrkeforholdet uttrykker også jeg-personens håpløse situasjon.

Disse nivåene kan også vise til forskjellige forståelser av personenes fastlåsthet i forholdet til det kollektive: På den ene siden kan det kollektive betraktes som en uovervinnelig og faktisk størrelse. På den andre kan jeg-personens forhold til det kollektive leses som en form for selvbedrag, hvor hans tenkning forstørrer det kollektive til noe uovervinnelig.

Selv om forholdet til det kollektive betraktes som en forestiling og et selvbedrag, reduseres ikke fortellingen til en personlig sykejournal for jeg-personen; i tillegg til jeg-personens historie er det singulative (’reelle’) nivået forsterket med en rekke innskutte fortellinger (jf. 3.2.4). De fleste av disse fortellingene handler om andre enkeltpersoner som forvandles og ødelegges av sitt forhold til utspørringen og det kollektive. Disse stadige innskutte fortellingene gjør at *Stol, pokrytyj* vanskelig kan leses som en fortelling om én enkeltskjebne. Med andre ord, om det kollektive betraktes som en forestilling, er forestillingen omfattende, den fremtrer som et kulturelt selvbedrag.

[2.5] PARENTESEN: FORDOBLING OG ATSKILLELSE

Bruken av parenteser er sterkt med på å prege utformingen av *Stol, pokrytyj*, og kan betraktes både som tegnsetting og et grafisk virkemiddel. Nest etter den antonomasiske majuskelskriften (jf. 3.2.1) er bruken av parenteser det mest iøynefallende grafiske trekket ved *Stol, pokrytyj*. I tillegg til sin vanlige tegnsettingsfunksjon gir parentesen *Stol, pokrytyj* et eget uttrykk. Vanligvis er parentesen forbundet med presiserende tilføyelser, men i *Stol, pokrytyj* fremtrer parentesen også sterkt som en markør for atskillelse, blant annet mellom forskjellige perspektiv, eller som et skille mellom diskursrom og historierom. Det parentetiske utgjør mellom ti og tyve prosent av tekstmengden, og er jevnt fordelt over hele fortellingen.²⁷

Grammatikalsk står parentesen nærmest tankestreken, og er vanligvis brukt som innskudd og tilføyelser: Den markerer et ledd som er skutt inn i en allerede fullstendig konstruksjon, og kan fjernes uten at setningen fremstår som ufullstendig. Uttrykksmessig brukes tankestreken vanligvis for å fremheve noe i teksten, mens parentesen, som er sterkere forbundet med sakprosaen, angir et ledd som er av presiserende eller forklarende, og, ofte, underordnet betydning.

I *Stol, pokrytyj* brukes parentesen ikke bare som innskudd og tilføyelser på setningsnivå, men kan også fremstå nærmest som fotnoter, i den forstand at hele setninger, og også hele avsnitt, står innenfor parenteser. Parentesteksten er som regel presiseringer, gjentakelser, synonymymer, illustrasjoner, eller har andre lignende fordoblende funksjoner i forhold til den omkringliggende teksten. Informasjonsmessig kan parentesbruken i *Stol, pokrytyj* ofte betraktes som pleonastisk (redundant), men stilistisk, måten denne mengden av parenteser brukes på, blir parentesen sentral i den skriftlige utformingen av *Stol, pokrytyj*. Den berører forhold som distanse, intonasjon, perspektiv, og fungerer som en markør for atskillelse.

Det synonyme og presiserende er bruksområder som typisk forbindes med parentesen. Presiseringer, som i det følgende, forekommer hyppig i *Stol, pokrytyj* (alle uthevelser av parentesuttrykkene er mine): «КРАСИВАЯ женщина, раздраженная уже тем, что тратит на копанье в чьих-то судьбах свое время (**свое золотое время; уходящее время**).» (Makanin, 1993a: 14) Setningen viser en typisk bruk av parentesen: Den utgjør

²⁷ Eksempelvis utgjør det parentetiske en sjettedel av tekstmengden i kapittel 4. Også andre spredte tellinger gir lignende mengdeforhold.

et presiserende tillegg, med gjentakelser og fornyende elementer og nærmere bestemmelse av objektet.

Presiseringen består ofte også i synonymer eller synonyme ordgrupper, som i det følgende:

Он хочет, чтобы за судным столом выявилась твоя бесполезность (**никчемность, жалость**), которая рано или поздно все равно приведет тебя к известной грани, за ней уже нет святого. Он хочет, чтобы это выяснилось (**и чтобы как рентгеном высветилось через спрос**), после чего наконец — в поле. (Makanin, 1993a: 34)

Begge parentesuttrykkene har synonyme funksjoner; en form for gjentakelse av den forutstående teksten som uttrykker en dveling ved objektet. I den første parentesen i sitatet ovenfor er det tydelig at den, for eksempel i forhold til bruk av komma, er med på å forsterke det synonyme. Dersom parentesene var erstattet med komma, ville «бесполезность», «никчемность» og «жалость» fremstå som likestilte beskrivelser, og mye av det synonyme preget ville bortfalle, mens parentesen gir setningen et eget uttrykk.

Det følgende eksempelet står i en sammenheng hvor utspørringen sammenlignes med prosessen i torturkjellerne. Jeg-personen forestiller seg en fortidig torturkjemler, og blikket følger du-et, som føres inn i torturkjelleren:

Подвал оказался большой и широкой комнатой, но с низким потолком — огромная низкая комнатища, где ты застаешь бытовиков-палачей несколько врасплох. Один из них встал и с неудовольствием смотрит на входящую охрану и на тебя, приведенного для побоев,— в руках его кружка с чаем, металлическая кружка былых лет (**он грызет кусок сахара, не рафинадный рассыпчатый параллелепипед, а именно кусок, кусок тех же былых лет**). Он пьет сейчас чай *вприкуску* — он из тех, кто бьет ременным кнутом, кто засекает до полусмерти, рослый, с умным взглядом и красиво очерченным высоким лбом. (**Он пьет чай, держа кружку, и смотрит на тебя.**) Второй палач рядом — коренастый, простодушно-дебильного вида — тот, кто бьет кулаком, увесистым своим железным кулаком. (Makanin, 1993a: 17)

Sekvensen har et filmatisk preg. Fortellerpersonens blikk fremstår som et kamera med et begynnende panorama. Først registreres rommets bredde og det lave taket, og etter hvert bøddelen, før blikket fester seg ved koppen han holder i hånden. Den første parentesen representerer en ytterligere innzooming, et nærbilde av bøddelen som gnager på sukkerbiten. Repetisjonene innenfor parentesene, slik *kusok* er skrevet tre ganger, forsterker innzoomingen, og gir nærbildet et dvelende preg. Med dvelingen på sukkerbiten synes beskrivelsen av torturkjelleren å stoppe opp, torturkjelleren skyves i bakgrunnen. Etter parentesene øker tempoet igjen, og gjennom en fortsettende beskrivelse av bøddelen trer rommet igjen frem. Den neste parentesene består av en setning med tre setningsledd som på nytt zoomer inn på bøddelen. Hvert av de tre setningsleddene innenfor parentesene gjentar en handling fra den ovenstående teksten. Disse gjentakelsene bringer ikke nye handlinger eller nye ytre beskrivelser, og fremstår derfor som om blikket fester seg og dveler. Etter parentesene vider perspektivet seg ut.

Felles for de to parentesene i det ovenstående sitatet er at de gjentar ord fra den omkringliggende teksten (*kusok, kružka, čaj, bylie goda, pit'*); parentesene fremstår på denne måten som dvelende stillbilder. Innenfor parentesene nevnes ikke noe om tortur, mens tilsynelatende uvesentlige detaljer er nærgående beskrevet. Parentesene er ikke bare gjentakelse og presisering: Mens den omkringliggende teksten viser et blikk som beveger seg i rommet, er parentesene brukt til å senke tempoet og å zoome inn på detaljer; parentesene lar blikket feste seg.

Parentesene har ofte et annet perspektiv enn den omkringliggende teksten, og kan gjerne bokstavelig talt føye inn en annen synsvinkel: «[...] и он косит глазом туда, где рядом с

ним, чуть левее, если смотреть с его точки зрения (**и чуть правее – с твоей**) сидит мужчина, который обычно задает вопросы.» (Makanin, 1993a: 9.) Parentesen gir ofte doble orienteringspunkt, ikke bare i betydningen synsvinkel, men også som intonasjon og holdningsdistanse til det fortalte.

I det følgende sitatet er fokuset rettet mot en av typene, *den sosialt forbitrede* (social'no jarostnyj), som karakteriseres ved sine enkle behov:

Не алчный, он вполне удовлетворится, если я принесу ему копченой рыбки или вяленого леща. Так что, если раскрепостить, он, пожалуй, прямо сейчас поспешит ко мне домой, чтобы бегать там из дальней комнаты на кухню и обратно (**у меня два холодильника, как и у многих в эти тяжёлые времена, когда надо запастись продуктами, не надеясь на магазин**) – бегать, хлопать дверцами моих холодильников, двигать там банки и искать леща. (Makanin, 1993a: 16)

Mens den omkringliggende teksten fokuserer på typen *den sosialt forbitrede* og hans behov, gir den innskutte parentesen et annet perspektiv og en forklaring. De to kjøleskapene setter episoden inn i en større sammenheng og gir en forklaring: episoden blir forbundet med ”vanskelige tider” (v eti tjaželye vremena). Her er det også et skille mellom forskjellig distanse, forskjellige holdninger i og utenfor parentesen. I den omliggende teksten, hvor *den sosialt forbitredes* ferd frem til kjøleskapdøren beskrives, er holdningen uhøytidelig, hans ferd frem til kjøleskapene har et komisk preg, mens parentesen angir en annen tone, et alvor. Parentesteksten uttrykker en forståelse som *den sosialt forbitrede*: Hans fremtreden, som først fremstilles som komisk, settes inn i en sammenheng, ”vanskelige tider”. Med bruk av parentesen atskilles på denne måten to holdninger, og det dannes en spenning mellom situasjonsbeskrivelsen og parentesens preg av ettertanke. Slike spenningsforhold mellom parentesen og den omliggende teksten er også med på å gi den indre monologen et preg av tankeprosess.

Sett i forhold til den indre monologen som bevissthetsstrøm, viser parentesen en forskjell. I det fortellerpersonen i det ovenstående sitatet forteller at han har to kjøleskap hjemme, kan parentesteksten synes forklarende ut over det en person ville forklare seg selv: Det forklarende har preg av å være henvendt til en tilhører. Slike innskudd bryter likevel ikke med den indre monologen som form: I likhet med bruken av andreperson entall gir tosidigheten en spenning i uttrykket som forsterker preget av tankeprosess og en granskende holdning. Sitatet kan også illustrere hvordan forskjellige grader av fortellernærveret atskilles ved bruk av parentesene. Ofte får stemmen som står innenfor parentesen, en annen fortellende funksjon, og har gjerne større distanse til det fortalte. Sett i forhold til bevissthetsstrømmen gir innskuddene og tilføyelser i parentesen inntrykk av en etter-tanke (om ikke etter-skrift), og har en kommenterende funksjon overfor den nært omliggende tekstmassen.

I det påfølgende sitatet fra et møte med en kommisjon er kollektivets spørsmål gått over i den anklagedes private sfære, og parentesteksten viser hvordan fortellerpersonen oppfatter spørsmålet som et krav til sin livsførsel:

— Но бывает же, что вы сидите с приятелями и болтаете за полночь. Водочка, конечно. Шутите с ними, смеетесь?

(Спрашивающему хотелось, чтобы я жил полнокровной жизнью.)

— Сейчас редко,— ответил я. (Makanin, 1993a: 11)

Her bryter parentesen opp dialogen med en ironisk kommentar til utspørringskollektivets spørsmål om jeg-personens privatliv. Parentesen i det ovenstående angir flere former for atskillelse: Den skiller tanke fra tale, fortid (utspørringssituasjonen) fra nåtid (parentestekstens ettertanke), den siterte dialogen fremstår som scenisk og mindre formidlet, mens fortelleren fremtrer i parentesen. Parentesen gir en annen distanse, en ladet (ironisk) kommentar. Parentesuttrykket fortolker situasjonen og tar stilling.

Det følgende sitatet gir et illustrerende eksempel på at parentesen kan forsterke inntrykket av forskjell ved å føye til et annet perspektiv på det fortalte:

Проверять и исправлять чужую жизнь, лепить ее, созидать — да, да, созидать всякую чужую жизнь, корректируя ее!.. Честный дядя хотел, чтобы все вокруг были честными. Ведь если ты видишь возможность исправить чью-то жизнь, кажется вполне естественным, если ты вмешаешься. Люди обязаны вмешиваться. **(Но если вмешиваются в твою жизнь — это ужасно. Вот и мудрость. И уже с демократической одержимостью.)** (Makanin, 1993a: 32)

Her forandres perspektivet innenfor parentesen, i den forstand at den kontrasterer den omliggende teksten med en innvending. Med parentesen forsterkes innvendingen, ved at atskillelsen også fremtrer grafisk.

I de to følgende sitatene beskriver den omliggende teksten en situasjon, mens parentesen er forklarende, gir et svar på *hvorfor*, atskiller årsak og virkning. Parentesteksten viser et annet innsiktsnivå:

Впрочем, почти каждая женщина плакала **(и в этом крылась хитрость, которую мы все, конечно, знали)**. Давали воды. Приводили в чувство. (Makanin, 1993a: 32)

Ее речь деловита **(она боится упрека в витиеватости)** и всегда как бы дотошна [...] (Makanin, 1993a: 33)

Mens den omliggende teksten i sitatene ovenfor er beskrivende og fokuserer på den ytre handlingen, gis motivering, det forklarende, innenfor parentesen.

Flere steder brukes også parentesen repetitivt:

Все взаимосвязано — они могут своими расспросами вызнать, что полгода назад ты вновь уволился с работы **(ну и что?)**, могут узнать, что твой сын вот уже в третий раз женился и разводился **(ну и что?)**, могут припомнить, что ты сам добывал для своего нелепого сына фиктивные больничные листы, устраивал прописку на жилплощадь, прописку, а потом и перепрописку **(ну и что?..)**. (Makanin, 1993a: 10)

Det siterte stedet kombinerer repetisjon innenfor og utenfor parentesen. Tekstens tre *mogut* besvares av det parentetiske *nu i čto*. Sitatet er del av en illustrasjon på hvordan spørsmålene i utspørringen dreier bort fra konkrete saksforhold og rettes mot den anklagedes private sfære. Gjentakelsene av det parentetiske *nu i čto* understreker det uberettigete ved de private spørsmålene. Det repetitive forsterkes grafisk ved hjelp av parentesen. Også her brukes parentesteksten som en bestemmende kommentar til den omliggende teksten.

I det følgende sitatet forventer jeg-personen seg at en eller annen form for utspørring vil vare frem til han dør, mens parentesene ironiserer:

Когда-нибудь, совсем старь, я приду на последнее в своей жизни судилище: сяду перед последним своим столом. **(Где, может быть, как раз и будет обсуждаться мое право заказать гроб: возможно, с гробами будут большие сложности, нет досок, нет гвоздей; недавно по радио, по программе «Маяк», передали, что какого-то мужика хоронили в детском гробу — бывает!)** И пойдет своим ходом последнее со мной разбирательство. Я пришел. Они сидят. **(Дать ли мне гроб и как скоро. Заранее дать или пусть жена колотится в очередях. Жена ведь в очереди постоять сможет, и дети смогут — у него дети взрослые! — обязательно скажет кто-нибудь за столом.)** И поскольку не альбинос, разбирательство будет разбирательством долгим и серьезным. Так что я еще с вечера буду волноваться. И спать буду плохо. И сбивать давление, и пить валерьянку. А утром приду. (Makanin, 1993a: 45)

Sitatet kan atskilles i et generelt nivå (utenfor parentesen) og et konkret nivå (innenfor). De to parentetiske periodene danner også en enhet, ved at perspektivet fra den første

parentesen fortsettes i den andre. Innenfor begge de parentetiske uttrykkene fokuseres det på kisten (*grob*), mens perspektivet utenfor parentesen er mer generelt, kisten er ikke nevnt.

Også kategorier som tid og rom, forteller og det fortalte, er gjerne atskilt ved parentesen:

Он, конечно, вернулся домой, пошел на кухню — к женщинам и к их чашкам чаю. И там (**я предполагаю**), прежде чем объяснить им, какое-то время молча приходил в себя под их недоумевающими взглядами. (Makanin, 1993a: 47)

Parentesen atskiller historierom og diskursrom, fortid og nåtid, og brukes til å angi fortellerens forhold til det fortalte.

I et dialogparti minnes jeg-personen presset fra de andre rundt bordet:

МОЛОДОЙ ВОЛК как всегда несколько прямолинеен:
– ...там ваша подпись. Вы тоже на том листке свою фамилию поставили – вы ведь помните свою фамилию?
ТОТ, КТО С ВОПРОСАМИ, изошрён и в слове суховат:
– Не каждый шаг является целью. Но, разумеется, это не значит, что цели у вас не было.
(Давят.)

(Makanin, 1993a: 23)

Den siterte dialogen fremstår som en illustrasjon på retorikken og presset den ene anklagede møter fra de som stiller spørsmål. Deretter gis linjeskifte og innrykk og et korthugd parentetisk «(Давят.)». Parentesen bestemmer og oppsummerer. Her skaper parentesen, sammen med linjeskiftet, innrykket, og kontrasten mellom de lengre siterte setningene og det korthugde parentesuttrykket, et skarpt skille. Det skapes to forskjellige ”rom” for uttrykkene. På den ene siden gis fortiden; jeg-personen maner frem minner fra en dialog, og på den andre siden, i parentesen, monologistens nåtidige og distanserte oppsummering av situasjonen. På denne måten forsterker parentesen kontrasten, den er med på å skape en avstand mellom de to tekststykkene, den representerer et annet rom det tales ifra.

Felles for disse aspektene ved parentesen, det være seg presiseringer og synonymer, illustrasjoner eller kommentarer til den omliggende teksten, er en fordobling av perspektivet: et gjentatt blick på *det samme*, ofte med fornyende elementer og et nytt eller utfyllende perspektiv. Parentesen er alltid tett forbundet med den omliggende teksten og er fordoblinger i den forstand at de ofte inneholder gjentakende elementer. Gjentakelser består sjelden av helt identiske ordkonstruksjoner, og de gir gjerne en ny synsvinkel. Bruken av parenteser kan ses i sammenheng med den generelle bruken av gjentakelser i *Stol, pokrytyj*: Fortellingen er i stor grad basert på forskjellige former for gjentakelse, og variasjoner over *det samme* (jf. 3.4, ”Gjentakelser og det samme”). Fortellingen har også stadige sprang i rom og tid og er basert på en montasje av ulike elementer som bruddstykker av dialogpartier, små innskutte fortellinger. Sammenhengen mellom disse elementene er sjelden basert på handlingssammenheng, men på enheter hvor de forskjelligartede elementene fremstår som variasjoner over et tema. Fordoblingen som bruken av parenteser gir, fremstår med en lignende funksjon, som variasjoner over *det samme*. Som de ovenstående eksemplene illustrerer, gir parentesen ofte et annet blick, og parentesen blir et middel til stadig å føye til flere konturer, å gi flere orienteringspunkt i teksten, et verktøy som brukes for å flytte perspektivet rundt objektet.

De stadige innsmettene setter på den ene siden ned tempoet (med en ettertanke), men gir også et inntrengende og gjentatt blick på det samme, med andre ord, bekrefter den omliggende teksten. En lignende retorikk er også utpreget på andre tekstnivå, for eksempel på avsnittsnivå hvor generelle kommentarer avløses av illustrerende iscenesettelser som gjensidig bekrefter hverandre (jf. 3.2.7.2.1 og 3.4). Parentesen gir et dvelende og granskende

uttrykk: Når parentesen føyer til et nytt perspektiv, er det ofte i form av en bekreftelse på det første perspektivet. Fortellerpersonen i *Stol, pokrytyj* gransker et fenomen, og det gjentatte bekræftende blikket gjør at "bevismengden" øker. Parentesteksten kan betraktes som en uttrykksform som forsøker å overbevise ved å gi to samsvarende blikk på det samme. I tillegg atskiller parentesteksten seg ofte med et annet uttrykk og en annen intonasjon, og gjør at "argumentasjonen" får flere uttrykksnivåer.

Mens parentesens uttrykker *det samme* som den omliggende teksten, er den fortellermessig ofte basert på *forskjell*; ofte gis det en form for spenning mellom parentesens og den omliggende teksten, for eksempel i form av intonasjon eller holdning. Som de ovenstående sitatene illustrerer, gir parentesens forskjeller i perspektiv og distanse, i intonasjon, i tid og rom, forskjeller mellom årsak og virkning, mellom tanke og tale, for å nevne noen. Parentesen representerer ofte det kommenterende i tekstdeler som ellers er mer sceniske eller lite preget av fortellerens personlige vurderinger, for eksempel i sitert dialog eller rene beskrivelser. Mens perspektivet i parentesens nære omliggende tekst er nøkternt observerende og i stor grad fri for personlige synspunkter, kommer fortellerens vurderinger og dommer gjerne til uttrykk innenfor parentesens. Ofte er parentesens stedet for oppsummering, tolkninger og domfellelser. På en skala fra *fremvisende* til *fortellende* (*showing/telling*) hører parentesteksten ofte til i den minst mimetiske enden. Fortellernærværet er som oftest tydeligere innenfor parentesens.

Parentesen atskiller også fortellerens distanse til hendelsene, både når det gjelder distanse i tid, rom og holdning. *Stol, pokrytyj* består i stor grad av eksterne analepser: Monologen er alene om natten og maner frem fortidige hendelser for sitt indre blikk, mens parentesens gjerne uttrykker hans nåtidige perspektiv på disse hendelsene. Denne distansen i tid og rom faller ofte sammen med en holdningsdistanse. I tilbakeblikkene maner han ofte frem seg selv i fortidige situasjoner hvor han er forvirret og ikke har grep om situasjonen. Parentesen uttrykker gjerne en annen holdning, hvor han har et større overblikk og en analytisk eller ironisk distanse til hendelsene. På denne måten er parentesens også med på å holde oppe forbindelsen mellom forteller og det fortalte, mellom diskursrommet og fortellerpersonens undersøkelser. Den skaper det man kaller et eget rom i teksten, med en intonasjon som atskiller seg fra den omliggende teksten.

Parentestegnet er i seg selv en grafisk markering av forskjell til den omliggende teksten. Selvfølgelig har også teksten som står utenfor parentesens slike spenninger mellom setninger eller setningsdeler, for eksempel i distanse og intonasjon, men parentestegnet synliggjør og understreker denne forskjellen, og forsterker dermed atskillelsen. Med sitt store omfang blir parentestegnet i seg selv en markør for forskjell: Kontrastene kommer tydeligere frem, og skaper en større spenning mellom tekstdeler på mikronivå. Disse spenningene er med på å danne en dialoglignende uttrykksform, gjerne som en dialog med fortiden, slik parentesens ofte uttrykker en etter-tanke.

Dette dialoglignende uttrykket som parentesens er med på å frembringe, forsterker preget av granskning, av en indre dialog med retning. Både bruken av andreperson entall og parentesens er med på å skape en spenningsstruktur på mikronivået: Spenninger mellom forskjellige orienteringspunkter i teksten som forsterker det dialoglignende preget. Det synonyme og presiserende er nettopp et språk som vender tilbake til den omliggende teksten, vender tilbake til seg selv, og er med på å danne et reflekterende språk, som forsterker inntrykket av granskning, den uttrykker jeg-personens forsøk på å forstå utspørringen som et allment fenomen.

[2.6] DISTANSE

Stol, pokrytyj kan karakteriseres som en refleksjonsmonolog med et problemområde som undersøkes både historisk og eksistensielt. Som Franz Stanzel påpeker (jf. Jakob Lothe, 1994: 31–32) er fortellemotivasjon til førstepersonsfortellere som regel eksistensiell, direkte knyttet til hans egne erfaringer og behov. Drivkraften bak jeg-personens indre dialog i *Stol, pokrytyj* er situasjonen han selv står inne i: Sin fortid beskriver han som en lang rekke med utspøringer, og fremtiden er knyttet til forventningen om morgendagen og kommende utspøringer. Jeg-personen ser sitt eget liv dominert av utspørringsfenomenet. Hans forhold til utspørringen er preget av tvang og avhengighet, og det er en situasjon han ikke klarer å løsrive seg fra. Han er søvnløs og hjertesyk, og begge deler knytter han til utspørringene.

Hans nattlige granskning har ett objekt: utspørringen. *Stol, pokrytyj* har ingen digresjoner; fortellerpersonens nattetanker er hele tiden fiksert på utspørringsfenomenet. At *Stol, pokrytyj* har form av en indre monolog synes på denne måten som et poeng i seg selv: Den viser frem en bevissthet som er fastlåst i forestillingen om det kollektive. At han ikke kan la være å tenke på utspørringen, viser en utspørring som er internalisert og pågår selv om han rent fysisk har avstand til utspørringsbordet og de-som-stiller-spørsmål. På denne måten er han fullstendig bundet til det han beskriver, slik denne internaliseringen også uttrykkes direkte i teksten:

Как человек своего времени, я уже не переменюсь. И, как большинство из нас, так и останусь с образом Судилища внутри себя — с образом страшным и по-своему грандиозным, способным вмешаться во все закоулки твоего бытия и твоего духа.
(Makanin, 1993a: 22)

Dette eksistensielle alvoret uttrykker en nærhet hos fortelleren til det fortalte. Men selv om jeg-personen fremstår som et offer, og selv ser sin situasjon som håpløs, er fortellingen preget av refleksjon, han har en analytisk distanse til det fortalte. Selv om han er i en offerposisjon, er teksten hverken preget av aggresjon eller noe ønske om å dømme, men er mer resignert, den er resonerende, grunnende: Hans tilnærming er mer intellektuell, rettet mot forståelse. Fortellerpersonen har en distanse til det fortalte, ved det at han ikke fokuserer så mye på sitt personlige forhold til utspørringen som han betrakter utspørringen på et metaplan, som et allment fenomen.

Et trekk som gjør at nærheten og alvoret kan kombineres med den granskende distansen, er distansen i tid og rom. Hoveddelen av fortellehandlingen tar plass mens han er alene og søvnløs nattetid på kjøkkenet i en bygårdsleilighet, mens granskingsobjektet, bordet som representerer morgendagens utspørringssituasjoner, befinner seg i en annen bygning. Mentalt er han likevel nærmere utspørringsbordet (*tot stol*) enn det kjøkkenbordet han oppholder seg ved:

На кухонном столе крошки, вот они, но разве реален этот ночной стол? Этот кухонный стол с мелкой крошкой от сохшихся пряников?
Реален *тот* стол. (Makanin, 1993a: 35)

Et skille mellom *diskursrommet* og *historierommet*²⁸ viser frem hovedtrekkene i den romlige og temporale distansen. Diskursrommet, stedet hvor monologen oppholder seg i fortellende stund, fra kveld til tidlig neste morgen, er et realplan som fremstiller monologistens løpende nåtid. På den andre siden fremstår historierommet, rommet hvor utspørringene finner sted: Dette er et tankeplan hvor monologen er opplevende, i den forstand at han fremmaner bilder og tankerekker for sitt indre blikk; bilder fra fortidige og tenkte situasjoner med en vid og spredt utstrekning i tid og rom.

²⁸ Skillet diskursrom/historierom, jf. Jakob Lothe, 1994: 63.

Allerede fra første kapittel etableres forventningen om morgendagens utspørring. Også minnene fra tidligere utspørringer, som monologen maner frem, er med på å bygge opp under denne forventningen. Et av de spenningskappende momentene i fortellingen er nettopp at distansen mellom diskursrommet og historierommet minker: I løpet av fortellingen kommer morgendagens møte stadig nærmere i tid, og idet fortellerpersonen drar for å oppsøke utspørringsbordet, går disse rommene mot en forening.²⁹

Monologen kan ofte sammenlignes med et kamera; han er registrerende, han deltar ikke, men retter kameralinsen i stadig skiftende retninger. Dette upersonlig registrerende blikket gjør at narrasjonen fremstår som naken og saklig. På setningsnivå er teksten kortfattet og avstår fra det utsmykkede. Blikket fremstår som distansert og objektiviserende; et blikk som også opprettholder en upersonlig nøkternhet. Den objektiviserende distansen opprettholdes også i de to hjerteinfarktene, hvor fortellerpersonen selv står i sentrum for oppmerksomheten, med andre ord når diskursrom og historierom nærmer seg hverandre. I disse tilfellene går narrasjonen over i en retrospektiv monologform som opprettholder distansen (jf. 2.2).

Også den hyppige bruken av andreperson entall har betydning for tekstens distanse. Bruken av andreperson entall er med på å danne samspillet mellom det konkrete og det generelle, hvor det generelle beholder et konkret preg og vice versa (jf. 2.4). Dobbelheten gjør at teksten kan kombinere en personlig nærhet med en granskende distanse.

Uansett om du-et betraktes som monologens selvreferanse eller som et upersonlig ”man”, fremstår du-et som et distanserende virkemiddel. Også lest som selvadressering gir dette monologen en distanse til seg selv. En slik selvadressering viser et jeg som ser seg selv utenfra; det viser en objektiviserende tankeprosess som innehar en distanse til det fortalte og gir et generaliserende perspektiv. Du-et er ikke bare en generalisering, men også en generalisering på bekostning av en intimisering av jeg-personen: Det generelle trer frem, mens jeg-personen trer i bakgrunnen.

Monologen har likhetstrekk med en tredjepersonforteller, ved det at han har tilgang til, ser tvers igjennom, du-ets og typenes psyke og hver minste beveggrunn for handling. Hans forhold til sine egne fortidige selv kan også sammenlignes med en aural fortellers forhold til sine personer, både når det gjelder perspektivet, og målestokken på distansen mellom subjekt og objekt, mellom det fortellende og opplevende selv.

Monologens distanse til det personlige kan også ses på som en indirekte karakteristikk av ham selv, slik han også direkte påpeker at han har mistet individualitet, har tapt sitt ”jeg”, og ser seg mer som en del av utspørringskollektivet. Stadig uttrykkes hans avhengighet, som i det følgende sitatet, hvor han ikke kan fri seg fra å tenke på typene som omkranser utspørringsbordet: «[...] я уже не живу без них, не мыслю себя без них.) Они — это и есть я.» (Makanin, 1997: 357 [1993a: 26] .)³⁰ Selvdistanse kan også leses tematisk: Distansen fremtrer ikke bare i tid og rom, men også i en annen form for objektivisering av seg selv, som kanskje kan betraktes som hans kollektive selvilde. Han ser i liten grad seg selv som et autonomt selv, slik det ovenstående sitatet direkte uttrykker. Også i situasjonene han maner frem, er han selv fremstilt mer som en del av gruppen, enn som enkeltperson.

Fortellerpersonens nattlige granskninger av utspørringen fremstår som tvangspreget, som en internalisert utspørring. Hans tankemønster kan leses som en form for sykejournal fra en som lever under forestillingen om et kollektiv, slik bevissthetsstrukturen kan betraktes som fortellingens plotstruktur. Monologen viser et tankemønster som i liten grad forholder seg til personer eller forskjeller mellom personene. Personlige trekk er utvisket, i det at han forholder seg til typer med et avgrenset antall roller eller funksjoner. Dette tankemønsteret omfatter distanseringen

²⁹ Distanse mellom diskursrommet og dette historierommet minkes i løpet av fortellingen, men spørsmålet om hvorvidt rommene forenes, avhenger av tolkningen av de to avsluttende kapitlene, jf. 3.1.1., ”Todelt avslutning”.

³⁰ Den siste setningen «Они — это и есть я.» er ikke med i førsteutgivelsen av *Stol, pokrytyj i Znamja*, men er med i senere utgivelser, jf. 0, ”Translitterasjon og sitater”.

fra seg selv, besjelingen av utspørringsbordet, generaliseringene, og fastlåstheten til kollektive krav. Jeg-personen ser seg selv som del av det kollektivet han beskriver, og måten han tenker på, som den indre monologen viser frem, kan også leses som en indirekte karakteristik av det kollektive, og en illustrasjon på forestillingen om det kollektive. Det kollektive blir skildret innenfra av en person som er automatisert og ikke styrer sitt eget liv. Fortellerpersonen fremstår med to værenstilørigheter, sin egen timelige eksistens, og særlig som del av den kollektive tidløsheten.

[3] KOMPOSISJON

Stol, pokrytyj kan betraktes som en sammenvevning av to formprinsipper, som også atskiller to historienivå. Rammefortellingen er kronologisk ordnet, og handler om jeg-personens natt frem mot møtet med en kommisjon. Denne delen av fortellingen er konsentrert om to hendelser, jeg-personens to infarkt, i begynnelsen og avslutningen av fortellingen (jf. 2.2). Midtdelen av fortellingen atskiller seg med stadige sprang i tid og rom, og har en montasjeform. Mens rammefortellingen handler om jeg-personen, er midtdelen konsentrert om utspørringen, *spros*, som allment fenomen.

Kort gjenfortalt har jeg-personen fått en innkalling til et møte. Fortellingen angir ikke bakgrunnen for møtet, det antydes kun at en kommisjon skal stille ham spørsmål om forseelser på arbeidet. Fortellingen starter kvelden før dette møtet skal finne sted. Jeg-personen er engstelig og urolig overfor dette møtet, han spiser kvelds med familien og forsøker å skjule sin engstelse. Like etter at de har lagt seg, får han et mildt infarkt, men overbeviser sin kone og datteren om at det ikke er alvorlig. Når de har sovnet, står han opp, og blir gående søvnløs og grunne over mønsteret han kjenner seg fanget av, og ser som årsak til sin uro. For ham representerer bordet som står i møterommet, sentrum i dette mønsteret. På natten bestemmer han seg for å oppsøke bygningen hvor morgendagens møte skal finne sted. Han kommer seg inn i bygningen, og opp til møterommet. Alene ved møtebordet får han et nytt infarkt. Fortellingen avsluttes om morgenen mens medlemmene av kommisjonen ankommer og finner ham liggende på bordet.

Fortellerpersonens første infarkt viser alvorlet i jeg-personens situasjon, og fremstår som beveggrunn for hans intensiverte nattlige granskning av utspørringen. Infarktets kan betegnes som katalysatorhendelsen for den dominerende delen av fortellingen som angår granskningen av utspørringsfenomenet. I denne delen av fortellingen kommer jeg-personens egen situasjon i bakgrunnen for et langt mer generelt fokus på utspørringen.

Forholdet mellom den ytre handlingsstrukturen og den granskende indre monologen i *Stol, pokrytyj* kan sammenlignes med Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927). I *To the Lighthouse* er den ytre handlingen lite fremtredende, den er konsentrert om det som kan synes som et mer symbolsk ladet prosjekt: å dra til fyret. I *Stol, pokrytyj* er den ytre handlingen tilsvarende lite fremtredende, og den er konsentrert om morgendagens møte med bordet.

Hos Virginia Woolf er fyret ofte lest som et symbol, men hun påpeker selv at hun heller betrakter fyret som del av et komposisjonsprinsipp: "I meant *nothing* by the *Lighthouse*. One has to have a central line down the middle of the book." (Quentin Bell, 1990: ix). I *Stol, pokrytyj* er det morgendagens møte med et bord som danner denne sentrale linjen, og fremstår som et symbolsk prosjekt: Jeg-personen i *Stol, pokrytyj* ønsker å være alene med bordet, før medlemmene av kommisjonen samles.

Mens rammefortellingen har et forløp hvor fortellerpersonen i tid stadig kommer nærmere møtet med dette bordet, følger den dominerende midtdelen i *Stol, pokrytyj* andre formprinsipper. Midtdelen er konsentrert om fremstillingen av et allment fenomen. Her er det ikke rekkefølgen av hendelser som danner sammenhengen. Denne delen har en resonnementsstruktur, og fremstår som en montasje av hendelser med stor spredning i tid og rom, og med forskjellige personer og enkelthendelser som er uten direkte tilknytning til hverandre. I denne delen fremtrer jeg-personen mer som fortellerinstans enn som person, og enheten i de spredte nedslagene i tid og rom er lagt til et tematisk nivå.

Ordene *stol* og *spros* får en særegen betydning i *Stol, pokrytyj*, og kan forstås som betegnelser på hovedaktøren i midtdelen av fortellingen, hvor jeg-personen selv opptrer mer som forteller enn handlende person. Selv om dette innvendige perspektivet viser flere glimt fra jeg-personens fortid, er jeg-personen som oftest selv lite fokusert i disse glimtene, han er mer til stede som vitne eller del av en gruppe.

I denne dominerende delen av fortellingen følger man fortellerpersonens assosiative tankestrøm. Hans nattetanker er alltid rettet mot utspørringen, ikke så mye den konkrete

utspørringen han selv står inne i: Fremstillingen tar retning av en allmenn undersøkelse av utspørringen. Her fremstår utviklingen av de tematiske enhetene som et mer omfattende komposisjonsprinsipp enn den ytre handlingsstrukturen.

Disse to historienivåene er tett sammenføyde. Selv om midtdelen mer handler om et fenomen, heller enn jeg-personen, er det på samme tid dette fenomenet han ser som årsaken til sin uro og engstelse, og følgelig også hans infarkt. Det er også hans resonnement fra midtdelen av fortellingen som gir motivasjon til handling; et resonnement som leder til at han oppsøker møtebygningen og får sitt andre infarkt. Med andre ord peker midtdelen både tilbake til det første infarkt og fremover til det neste, og midtdelen gir en forklaring på begge infarktene. Dette gjør at jeg-personens skjebne også kan leses som bekræftelse på hans påstand om utspørringsprosessen som et ”forbruket av mennesker”. Jeg-personens skjebne blir i seg selv en illustrasjon på utspørringsfenomenet.

[3.1] KAPITLENE OG PLOT

Fokuset på jeg-personen som handlende er konsentrert om siste halvdel av kapittel 1, og avslutningen, fra siste halvdel av kapittel 9, og utgjør om lag en tidel av fortellingen. Midtdelen, fra kapittel 2 til midten av kapittel 9, er dominert av et mer allment blikk på utspørringsfenomenet.

De første ni kapitlene er i stor grad likeartede med hensyn til oppbygning og lengde. Kapitlene fremstår som tematiske enheter, og kan reduseres til en beskrivelse som steg for steg tegner opp utspørringen som fenomenet. *Stol, pokrytyj* er essayistisk i den forstand at utviklingen av kapitlene er mer fremtredende som en resonnementsstruktur, enn som et handlingsforløp. Resonnementet kan også leses som beveggrunn for avslutningen; det leder jeg-personen frem til handling.

På kapitelnivå er enheten tydeligst i det at hvert enkelt kapittel tar for seg bestemte sider ved utspørringen: Det enkelte kapittel kan betraktes som et resonnement med en konklusjon, før neste kapittel videreutvikler resonnementet. Annerledes formulert: Plotet utgår fra jeg-personens tankerekke, ikke som en handlingsmessig nødvendighet, men heller med en form for eksistensiell følgeriktighet som leder ham til handling i slutten av fortellingen.

Det avsluttende tiende kapitlet skiller seg fra de andre, både med sin knapphet og grafiske utforming, men uten at det fremstår som noen kontrast eller bryter rytmen. Kapitlet toner ut fortellingen.

I den følgende gjennomgangen av kapitlene er fokuset på utviklingen av de to linjene i fortellingen, jeg-personens situasjon, og fremstillingen av utspørringen som allment fenomen.

Kapittel 1 begynner med en utspørringssituasjon og er skrevet i nåtid, tilsynelatende *in medias res*, og mer presist *in mediam mentem*, midt inne i monologistens tankestrøm. Den innledende episoden knyttes ikke opp mot noe hendelsesforløp, men fremstår som karakteristikk av noen av personene som er knyttet til utspørringsbordet. Disse typene representerer den siden som stiller spørsmålene, anklagesiden. På den andre siden av bordet presenteres et anklaget navnløst *du*, den tiltalte som skal svare for seg. Deretter gis et dialogparti fra en utspørringssituasjon som fremviser forholdet mellom anklagesiden og den anklagede. Med andre ord etablerer begynnelsen av kapitlet straks fortellingens bærende konfliktakse, forholdet mellom gruppen og den ene anklagede.

Videre i kapitlet presenteres jeg-personens situasjon som anklaget, hans uro, svake hjerte og forventningen om morgendagens møte med en kommisjon. Denne forventningen gir fortellingen retning. Den gir en konkret og tidsmessig nær beveggrunn for jeg-personens uro,

og for hans nattlige granskning av mønsteret han ligger under for.

Med dette introduseres den andre, og kanskje mest sentrale, linjen i fortellingen, gjennom *oppdagelsen av et mønster* i utspørringen. Allerede fra slutten av første kapittel erkjenner jeg-personen at den konkrete saken morgendagens utspørring skal omhandle, ikke er viktig, hverken for utspørringskommisjonen, de-som-stiller-spørsmålene, eller for ham selv som anklaget. Den konkrete saken – det antydes at det er en mindre forseelse på arbeidsplassen – er ikke viktig som annet enn et påskudd for å starte utspørringen. Fortellerpersonen ser hverken denne saken eller morgendagens konkrete møte som interessant i seg selv. Møtet har ingenting ekstraordinært ved seg: det beskrives som et møte i en lang rekke møter gjennom livet med forskjellige former for kommisjoner. Med andre ord, jeg-personen knytter ikke sin uro til morgendagens konkrete utspørring, men til *utspørringen som prosess og allment fenomen*. Med dette underordnes også fokuset på jeg-personen, og hovedfokuset legges derimot på utspørringen som gjentakelse og mønster.

Stol, pokrytyj har også allusjoner til Franz Kafkas *Der Prozess* (1927) og hans hovedpersonen Herr K. (jf. *Grażdnin K.*, Makanin, 1993a: 43). I likhet med Kafkas roman kan også prosessen jeg-personen står inne i, leses som et eksistensielt drama. Begge fortellingene synes også å ha et fellestrekk i tilknytningen til arbeidsplassen, men mens Kafkas herr K. forsøker å finne ut hva han beskyldes for, og fortellingen ofte leses som en tematisering av det byråkratiserte, erkjenner jeg-personen i *Stol, pokrytyj* allerede i utgangspunktet at det konkrete saksforholdet han skal svare for, kun fungerer som påskudd for å drive utspørringen. I *Stol, pokrytyj* er allusjoner til *Der Prozess* satt i en sammenheng som tjener til å atskille utspørringen fra vanlige rettsprosesser.³¹ I den grad *Stol, pokrytyj* har paralleller til *Der Prozess*, er det kanskje helst på et eksistensielt plan, hvor prosessens opprinnelse og årsaker fremstår som utilgjengelige for erkjennelse, og i mindre grad som byråkratisert prosess. Fortellerpersonen i *Stol, pokrytyj* setter et tydelig skille mellom vanlige rettsprosesser og utspørringens graving i intimsfæren.

Fortellerpersonen ser utspørringsmøtene som en form for vold under en overflate av formalitet og hverdagslighet. Møtene tar formelt utgangspunkt i forseelser, men atskiller seg fra en vanlig rettsprosess. I det ytre tar utspørringen form av et møte mellom den ene og kommisjonens ti–tolv medlemmer, og fremstår som en rådgivende samtale: «Мы же не судьи – мы хотим *помочь...*» (Makanin, 1993a: 20.) For fortellerpersonen er det først når spørsmålene intimiseres, og går over i en graving i det personlige og private, at utspørringen nærmer seg sitt mål.

Gjennom bruddstykker fra tidligere eller forestilte møter gir kapittel 1 en rekke illustrasjoner på spørsmålsstillingen. Hver for seg virker spørsmålene uskyldige, som når han først får spørsmål om hvorfor han ikke møtte opp til et tidligere møte: «А почему вы сами не могли позвонить нам хотя бы вечером и сообщить, что больны?» Og uten å vente på svar går spørsmålet over i tilsynelatende uskyldige spørsmål om hva han gjør på kveldene: «Что, кстати вы делаете вечерами – телевизор? Футбол? Или друзья?..» (Makanin, 1993a: 9.) Spørsmålene forlater den konkrete saken og går videre til spørsmål om han respekterer kvinner, til spørsmål om når han sist besøkte sin mor, til om han har venner han kan prate med. Med ironisk distanse oppsummerer fortellerpersonen: «Спрашивающему хотелось, чтобы я жил полноценной жизнью.» (Makanin, 1993a: 11.)

Summen av disse spørsmålene er en ydmykende graving i den anklagedes private sfære,

³¹ Jf. Makanin, 1993a: 43: «Именно поэтому не спешат подыскать тебе наказание, им главное спрос. А наказывать тебя — это тебя отпустить, это значит — ушел, улизнул, спрятался: скрылся. [...] Суд занимается конкретным проступком, в то время как судилище жирует по всей твоей жизни.) В суде ты сидишь на скамье или где-то сбоку на стуле, отделенный от судей. Ты сам по себе. Но если твой стул они придвинут ближе и ты пересядешь с ними как бы за тот же стол рядом, ты становишься человеком *вместе с ними*: шаг сближения превращает тебя из гражданина К. (так он звался в начале века) в близкого им человека, как бы в родственника, в изгоя среди родни, а уж перед родней хочешь или не хочешь — распахни душу.»

hvor den anklagede etter hvert føres mot skam og skyldfølelse. Det følgende sitatet, hvor jeg-personen med ett forvirres, mister seg i nok et uskyldig spørsmål, er illustrerende. Her minnes jeg-personen at han blir spurt om han ofte synger med venner i godt lag. Han svarer at han ikke synger, og de er skuffet:

Они разочарованы:
– Ну-ну. Вы наверняка поёте. И наверняка в большом кругу друзей и родни.
Я покачал головой – нет.
И потянулась пустая пауза. (И вот тут без причины я потерял лицо.) Я спросил, уже тускнея:
– Это что – плохо?
Они закивали – ну да, в общем-то плохо, что вы так живёте. Это плохо. (А чувство вины уже стало захватывать меня.) И, помню, подумал: чего я дёргаюсь, ведь они правы, а я виноват, это заранее известно: *я виноват, даже если бы в кругу родни я каждый вечер пел хором...* (Makanin, 1993a: 11)

Fornemmelsen av skyld som fortellerpersonen beskriver, er ikke knyttet til den konkrete saken, men til hans utilstrekkelighet når det gjelder å oppfylle spørsmålenes underliggende krav til livsførsel, som her, at han 'ikke synger kollektivt'. Alle disse spørsmålene inneholder indirekte, men tydelige, krav til normalitet og respektabilitet. Fortellingens sentrale ord, *spros*, kan forstås som slike krav (jf. 1.3 "Spros"). Den anklagedes reaksjoner på spørsmålene, som sitatet ovenfor illustrerer, fremstilles ikke av fortellerpersonen som noen form for overfølsomhet, men som følge av et vedvarende press, en prosess uten ende. Hans forhold til disse forskjellige gruppene av fremmede mennesker er blitt bestemmende for hvordan han ordner sitt liv.

Jeg-personens forlegenhet og forvirring som det ovenstående sitatet uttrykker, er ikke bare et trekk ved den anklagede i *Stol, pokrytyj*, men kan også settes i sammenheng med et stadig motiv hos Makanin: *den konfuse situasjonen*. I artikkelen "Vsë pročee – literatura" (1988) betrakter S. Piskunova og V. Piskunov dette som en erkjennelsesmessig situasjon:

'Конфузное' [...] для Маканина вовсе не нелепое, смехотворное, анекдотическое, но – обнажающее, раскрывающее то, что человек таит и от окружающих, и – нередко – от себя самого. (1988: 66, n. 33)³²

Utspørringen kan betegnes som en slik konfus situasjon. Den anklagede blottlegger seg, og viser en form for skyld overfor kollektivet. Ved å vise skyldfølelse overfor dem, bekrefter han samtidig kollektivets normer og eksistens. På den andre siden er det også gjennom disse situasjonene at den anklagede selv oppdager sin avhengighet av det kollektive. I Makanins fortellinger er ofte slike situasjoner det som vekker personenes frihetsinstinkt, og leder til handling, slik Lejderman og Lipoveckij (2001: 124) ser det konfuse nettopp som en ikke-stereotyp situasjon hvor personen for en stund er falt ut av den kollektive automatiseringen.

Allerede i første kapittel plasseres jeg-personens nåtidige situasjon i bakgrunnen, og fokuset på det generelle mønsteret, utspørringen som allment fenomen, blir det sentrale. Herfra er skiftet i fortellingsnivå tydelig, de enkelte situasjonene jeg-personen maner frem, blir, heller enn å relateres direkte til jeg-personen, illustrasjoner av et generelt mønster.

Det første kapitlet etablerer to linjer i fortellingen som virker sammen. Et spenningsmoment som angår den ytre handlingen, forventningen om morgendagens møte med utspørringskommisjonen. Dette elementet gir monologen et konkret siktemål, og gir fortellerpersonen beveggrunn for å fortelle. Den fungerer som en eksistensiell ramme for den mer dominerende linjen i fortellingen: utforskningen av hva som ligger bak

³²Makanin tematiserer selv det konfuse i artikkelen "Gogol' i konfuznaja situacija" (1979b). Om *konfuzhaja situacija*, se også Bondarenko (1986: 186), Levina-Parker (1995: 70), Lejderman/Lipoveckij (2001: 124), Motygin (1997: 10–12; 2001: 40–72), Piskunova/Piskunov (1988: 55, 66), Dowsett (1996: 33).

utspørringsritualet. Denne undersøkelsen setter utspørringen i en større historisk sammenheng og tar retning mot spørsmål om menneskelig samvær, og grenser opp mot spørsmål om en lovmessighet i gruppesituasjoner.

Det første kapitlet har på denne måten en tydelig eksposisjonsfunksjon: Utgangssituasjonen med forholdet mellom kollektivet og hin enkelte etableres på de to fortellingsnivåene. Fortellingsuniverset presenteres med gravitasjonspunkt i utspørringsbordet, som er omgitt av de som stiller spørsmålene og den anklagede. Forventninger knyttet til jeg-personens skjebne og hans nattlige undersøkelser av utspørringen gir retning til fortellingen.

Frem til midten av niende kapittel forblir hovedfokuset på utspørringsdomstolen som fenomen, men uten at jeg-personens konkrete situasjon helt forlades. Forventningen om morgendagens møte holdes oppe, og mens monologen skrider frem gjennom nattetimene, kommer jeg-personen stadig nærmere møtet med utspørringsbordet.

Med kapittel 2 utvides fokuset på utspørringen i tid og rom. Utspørringen blir satt inn i en større historisk sammenheng; den fremtrer med spredte henvisninger til forskjellige tider og steder, som Bysants, Roma og trettitallets konsentrasjonsleire. Kapitlet representerer ikke bare en utvidelse i tid og rom, men også en begynnende fordypelse; mekanismene i utspørringen beskrives mer inngående, og flere av bordets typer presenteres.

Kapitlet er konsentrert rundt beskrivelser av presset utspørringen legger på den anklagede; hvordan utspørringen fremstår som overgrep. Sentralt i kapittel 2 står også forholdet mellom utspørringsbordet (samtid) og torturkjelleren (fortid). Fokuset på torturkjelleren har flere funksjoner i fortellingen. Gjennom sin sammenveving med torturkjelleren, blir utspørringen et fenomen som strekker seg fra fortid til nåtid og fremtid. Utspørringen fremtrer som en historisk konstant, samtidig som den knyttes til overgrep og vold. Med disse tidsperspektivene synes det også som om utspørringen ikke bare behandles som historisk eller systembetinget, men at fortellingen tar retning mot et eksistensielt og værensmessig nivå.

I tillegg kan skildringene av torturkjelleren også vise hvordan volden hverdagsliggjøres for de involverte. Gjennom analogien til torturkjelleren vil fortellerpersonen demaskere hverdagsligheten som omgir den nåtidige utspørringsdomstolen, og blottstille overgrepene. Utspørringen fremtrer som en fordekt form for vold. Kapitlet angir med andre ord en historisk utvikling hvor de ytre formene endres, mens kjernen er den samme. (Kapittel 2 drøftes nærmere i 3.2.7.1–2.)

Kapittel 3 er en utdypning av mekanismene i utspørringsprosessen, med fokus på hvordan den anklagede blir underlagt kollektivet, og på presset gruppen utøver. Ordet ”mekanisme” er dekkende, siden denne prosessen ikke er skildret som noen ond eller bevisst vilje hos de enkelte medlemmene av utspørringskollektivet; tvert imot beskrives kommisjonsmedlemmene som velmenende. For jeg-personen fremtrer det kollektive som en sfære utenfor rasjonell kontroll, og en sfære som ikke styres av enkeltmennesket.

Den anklagede drives til å blottlegge sitt eget privatliv. ”Grave i sjelen” (kopat’cja v duše) er et hyppige uttrykk i *Stol, pokrytyj*, og betegner det fortellerpersonen ser som en kjerne i utspørringen: et stadig kollektivt press som litt etter litt skyver den anklagede frem mot å åpne seg, blottstille sitt privatliv overfor fremmede. For den anklagede betyr åpningen ydmykelse og skyldfølelse. Og, etterhvert, en internalisering av utspørringen og en fastlåst avhengighet av kollektivet. Samtidig skildrer fortellerpersonen en vekselvirkning hvor offerets selvavsløring og skyldfølelse holder utspørringen og kollektivet gående:

«Метафизическое давление коллективного ума как раз и питается обязательностью нашего раскрытия.» (Makanin, 1993a: 25.)

Maktforholdet mellom de to sidene er også sterkt fremtredende i kapitlet. Om man ser

på det retoriske mønsteret kapitlet uttrykker, fremstår gruppen med en rett til å komme med spørsmål og påstander uten begrensninger; uten begrensninger i den forstand at de ti–tolv medlemmene representerer spørsmål og påstander fra spredte sosiale lag, forskjellige strategier, erfaringsbakgrunner, kjønn, alder og så videre. Gruppen fremstår nærmest med ubegrensede innfallsvinkler. I tillegg er det heller ingen begrensninger for hva spørsmålene kan omhandle, gravingen kan rette seg mot alle sider av den anklagedes liv. Den anklagede har derimot ikke tilgang til spørsmål. Den anklagede er henvist til å svare, mens gruppen er hevet over svar, hevet over *an-svar*.

Denne forhøyelsen av kollektivet vises også i bruken av religiøst ladede språksymboler som understreker kollektivets gudelignende kraft, for eksempel "*Sud nebesnyj*", "*troica*", "*položenie Boga*", "*Strašnyj Sud*", mens den anklagede skal svare for sine synder, "*pregrešenija*", "*grechi*".³³

Med fjerde og femte kapittel trekkes driftene og seksualitet inn som mekanismer i utspørringen: «Они обязаны. Они должны выполнить заложенную онтологическую программу: зачать чью-то новую жизнь после того, как чью-то прежнюю жизнь закончил.» (Makanin, 1993a: 30)

Kapittel 4 setter utspørringsprosessen inn i en ny tidsmessig sammenheng. Her er utspørringen historisk forankret i en sovjettid etter torturkjellerne, og etter utrenskningene på 30-tallet, og nærmere jeg-personens nåtid, antagelig 70-tallets psykiatri. Selv om skildringen i dette kapitlet er konsentrert om psykiatrien, fremstår psykiatrien som en del av en større helhet gjennomsyret med forskjellige utspørringskollektiv:

Строго говоря, *белые халаты* приглашались судить юнцов не сразу: сначала решал трудовой или же студенческий коллектив (стол, с сидящими вокруг людьми), затем общественный суд (ещё один стол с сукном и графином посередине) и, наконец, круг врачей и психиатров вместе с представителем общественности (третий и уже последний стол) [...] (Makanin, 1993a: 28)

Eller som det fortelles på samme side: «[...] сукно сменили уже много раз [...]».

Først i kapitlet blir psykiatrien satt i sammenheng med utspørringen, og deretter illustreres utspørringen med en enkelthistorie fra psykiatrien. På samme måte som fortellerpersonen i kapittel 2 gjenfinner utspørringsbordet og typene i torturkjelleren, finner han her bordet hos psykiatrien, og kommisjonsmedlemmene, de-som-stiller-spørsmålene, er nå ikledd hvite frakker.

Mens de foregående kapitlene fokuserer utspørringen som struktur, blant annet historisk, som maktforhold eller som retorikk, søker kapittel 5 underliggende beveggrunner hos de-som-stiller-spørsmålene; et fokus på hvordan deres behov dekkes av utspørringsritualet.

Kapitlet tar for seg noen av de mest markante typene, og knytter drivkraften deres til seksualitet. Det seksuelle kan her leses i mange fremtoninger, både konkret og som (sosial-) pornografi, som nytelsessyke, som instinkt og kanskje som mytisk kraft. Fortellerpersonen karakteriserer selve prosessen rundt bordet som ufullbyrdet seksualitet, «[...] без выброса семени» (Makanin, 1993a: 30), hvor utspørringsprosessen blottlegger og kler naken. Kollektivets typer fremstår som kikkere, og prosessen synes som pornografi. Typene opphisses, og etter utspørringen er de lystige.

Forlystelser ved bordet kontrasteres i sistedelen av kapitlet, når fortellingen igjen er tilbake i jeg-personens offersituasjon med nattlig internalisert utspørring. Kontrasten til jeg-personens situasjon danner en parallell til en innskutt fortelling i kapittel 4, hvor forbruket av

³³ Eksempler fra *Stol, pokrytyj*, side 22–26.

mennesker illustreres med en nekrofilscene. Her fremtrer typen *den som stiller spørsmålene* (tot, kto s voprosami) i rollen som psykiater og anklager. En ung jente, i rollen som den ankagede, dør etter at utspørringene er avsluttet, og legges på et kaldt rom på sykehuset. *Den som stiller spørsmålene* har sympati for jenten, og han oppsøker henne alene. Han forgriper seg på den døde jenten, blir oppdaget, og ender selv på den andre siden av bordet, som anklaget. Dette er ikke bare en illustrasjon på utspørringen som forbruk av mennesker, men påpeker også rollebyttet, en stadig veksling mellom deltagelse på begge sidene av bordet. Tematiseringen av rollebyttet fortsettes i kapittel 5, ekempelvis minnes jeg-personen sin egen deltagelse på den siden som stiller spørsmål, i kontrast til hans nåtidige offerposisjon.

Både kapittel 4 og 5 tematiserer byttet av posisjoner mellom anklagersiden og anklaget. Denne vekslingen beskrives som grunnleggende: Deltagelsen i kollektivet betyr deltagelse på begge sider av bordet: «Конечно, в свою пору ты тоже поучаствовал и побывал в числе тех, кто судит. (Каждый побывал, каждый сидел рядом.)» (Makanin, 1993a: 32.) Eller som Andrej Nemzer skriver:

Вот мы усвоили, что любой из «спрашивающих» может вывалиться из своей утверждённой роли, оказаться вне монолитного (столом олицетворенного) «мы» и предстать одиноким «я», которого так же дергают на спрос. Вот мы доехали: жертвы – те же палачи. (1998a: 256)

Motivet med veksling mellom anklager og anklaget finner vi flere steder i *Stol, pokrytyj*. Det fremstår ikke som et fall fra utspørringskollektivets gudelignende status. Vekslingen uttrykker helst en samtidighet, hvor den enkelte veksler mellom å fylle posisjoner både som anklaget og anklager:

Завтра, когда будут спрашивать меня, он будет «они»; а послезавтра или, может быть, завтра же, но только попозже вечером, когда на другое судилище и по другому поводу позовут его – он будет «я». (Makanin, 1993a: 46)

Denne vekslingen understrekes også generelt i fortellingen, ved at alle typene rundt bordet fremstår som bundne og stakkarstaggjorte. Alle er underlagt det kollektive, alle er offer.

Kapittel 6 er konsentrert om utspørringens historiske linjer. Trådene fra de foregående kapitlene repeteres og samles; innledningsvis med en historisk innzooming, fra fordums tid (bylye vremena), videre mot torturkjellerne (vremja podvalov), GULAG, de hvite frakkers tid (vremena belych chalatov) og ender opp i jeg-personens egen tid. Linjen presenteres som en utvikling: Utspørringens ytre former endrer seg, mens den kollektive retten til den enkelte er konstant.

Fra fortellerpersonens perspektiv er denne søken langs de historiske linjene også en søken etter å plassere skylden. Søken presenteres ikke bare som et *kto vinovat*, men fremstår for jeg-personen som et ønske om å fri seg fra en uklar følelse av skyld. Med dette begynner også en ny fase i fortellingen, hvor mulighetene for frigjøring står i fokus.

Fortellerpersonens oppsummering søker opprinnelsen til utspørringen, en søken etter et sted å plassere ansvaret og skylden som også synes å overskride det historisk betingede:

Я догадываюсь, что Нечаев и другие революционеры тоже не первоответчики [...] но тогда я ищу и взыскую с нашей древней общины (больше не с кого; хотя бы *это* не трогать). Но что если суть вопроса и ответа залегает ещё глубже, чем община, уходя в тёмную первородную плазму человеческих отношений... (Makanin, 1993a: 39)

Fortellerpersonens kartlegging stopper opp når hans spørsmål grenser mot det metafysiske, og kapitlet synes å ende uten at han kan nå frem til noen avklaring: «Там всё уже не для меня, не для моего ума, и даже не для моего подсознания, и всё же – это моё.» (Makanin, 1993a: 39.) Dette uavklarte forholdet til årsakene kan settes i sammenheng med hans stadige besjeling av bordet, og de følgende kapitlene, hvor det å oppsøke et bord kan fremstå som et

symbolsk prosjekt.

Frem til kapittel 6 kan fremstillingen betraktes som en utvidelse av utspørringens omfang; utvidelsene gis ikke bare i tid og rom, men omfatter også stadig nye livsområder. Mens kapitlene frem til kapittel 6 kan betraktes som en utvidelse, kan de påfølgende kapitlene i sterkere grad leses som en avgrensning av utspørringen. Blikket rettes mot mulighetene til å unndra seg utspørringen, mulighetene til å frigjøre seg. Kapittel 6 fremtrer som en foreløpig oppsummering, og innleder en ny fase i fortellingen.

I begynnelsen av kapittel 7 blir mulighetene til å unndra seg utspørringen først fremstilt gjennom to av typene som på ulike måter har som motiv å redde den anklagede. Fremstillingen av *kvinnen med det vanlige utseendet* (ženščina s obyknovennoj vnešnost'ju) og *den hederlige (men gruppetilhørige) intellektuelle* (čestnyj intelligent (no gryppovoj)) uttrykker begge redningsmotiv. Hun som forsvarer den anklagede ut fra en uklar idealisme, og han som, når han får innblikk i saken, vil forsøke å snu utspørringen. Disse og andre redningsforsøk som oppstår innenfor gruppen, fører ikke frem, de synes kun å føre utspørringen videre. Redningsforsøket synes mer å gi et alibi til utspørringen. De som forsøker å redde, gir den anklagede tiltro til utspørringen, og resultatet er at den anklagede bare blir dypere følelsesmessig involvert i utspørringen, hans avhengighet forsterkes.³⁴

Heller ikke forsøk på å overliste en utspørring som har karakter av en prosess uten avslutning, gir håp: «Обманул-то он обманул, но судилище длится. Сто двадцать пять раз обманул их, но на сто двадцать шестой они его достали. Судилище не спешит, в этом его сила.» (Makanin, 1993a: 43.) Innenfor rammene av utspørringen fremstår forsøk på å redde seg selv som fåfengte.

Herfra går fortellerpersonen over til å betrakte personer som synes å stå utenfor utspørringens rekkevidde. Han viser til troende som unndrar seg spørsmålene med et ”på dette svarer jeg kun overfor Gud”:

Известно, что люди верующие не отдают себя, свою душу навыворот (чем приводили раньше, да и приводят сейчас судей в ужасное раздражение) — дело тут не в особенном их упорстве или героизме. Самым естественным образом верующие считали и суд, и всякое судилище — судом земным, и ответы давали в соответствии с его незначительностью.

А на многое не отвечали (в этом я дам ответ только Богу). (Makanin, 1993a: 43)

I tillegg til de troende finner jeg-personen andre som kan unndra seg utspørringen, Han nevner lilleputter, albinoer, krøplinger og *ubogie*. Med sine særegne trekk befinner de seg på siden av normalitet og respektabilitet. Det er ikke det ytre som avgjør, men identifikasjon med, eller tilhørighet til, det kollektive: «He в антиэстетике суть. А в том, что, если человек не подключал свою душу к спросу, спрашивать его не хотелось.» (Makanin, 1993a: 44.)

Som nevnt har *Stol, pokrytyj* en streng tematisk oppbygning, i den forstand at fortellingen ikke fraviker utspørringssammenhengen. Selv om blikket her rettes mot outsiders og særlinger, forlater ikke fortellingen utspørringen. Disse unntakene skildres ikke utenfor utspørringsrammen, men beskrives i forhold til utspørringer som ikke førte frem, mislykkede utspørringer. Fortellingen går heller ikke inn på spørsmål om hva det består i å være troende eller særling. På denne måten holder fortellingen seg konsekvent til utspørringen. Livet utenfor utspørringen er ikke tilstede i fortellingen annet enn gjennom sin negasjon (jf. 4.2).

³⁴ I *Invisible Transcendence: Vladimir Makanin's Outsiders*, som er skrevet før utgivelsen av *Stol, pokrytyj*, ser Peter Rollberg redning som ikke fører frem, som et stadig motiv i Makanins fortellinger (Rollberg, 1993: 16–20). Redningen består alltid i et forsøk på å føre den andre tilbake, forene ham med kollektivet. Rollberg beskriver det feilslåtte redningsforsøket som en lovmessighet i Makanins fortellingsunivers. *Stol, pokrytyj* fremstår ikke som noe unntak.

Utspørringen er ikke rettet mot fremmede, men pågår innenfor et kollektiv, den er rettet mot ens egne, nærmest som en rituell ofring som befester kollektivet. Unndragelse fra utspørringen synes å innebære utmeldelse. For jeg-personen fremstår ikke utmeldelse som noe alternativ. Han er avhengig av kollektivet, han står under for internaliserte krav om respektabilitet. Han er fastlåst: «Я ведь уже не могу перемениться.» (Makanin, 1993a: 46.) Kapitlet avsluttes med at jeg-personen ser for seg at utspørringene vil vedvare frem til han dør.

Mens kapittel 7 har et mer generelt perspektiv på mulighetene til å unndra seg utspørringen, blir frigjøringen i sterkere grad et prosjekt for jeg-personen i kapittel 8.

Fra kapittel 2 og utover fremtrer jeg-personen i all hovedsak som forteller. Selv i de stadige tilbakeblikkene til sin fortid er han aldri selv hovedfokus, han opptrer i større grad som vitne. Disse skildringene tjener mest som eksemplifiseringer på utspørringens forskjellige sider; de står som regel sammen med generelle påstander om utspørringen. Med kapittel 8, og særlig kapittel 9, fremtrer fortellerpersonen klarere som handlende person.

Kapittel 8 setter opp en kontrast mellom møter i den kollektive settingen, og møter på tomannshånd. Dette fokuset tydeliggjør, om enn i form av sin negasjon, at makten er knyttet til det kollektive. I disse møtene på tomannshånd fremtrer også typene for fortellerpersonen som mer individualiserte; her opptrer også de to mest sentrale typene i dette kapitlet, *social'no jarostnyj*, og *tot, kto s voprosami*, med etternavn, henholdsvis som Anikeev og Ostrogradov.³⁵

Om man ser på kapittel åtte i termer av prosjekt, gir kapitlet en ny fase i fortellingen, fra et forståelsesprosjekt til et frigjøringsprosjekt, om enn mer basert på håpløshet enn håp. I en ekstern analepse i kapittel 8 viser fortellerpersonen tilbake til et møte med en av typene, *den som stiller spørsmålene* (*tot, kto s voprosami*), i en privat setting, utenfor utspørringsbordet og i fravær av utspørringskollektivet (Makanin, 1993a: 46–47). Dette besøket minner om en seier, i den forstand at den ellers veltalende personen, *den som stiller spørsmålene*, forstummer: Utenfor kollektivet har han ikke sin sedvanlige makt over jeg-personen. Med andre ord kan dette leses som et begynnende frigjøringsprosjekt, ved det at jeg-personen forsøker å komme inn bak utspørringskollektivet og frem til en enkeltperson i et forsøk på å løsrive seg fra gruppens makt.

Fortellingen om dette fortidige besøket er en parallell til, og leder over i forestilling om, et fremtidig besøk, men nå ikke til en person: Jeg-personen forestiller seg at han oppsøker selve bordet hvor morgendagens utspørring skal finne sted. Han ønsker å være alene med bordet før kommisjonsmedlemmene kommer. Håpet om å frigjøre seg fra utspørringskollektivet er et avmålt håp: «Вряд ли я тем самым разрушу метафизику стола. (Но я к ней приближусь.)» (Makanin, 1993a: 47.)

På denne måten fortettes også spenningsutviklingen, i den forstand at forventningen om morgendagens møte fremskyndes: Jeg-personen fremskynder turen til bygningen hvor utspørringen skal finne sted. Kapittel 8 intensiverer derved fortellingen med en forventning om et snarlig klimaks. Dette bygger opp mot vendepunktet i kapittel 9, hvor han endelig oppsøker bordet.³⁶

Første halvdel av kapittel 9 skildrer noen av typene og deretter jeg-personen. Hver av dem fremstilles med en mangel eller en form for tap som gjør at de underordner seg det kollektive.³⁷ Fokuset er rettet mot deres avhengighet av den kollektive rammen, og de skildres alle med motiver som helt eller delvis er ubevisst for dem selv. Én for én beskrives typenes avhengighet; for eksempel trenger *den som stiller spørsmålene*, en anklaget å rette spørsmålene mot; han maskerer sin ubeslutsomhet, og sin redsel for sitt ”jag”, i spørsmål.

³⁵ Navnet Anikeev drøftes i 3.3.2.

³⁶ Forholdet mellom kapittel 8 og 9 drøftes nærmere i 3.4.1.

³⁷ Trangen til å underordne seg det kollektive er et stadig motiv hos Makanin. I hans essayaktige *Sjužet usrednenija* (1992b), som kom ut før *Stol, pokrytyj*, er dette et av hovedelementene, blant annet tematiserer han menneskets eget ønske om å blande seg med gruppen, uten ”systemets” innblanding.

Uten utspøringsrammen stilner hans veltalenhet. *Den nesten vakre kvinnen* karakteriseres ved at hun taper mye av sin tiltrekningskraft utenfor den kollektive rammen. *Den gamle og den gråhårede kvinnen med briller* karakteriseres også med sin frykt for ikke å strekke til. Personene fremstår ikke bare med en avhengighet, men også en frykt som gjør at de underordner seg. Utspørringen fremtrer som et rollespill, hvor det individuelle er dekket av masker. Dette kan leses som at makten ligger i den kollektive strukturen, eller i forestillingen om en slik struktur. På denne måten gis det også en form for logikk til jeg-personens beslutning om å oppsøke bordet mens typene er fraværende: Typene er like underordnede som ham selv, og det besjulte kollektivorganiserende bordet kan synes å stå igjen som den egentlige motstanderen.

Siste halvdel av kapitlet, fortellingens klimaks, skildrer jeg-personens nattlige besøk til bordet. Han bestikker nattevakten, kommer seg inn til bordet. Alene og opphisset får han infarkt og blir liggende på bordet til en renholder og nattevakten finner ham. Kapitlet avsluttes mens han ligger ubevegelig på bordet og hører medlemmene av kommisjonen ankomme.

Kapittel 10 toner ut fortellingen. Kapitlet består av fragmenterte avsnitt som er atskilt av punktumrekker som gir inntrykk av en veksling mellom bevisste og ubevisste tilstander hos jeg-personen.³⁸

Kapitlene gir ingen sterk plotlinje; det er ingen ytre linje av nødvendighet som fører fortellingen fremover. Utviklingen er i liten grad basert på en rekkefølge av hendelser; den fremtrer mer som et resonnement, men gir likevel et trangt og konsekvent fortellingsunivers. Det mer generelle perspektivet på utspørringen, fokuset på utspørringen som fenomen, springer ut fra fortellerpersonens situasjon i begynnelsen av fortellingen, og gir en form for eksistensiell sannsynlighet til jeg-personens handlinger på slutten av fortellingen.

[3.1.1] TODELT AVSLUTNING

Forskjellige former for dobbelthet i *Stol, pokrytyj* er påpekt flere ganger (se 2.3 og 2.3.1–4), blant annet som forholdet mellom enkelthendelse og prosess, det konkrete og det generelle, jeg-et og du-et, personer og typer, individ og kollektiv, det hverdagslige og det destruktive, mellom eksistensiell, ”dødelig”, tid og uendelig tid, mellom det ytre og det indre, mellom det reelle og det tenkte. Disse er blant dikotomiene som atskiller to fortellingsnivå i *Stol, pokrytyj*.

Forholdet mellom det man kan kalle et singulativt og et iterativt nivå, er et av de sentrale virkemidler som brukes for å holde oppe de to fortellingsnivåene samtidig. Mens det singulative kjennetegner jeg-personens personlige historie, fremhever det iterative utspørringen som allment fenomen. Dobletheten viser ikke bare til to fortellingsnivåer, men angir også to former for avslutning.

Kapittel 9 avsluttes med at jeg-personen har fått hjerteinfarkt og ligger hjelpeløs på bordet. Han både hører og ser, men kan ikke snakke eller bevege seg. Han ligger med ansiktet vendt bort fra inngangen til rommet, og kapitlet slutter med at noen av kommisjonsmedlemmene kommer innenfor hans synsfelt: «Заметив, что глаза мои моргают, некоторые из них перешли в ту часть обзора, который был мне доступен. Они смотрели на меня [...]» (Makanin, 1993a: 52.) Denne avslutningen av kapittel 9 tilhører den retrospektive monologformen; den er skrevet i fortid og beskriver tydelig en enkelthendelse.

Kapittel 10, som avslutter fortellingen, er derimot skrevet i nåtid. Spørsmålet om hvilken nåtid vi befinner oss i, den monologiske nåtiden til fortellerpersonen, eller du-ets

³⁸ Avslutningen og forholdet mellom kapittel 9 og 10 drøftes nærmere i 3.1.1, ”*Todelt avslutning*”.

generelle tid, er et spørsmål om hvorvidt kapitlets hendelser utspiller seg rundt jeg-personen, eller om det er en fortsettelse av hans nattlige forestillingsverden. Kapitlet peker i begge retninger.

Kapittel 10 er fortellingens korteste, knapt mer enn én tjuedefemtedel av teksten. Det består av korte bruddstykker som fokuserer på de forskjellige utspørringsmedlemmene. Teksten har en delvis oppbrutt syntaks, hvor tekstbrokker er atskilte med punktumrekker, og kan leses som en veksling mellom jeg-personens bevisste og ubevisste tilstand. Kapitlet gir en god illustrasjon på dobbeltheten som dannes gjennom bruken av andreperson entall, på forholdet mellom iterativ og singulativ, og forholdet mellom fortellerpersonens fortellende nåtid og den tidløse (generelle) nåtiden.

I det første bruddstykket i kapittel 10 er dobbeltheten i forholdet til du-et lett gjenkjennelig:

.... СОЦ-ЯР напорист. (У него нет выдержки.) Он сыплет словами, словно в нашей речи нет падежей,— он хочет задавить сразу, а там, под завалом слов (когда ты уже хватаешь ртом воздух и еле дышишь) — там можно будет подумать и о диалоге. Он сильно предубежден против интеллигентов (Makanin, 1993a: 52)

Ut fra konteksten er bruken av andreperson entall tvetydig; parentesinnskuddet «(когда ты уже хватаешь ртом воздух и еле дышишь)» synes på den ene siden å referere til jeg-personen som ligger hjelpeløs på bordet, men kan også leses som en generell beskrivelse på presset mot den anklagede. Det samme gjelder fragmentets siste setning, «Он сильно предубежден против интеллигентов.», som på den ene siden viser til *den sosialt forbitredes* generelle mistenksomhet overfor intellektuelle, mens *intelligent* også er en karakteristikk som inkluderer jeg-personen. Med andre ord kan setningen fremstå både som en generell karakteristikk av *den sosialt forbitrede*, og den kan beskrive et sinne rettet mot jeg-personen.

Kapittel 9 avsluttes med at noen av kommisjonsmedlemmene kommer innenfor fortellerpersonens synsfelt: «[...] некоторые из них перешли в ту часть обзора, который был мне доступен.». Dette gjør det rimelig å lese skildringene av typene i kapittel 10 som en direkte fortsettelse av situasjonen. Lest på denne måten blir de korte glimtene noe som faktisk pågår foran øynene på jeg-personen.

En slik lesning støttes også av forventningen om møte med utspørringskommisjonen; en forventning som er bygget opp fra fortellingens begynnelse. Gjennom fortellingen har utspørringens typer vært fremstilt gjennom løsvrevne deler av forskjellige fortidige møter, som oftest med et illustrativt preg. Kapittel 9 synes endelig å innfri forventningen: Typene kommer inn foran fortellerpersonens nåtidige blikk.

På den andre siden er det kanskje mer som taler for at kapittel 10 ikke skildrer det som faktisk skjer rundt jeg-personen, men er en fortsettelse av hans nattlige og ensomme forestillinger, eller en blanding av de to. Kapitlet har ingen eksplisitt plassering hverken i tid eller rom, og har mange iterative markører som synes å plassere kapittel 10 innenfor den generelle tiden, for eksempel: «Выходили гурьбой с очередного судилища», «МОЛОДОЙ ВОЛК ИЗ ОПАСНЫХ обычно говорит, откинувшись на спинку стула.», «ЖЕНЩИНА С ОБЫКНОВЕННОЙ ВНЕШНОСТЬЮ. Никогда не начнет спрос первой.»

Flere faktorer peker i retning av at overgangen fra kapittel 9 til 10 kan leses som en overgang til den generelle tiden. Avslutningen av kapittel 9 forteller også at jeg-personens blikk glipper idet kommisjonsmedlemmene kommer inn i hans synsfelt («глаза мои моргают»). Dette åpner for en lesning hvor kommisjonen fremdeles opptrer som tankebilder hos jeg-personen. I et av avsnittene i kapittel 10 kan man også fastslå at typene, heller enn å være konkrete, fremstår som forestillinger hos jeg-personen:

..... Как не помнить. Выходили гурьбой с очередного судилища, и один из них,

поправляя шарф, говорил другому — а тот на ходу закуривал: «Да, да. Ты прав. Вопрос пустяковый». — «Какая разница, пустяковый или не пустяковый, клиент-то умер...» — и они прошли дальше, сворачивая к остановке троллейбуса. (Я клиент. И обобщаться не надо. Молодой сказал. И улыбался, показывая хорошие зубы. Волк.)..... (Makanin, 1993a: 53)

I det ovenstående sitatet er det tydelig at det ikke er det som faktisk skjer, som blir beskrevet, men at fortellerpersonen minnes en annen utspørring og historien om en annens død. Bruddstykket knytter seg likevel til jeg-personen, men som analogi ut fra en generell likhet mellom de som anklages. Gjennom fortellingen fremstår utspørringen som en mekanikk med døden som utgang, slik også det ovenstående sitatet knytter sammen utspørringen og død.

Roller som anklaget knyttes sterkt opp til død, ikke bare som viljens eller personlighetens død, men også fysisk død. I løpet av fortellingen knyttes også et titall dødsfall til utspørringen. Dette bygger også opp en forventning om jeg-personens død. Allerede fra første kapittel møter vi en jeg-person som venter seg at hans forhold til utspørringen ikke har noen annen avslutning enn døden:

(Штука в том, что эти люди за столом уже как свои — часть моей жизни, они отлично меня знают, как и я их. [...] наши долгие отношения могут кончиться только моим физическим отсутствием, смертью — а чем еще?)

— Успокойся,— говорит жена. (Makanin, 1993a: 12)

På samme side understrekes denne forventningen med at jeg-personen får sitt første infarkt. Forventningen om død holdes oppe i de følgende kapitlene, for eksempel i kapittel 2, hvor jeg-personens datter ber ham roe seg ned: « — Ты хочешь, как Прокофьич, умереть среди ночи? (Это о нашем соседе.)» (Makanin, 1993a: 18.) Noen sider lenger ut i fortellingen fortelles det om en bekjent av jeg-personen som dør i forbindelse med utspørringen:

Потрясенный Н. попал в больницу, вскоре же умер; он как-то вдруг угас. Злые языки, правда, говорили, что он умер, *опившись валерьянкой* — отравился какими-то успокоительными препаратами. (Makanin, 1993a: 24)

Sitatet ovenfor er del av en innskutt fortelling som ikke bare setter døden i forbindelse med utspørringsprosessen; her gis også en forventning om jeg-personens død, gjennom rubriseringen av den innskutte fortellingen som ”nesten en lignelse” (почти притча). Den innskutte fortellingen har flere paralleller til jeg-personen. En av de få detaljene som fortelles om jeg-personens nattlig søvnløse ventning på kjøkkenet, er den stadige drikkingen av avkok av baldrianrot (valerjanka). I sitatet understreker Makanins kursivering (on umer, *opivšis’ valer’jankoj*) likheten mellom fortellerpersonen og personen i lignelsen. I en indre monolog kan monologen vanskelig fortelle sin egen død, men disse stadige henvisningene til død knytter seg sterkt til jeg-personen, og gjør det rimelig å lese avslutningen som jeg-personens død. Fortellingen avsluttes med ordet *vot* og en punktumrekke; når det gjelder jeg-personens skjebne, synes det rimelig å legge til et ”i vsë”.

I den andre hovedlinjen i *Stol, pokrytyj*, som er knyttet til den generelle/uendelige tiden, med andre ord, det allmenne fokuset på utspørringen, er ingenting endret ved fortellingens slutt. Tat’jana Tolstaja peker på det uavsluttede som et generelt kjennetegn ved Makanins fortellinger: «Это конец?.. Это — лишь конец повести. Всё возвращается на круги своя, а у круга конца нет.» (Tolstaja/ Stepanjan, 1988: 82)³⁹. *Stol, pokrytyj* er ikke noe unntak: jeg-personen dør og narrasjonen avsluttes, men utspørringen som fenomen fortsettes.

³⁹ Colin Dowsett (1996: 31–32) ser bruken av to fortellingsmodi, det avsluttede og det uavsluttede, som et generelt trekk hos Makanin.

Rammefortellingen, som avsluttes med jeg-personens død, fremstår som nok en illustrasjon på utspørringen, på et endeløst forbruk av mennesker. Jeg-personen dør, og ingenting er endret. Det plotbaserte avsluttede nivået fungerer som en motor for å dra leseren inn fortellingens uavsluttede nivå: undersøkelsen av utspørringen som eksistensielt fenomen.

[3.2] TEKSTELEMENTER OG MONTASJE

Mens selve monologen, fortellehandlingen, presenteres kronologisk over noen nattetimer, kan fokuset på utspørringen atskilles som et eget historienivå som er fragmentarisk og anakronisk fortalt. Monologistens tanker gjør store sprang i tid og rom, og de punktuelle nedslagene er i liten grad direkte forbundet med hverandre. På dette nivået er rekkefølgen mellom hendelser mindre viktig. Hendelser og personer presenteres ikke som del av én handling, men fremstår som illustrasjoner på utspørringsfenomenet. Disse stadige sprangene i tid og rom er også kombinert med en stadig veksling mellom det man kan skjematisk som ulike tekstelementer, som for eksempel små fortellinger, lignelser, sitater, fremmante bilder fra fortid og fremtid, kommentarer og bruddstykker av dialoger. Variasjonene i tekstform, sprangene i tid og rom, og de stadige overganger mellom forskjellige motiver, gir *Stol, pokrytyj* en montasjepræget form.

På den andre siden fremstår *Stol, pokrytyj* med en sterk enhet, ikke bare ut fra den monologiske rammen, men særlig ved at fragmenteringen integreres gjennom en sterk tematisk enhet. De forskjellige bruddstykkene er i tematisk forstand fokusert om *det samme* (jf. 3.4). Fortellingen har en stram regi i det at fokuset på utspørringsfenomenet aldri forlattes. Foruten denne overordnede tilknytningen til utspørringen kan montasjen av de forskjellige elementene synes uordnede; de følger som oftest ingen tidsrekkefølge eller ytre handlingssammenheng. Montasjeformen brukes til å gi forskjellige perspektiver på det samme, for eksempel kan man finne en kort karakteriserende fortelling om en av typene, etterfulgt av et fokus på jeg-personen, og deretter bruddstykker av en dialog (jf. Makanin, 1993a: 34–35); episoder uten noen direkte sammenheng, mens de på et tematisk nivå gir forskjellige perspektiver på ett bestemt aspekt ved utspørringen.

En skjematisk av teksten hvor teksten oppdeles i forskjellige *tekstelementer*, er brukt for å få frem hvordan de enkelte kapitlene fremstår som enheter. Oppdelingen i tekstelementene er en skjematisk og reduksjon av teksten, men kan synliggjøre en kompositorisk orden. I *Stol, pokrytyj* synes det hensiktsmessig å operere med seks tekstelementer: *typeperioder*, *du-perioder*, *dialogpartier*, *innskutte bilder*, *jeg-perioder* og *kommentarer*. Inndelingen av forskjellige tekstelementer tar for seg teksten på avsnittsnivå, og er først og fremst begrunnet i *Stol, pokrytyjs* egen gjentakelsesstruktur (jf. 3.4), men også basert på forskjeller og likheter i fokalobjekt og skriftlig utforming. Tekstelementene er også bestemt i forhold til, og i forskjell til, hverandre. Eksempelvis kan typene være fremtredende både i *typeperiodene* og i *dialogpartiene*, men i *typeperioden* er utspørringskollektivets typer fokalobjekt, mens en av hovedfunksjonene til *dialogpartiene* er å synliggjøre en retorikk. Det enkelte avsnitt er gjerne satt sammen av ulike tekstelementer, men som regel er det ett tekstelement som dominerer avsnittet eller er enerådende.

[3.2.1] TYPEPERIODER

Fokalobjektet for *typeperiodene* er utspørringsbordet og de tolv typene som står på anklagersiden. *Typeperiodene* er som oftest ordnet i tekstbrokker som lett kan atskilles fra andre deler av teksten, både grafisk, ut fra bruken av antonomasia, og med sitt emblematiske

preg: Hver av typene har minst én antonomasisk typebenevnelse i majuskelskrift, for eksempel *СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫЙ*, *СТАРИК*, *КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА* og *ТОТ, КТО С ВОПРОСАМИ*.⁴⁰ *Typeperioden* blir på denne måten også grafisk fremtredende, og typebenevnelsen står som rolleoverskrifter og markører som inneholder typens sentrale karakteristika. I tillegg billedliggjøres disse trekkene gjennom situasjoner som er karakteriserende for den enkelte typen, og integreres gjerne til sist med en forklarende tekst.⁴¹ Imidlertid er det emblematiske ikke et mål i seg selv. Bildene av typene er ingen individualiserende portrettering, men har mer til felles med maskens stiliserte og endimensjonale uttrykk. *Typeperiodene* fremstår som en 'portrettering' av det ikke-individualiserte, av likerettingen, og av det kollektive som én aktør, hvor hver av de forskjellige typene representerer forskjellige sider ved utspørringen.

Hver av typene fremtrer med avgrensede roller og karaktertrekk, og blir markør for stereotype livsområder og tydelig avgrensede strategier, for å skjematiskere: *СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫЙ* – arbeider, enkel, forfordelt og ubehersket; *ПОЧТИ КРАСИВАЯ ЖЕНЩИНА* – tiltrekkende, selvopptatt og irriterbar; *ТОТ, КТО С ВОПРОСАМИ* – utdannet og velartikulert; *СТАРИК* – gammel og vis, erfaren og tilbaketrukket; *МОЛОДЫЕ ВОЛКИ* – unge og fulle av seg selv, ambisiøse og hensynsløse ut fra manglende livserfaring.

Selv om de hver for seg er klart avgrenset, utgjør de sammen – og de skildres helst sammen – et vell av livsområder og strategier. I denne forstand er *typeperiodene* fremfor alt skildringer av et kollektiv. På den andre siden fremstår det kollektive som en illusjon, dette er ikke noe fellesskap hvor de enkelte har noen felles agenda. Det kollektive kan beskrives som en visjon om normalitet og likhet. Hver av typene karakteriseres imidlertid med egne, underliggende, og ofte ubevisste, beveggrunner for deltagelse i utspørringen, men uten at denne disharmonien blir virksom blant de som stiller spørsmålene. Isteden synes denne potensielle disharmonien å bli rettet mot den anklagede. Annerledes formulert: Illusjonen om et kollektiv holdes ved like ved at den anklagede ofres.

Typene presenteres alltid i forhold til utspørringsbordet, de er roller med gravitasjonspunkt i utspørringsbordet. Typene og bordet skildres som to sider av samme sak: Mens bordet representerer den romlige organiseringen av utspørringskollektivet, fremtrer de enkelte typene som bordets legemsdeler, lik et mangehodet troll. Bordet fremtrer som det organiserende prinsipp for kollektivet, og representerer en kollektiv handlingsorden, mens typene fremstår som rituelle seremonimestere.

De forskjellige typene etableres raskt i fortellingen, allerede i kapittel 5 er alle typene, foruten én, presenterte. I løpet av fortellingen skjer det gradvis en endring i bruken av *typeperiodene*. De første kapitlene har et sterkere fokuset på å etablere de enkelte typene som markører for bestemte livsområder, sosiale lag og strategier. Etter hvert som disse markørene er etablert, går hovedfokuset mer over på prosessen rundt utspørringsbordet, og de enkelte typene blir markører for bordets forskjellige fremgangsmåter: De representerer mangfoldet av strategier som bordet har til rådighet. Som summen av alle typene blir bordet fortellingens hovedperson (jf. 3.4.2 og 4.1).

Bruken av typebenevnelser gir en dobbelthet i at de på samme tid kan stå som generelle karakteriserende bilder og som enkeltskildringer. *Typeperiodene* får som regel mer konkret karakter når de er satt i forhold til jeg-personen, men bærer dobbeltheten mellom konkret og generell når de står i forhold til fortellingens navnløse du. *Typeperiodene* kan ofte på samme tid leses som enkelthendelser og som generelle eksempler.

⁴⁰ I den siste utgaven av *Stol, pokrytyj*, under Makanins nye tekstredaksjon, (2002b), er majuskelskriften erstattet med kursivert minuskelskrift.

⁴¹ Det barokke emblemet med sine tre deler, en abstrakt overskrift (*lemma, motto, inscriptio*), et bilde (*icona, imago, pictura*), og en epigramlignende tekst (*subscriptio*) gir en god parallell. (Jf. "emblem", Lothe/Refsum/Solberg 1997: 61).

[3.2.2] DU-PERIODER

Du-periodene er skrevet i andreperson entall, og fokuserer på den anklagede. Her skildres som oftest den anklagedes psykologi, hans reaksjonsmønster overfor de som anklager. Hovedfokuset er hans sosialpsykologi, med avmaktsfølelse og avhengighet av kollektivet. Du-et er uten ytre trekk og uten stemme, og skildres som passivt opplevende, eller som objekt for de som spør. Du-et er overveiende relasjonelt: *du-periodene* er som regel tett forbundet med andre tekstelement, hovedsakelig *typeperiodene* og *kommentarene*.

Mens fokuset på jeg-personen personifiserer den anklagede, kan du-et betraktes som *den anklagede som type*. Som type er også den anklagede del av det samme kollektivet gjennom en form for avhengighet, et behov for kollektivets respektabilitet og tilhørighet, og kjennetegnet med et behov for å rettfærdiggjøre seg overfor kollektivet.

Du-periodene og *typeperiodene* er skrevet i samme tempus, og de står ofte sammen og angir på denne måten forholdet mellom anklaget og anklager. Til forskjell fra *typeperiodene* har ikke du-et noen typebetegnelse i majuskelskrift, og i forhold til de andre typene mangler du-et ytre karakteristika, som for eksempel ansiktstrekk eller klesdrakt. Denne mangelen på ytre trekk kan også leses i forhold til vekslingen mellom anklagere og anklaget i et kollektiv som dømmer sine egne. Det anklagede du-et kan med andre ord stå for *enhver av de andre typene*, og representerer på denne måten den mest generaliserte typen. På den andre siden kan du-et fremstå som mer konkret enn typene, i den forstand at du-et mange steder kan leses som jeg-personens selvreferanse (jf. 2.3.2).

[3.2.3] DIALOGPARTIER

Dialogpartiene i *Stol, pokrytyj* er i all hovedsak bruddstykker av replikkvekslinger fra fortidige eller tenkte utspørringssituasjoner. *Dialogpartiene* fører ikke noen handling videre, men illustrerer mekanismene i utspørringen. De er konkretiseringer av det generelle i den forstand at de iscenesetter forholdet mellom de som spør og den tiltalte. Mens *typeperiodene* fokuserer på anklagerens side, og *du-periodene* og *jeg-periodene* viser den tiltaltes side, angir *dialogpartiene* mer av dynamikken (ubalansen) mellom de to sidene av utspørringsbordet. Dialogene følger et bestemt mønster, hvor anklagesiden har maktposisjonen med enerett på spørsmålene. Den anklagede er henvist til svarene.

Dialogpartiene er ikke bare eksempler og dramatiseringer av utspørringssituasjonen; de spiller ut og utdyper mekanismene som er virksomme, og er spesielt viktige i fortellerpersonens forsøk på å blottlegge retorikken som er virksom i utspørringen. Som regel følges *dialogpartiet* av en kommentar som påpeker det retoriske mønsteret i utspørringssituasjonen.

[3.2.4] INNSKUTTE BILDER

Innskutte bilder er en vid kategori som inkluderer blant annet innskutte fortellinger og stemningsbilder, anekdoter og allegorier; her varierer følgelig både språklig utforming og fokalobjekter. De kan likevel grupperes sammen ut fra fellestrekk i det at det romlige og visuelle er sterkere fokusert enn andre steder i fortellingen, og at de fungerer som dramatiserte illustrasjoner. Det sceniske, eller tingenes plassering og fysiske detaljer ved ting i rommet, blir mer fremtredende. Det abstrakte trer i bakgrunnen, og det sanselige/billedlige blir fokusert. I likhet med *dialogpartiene* tjener de oftest som eksemplifiseringer og

dramatiseringer, og skildrer både anklagersiden og den anklagedes side, men mens *dialogpartiene* blottlegger en retorikk, er disse bildene generelt romlig og historisk fokuserte. ”Bildene” er *innskutte* i den forstand at de er korte avsluttede enheter som ikke er satt i noen direkte sammenheng med den ytre handlingen i fortellingen som er knyttet til fortellerpersonens løpende nåtid.

I *Stol, pokrytyj* kan disse *innskutte bildene* deles inn i to hovedgrupper. For det første som mindre innskutte fortellinger som er et avsluttet hele med en begynnelse, midte og en slutt. For eksempel slik jeg-personen forteller fra en psykiatrisk institusjon hvor to unge studenter blir satt under en form for utspørring.⁴² Her skildres en prosess som fører frem til at studentene dør, og fortsettes med at en av anklagerne forgriper seg på den døde jenten og selv blir tiltalt. Denne innskutte fortellingen fremstiller personer og konkrete (tids-)rom som ellers ikke er med i fortellingen, men illustrerer og gjenskaper rolleforholdet mellom anklager og anklaget, og, mer tematisk, kollektivets forbruk av mennesker.

Den andre hovedgruppen er mer rene bilder, i den forstand at det ikke er noen utvikling av en handling, men mer et bilde av en situasjon eller en stemning. For eksempel når utspørringssituasjonen beskrives i torturkjelleren.⁴³ Her presenteres et rom med forskjellige attributter og typer, og en annen tidskoloritt. Istedenfor handling ligger vekten her på å utvikle et bilde av en form for utspørring. Her representerer ikke bildet en handlingsrekke, men har andre funksjoner: Bildet gir en stemning, en annen tidskoloritt, utvider perspektivet på fortellingen, i og med at utspørringen blir satt inn i et annet tidsrom. I tillegg speiler vertikalforholdet som etableres mellom utspørringsbordet og torturkjelleren, forholdet og en kontinuitet mellom nåtid og fortid. Slike kontinuitetsforhold og utvidelser hvor utspørringen gjenfinnes til forskjellige tider og steder, er med på å danne et inntrykk av utspørringen som en lovmessighet. (*De innskutte bildenes* funksjon i fortellingen drøftes nærmere i 3.3, ”*Billednivået*”.)

[3.2.5] JEG-PERIODER

Dette er perioder hvor jeg-personen står i sentrum for oppmerksomheten. Hovedsakelig står disse periodene innenfor tidsrammen til den indre monologen, hans nattetimer henimot utspørringen. Her skildres jeg-personens uro og forhold til seg selv og sine fysiske nære omgivelser. Disse skildringene er konsentrert om 1. og 9. kapittel. I de andre kapitlene, hvor hovedfokuset er på utspørringsprosessen, er *jeg-periodene* betydelig kortere, de er korte avsnitt eller enkeltsetninger.

Den tydeligste funksjonen til *jeg-periodene* er å opprettholde den monologiske rammen og forventningen om morgendagens møte med utspørringskommisjonen. Foruten kapittel 1 og 9 er den lengste *jeg-perioden* lagt midt imellom disse, i kapittel 5.⁴⁴

Flere steder gis eksterne analepser fra jeg-personens fortid. Her er imidlertid sjelden fokuset rettet mot jeg-personen: I den grad han er til stede i disse analepsene, er det som oftest som forteller og vitne. Slike tekststeder faller inn under *innskutte bilder* eller *dialogpartier*.

[3.2.6] KOMMENTARER

Kommentarer gjennomsyrrer alle tekstelementene, og er også et selvstendig element på avsnitts nivå i *Stol, pokrytyj*. Slike perioder hvor tids- og romfremstillingen er underordnet, gir fortellingen en stor del av sitt granskende preg. De mer sceniske elementene, som

⁴² *Stol, pokrytyj*, side 28–29, fra avsnittet «Вызываемые по очереди [...]».

⁴³ *Stol, pokrytyj*, side 17, fra avsnittet «И так отстраненно [...]».

⁴⁴ *Stol, pokrytyj*, side 35, fra «Топчусь на кухне.»

dialogpartier og *innskutte bilder*, innledes, tolkes eller konkluderes. Disse analysene og generaliseringene er et fugemiddel i teksten som gir retning og en resonnerende struktur til den indre monologen.

Også tekstmengden innenfor parenteser, som utgjør mer enn en tidel av teksten (jf. 2.5), er i all hovedsak kommentarer.

[3.2.7] FORHOLDENE MELLOM TEKSTELEMENTER

Oppdelingen i tekstelementer gir en skjematisk presentasjon av *Stol, pokrytyj*. Den viser til en gjentakelsesstruktur, og peker på flere av de sentrale linjene i *Stol, pokrytyj*: *Typeperiodene* beskriver kollektivet og de som anklager, mens *du-periodene* beskriver sosialpsykologien og avmaktsfølelsen til den anklagede. *Dialogpartiene* angir dynamikken mellom sidene og fokuserer på den nedbrytende retorikken i utspørringen. *Jeg-periodene* gir fortellerrammen og personifiserer rollen som anklaget. *Innskutte bilder* utvider fortellingen historisk, i tid og rom; konkretiserer i den forstand at de angir enkelthendelser, og forstørker fortellingen med fortolkningsrom. *Kommentarer* gir sammenhenger og en resonnementsstruktur, fuger sammen fortellingen og gir den retning.

Fra et makroperspektiv gir de to skildringene av jeg-personen, som er lagt til begynnelsen og avslutningen, det høyeste tempoet, mens den granskende midtdelen har et lavere tempo. Det mest markante ”rytmeforholdet” i monologen finner man likevel på det avsnittsnivået som tekstelementene representerer. Ut fra tekstelementene kan man grovt skjematisk en rytme: På en målestokk fra *scene* til *deskriptiv pause* gir *dialogpartiene* de mest sceniske periodene. *Innskutte bilder*, *jeg-perioder* og *typeperioder* står oftest i en mellomstilling. *Du-periodene* er overveiende deskriptive, og til sist *kommentarene*, hvor fremstillingene av tid og rom er beskjedne og nærmer seg pausen.

Tekstelementene avspeiler også et forhold mellom konkrete enkelthendelser og generaliseringen. *Dialogpartiene*, *jeg-periodene* og *de innskutte bildene* er de mest konkrete og sceniske. *Du-periodene* og *typeperiodene* står ofte i en dobbelthet mellom enkelthendelsen og det iterativt generelle, og til sist *kommentaren* som det mest generelle.

Sett som rytme gir vekslingen et syklisk preg til fortellingen, stadig stigende og synkende fra avsnitt til avsnitt, flyten i monologen er jevn. Den indre monologen holder det Genette kaller en *konstant fart*.

Retorisk sett kan tekstelementene fremvise en argumentasjonsstruktur, med veksling mellom generalisering og eksemplifisering. Vekslingen mellom det generelle og det konkrete eller billedliggjorte bekrefter hverandre gjensidig. I denne forstand blir vekslingen mellom sanseliggjorte enkelthendelser og generelle kommentarer et forsterkende element: Diskursen føres samtidig på to nivåer.

[3.2.7.1] KAPITTEL 2 SOM EKSEMPEL

Kapittel 2 kan gi en god illustrasjon av oppbygningen av den indre monologen og sammenføyningen innenfor kapitlene i *Stol, pokrytyj*. Kapittel 2 er valgt siden det har en jevn fordeling av de ulike tekstelementene. Med kapittel 2 er hovedfokuset også gått over i den indre handlingen, jeg-personens tankeverden, som også dominerer fortellingen frem til kapittel 9. I tillegg utmerker kapittel 2 seg med fortellingens mest symmetriske tredelte struktur ut fra tekstelementene.

I kapittel 2 gir tekstelementene en tredelt symmetri som faller sammen med oppdelingen i ”sekvenser”. Med *sekvenser* menes det her bolker som danner enhet

motivmessig eller kausalt, eller som kontinuitet i tid eller rom. Som regel består disse sekvensene av flere tekstelementer. I forhold til fortellerpersonens tid representerer tredelingen en syklus fra nær fortid til fjern fortid og tilbake til nær fortid. Tredelingen kan skisseres opp med følgende symmetriske struktur: ABCDA DED ABCDA, hvor strukturen i begynnelsen gjentas i slutten, mens midtdelen danner en ark (AEDDA). Ut fra tekstelementene kan kapittel 2 skjematiseres på følgende måte:⁴⁵

Sekvens 1

- a) Typeperiode fra begynnelsen av kapittel 2, side 14
- b) Jeg-periode fra «Я пришёл в тот день на своё бывшее место [...]», side 14.
- c) Dialogparti fra «– Вот вы ездили за границу два года назад [...]», side 15.
- d) Kommentar fra «В таких случаях , если уж отвечать, надо [...]», side 15.

Overgang

- e) Typeperiode fra «СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫЙ в этом плане [...]», side 16.

Sekvens 2

- f) Kommentar fra «Конечно, стол связан с подвалом.», side 16.
- g) Innskutt bilde fra «И так отстраненно (нестрашно) наплывает [...]», side 17.
- h) Kommentar fra «Подвал как *продолжение* стола и стол как [...]», side 17.

Overgang

- i) Typeperiode fra «СТАРИК. (Он ведь тоже может помнить.)», side 18.

Sekvens 3

- j) Jeg-periode fra «(Он ходит взад-вперёд, и я слышу его шаги [...]», side 18.
- k) Dialogparti fra «О чём бы ни спрашивали, они сумеют [...]», side 19.
- l) Kommentar fra «То, что я скажу «да», вероятно, уже видно [...]», side 20.
- m) Typeperiode fra «ПАРТИЕЦ не обязательно был членом партии.», side 20.

Sekvens 1

- a) *Typeperiode*: Denne sekvensen innledes med karakteriseringer av noen av typene, og hovedsakelig *den gamle* (starik). *Den gamle* blir også sentral i midtdelen av kapitlet. Disse karakteristikkene er satt i forhold til et ”du”, og tekstelementet kunne mer presist kalles en blanding mellom *typeperioder* og *du-perioder*. *Du-perioder* og *typeperioder* står ofte sammen, men her er karakteristikkene av typene det dominerende elementet. Som kapittelbegynnelse angir dette et generelt mønster i *Stol, pokrytyj*: Alle kapitlene begynner med *typeperioder*, *du-perioder*, eller en blanding. Som påpekt ovenfor er det store likheter mellom *du-periodene* og *typeperiodene*, de deler samme tempus og står ofte sammen. Lik *typeperiodene* er også *du-periodene* karakteriseringer av en type, av *den anklagede som type*, hvor det anklagede du-et må forstås som en del av kollektivet. I denne forstand innledes alle kapitlene med en eller flere av typene og presentasjoner av et kollektiv; et kollektiv som nærmest fremstår som én person, og som også kan kalles den egentlige

⁴⁵ *Du-perioder* er det eneste tekstelementet som ikke er tegnet inn i denne skjematismen, men er absolutt til stede også i dette kapitlet, som for eksempel i punkt a). *Du-periodene* er ikke tegnet inn, siden et annet tekstelement, *typeperioden*, dominerer avsnittet. Du-et er aldri skildret med ytre trekk og har ikke stemme, det står alltid i en eller annen form i et objektforhold. Med andre ord, det står aldri alene som tekstelement, og dominerer sjelden et avsnitt (jf. 3.2.2). Når det gjelder hyppigheten av hvert tekstelement, er dette noe varierende fra kapittel til kapittel. F.eks. i kapittel 6, som er et oppsummeringskapittel (se 3.1), er følgende *det kommenterende* sterkt til stede, mens *typeperioden* nesten er fraværende, og i kapittel 8, som kontrasterer det kollektive med situasjoner mellom to personer, er *du-periodene* nesten fraværende.

hovedpersonen i fortellingen. Denne formen for innledning av kapitlene gir også en rytme til fortellingen: Hver kapittelbegynnelse utvikler kollektivet som hovedmotiv. Dette er med på å gjøre kapitlene enhetlige, og med slike kapittelbegynnelser, som består av karakteriseringer som hovedsakelig står i et tidløst presens, startes hvert kapittel med et lavt tempo.

- b) *Jeg-periode*: Her er flere elementer fremtredende, både kommentaren, du-et og flere av typene er med, men alle disse elementene er satt i forhold til jeg-personens opplevelse av utspørringen. Her personifiseres den anklagede som jeg-personen. Den foregående *typeperioden* har et mer generelt fokus på utspørringen: fortellerblikket vandrer fra den ene til den andre typen, og gjengir deres sentrale karakteristika, uten at det fokuseres på noen hendelse. Beskrivelsene av disse typene og deres plassering rundt bordet gir en setting, en romlig ramme for *jeg-perioden* og det følgende *dialogpartiet*. Den foregående *typeperioden* avsluttes med setningen: «Ещё далее, про двух сидящих там сравнительно молодых мужчин и вовсе говорить нечего. И надеяться нет смысла: волки.» Setningens siste ord, «волки», er fortellingens første presentasjon av en type fortelleren kaller *unge ulver* (molodye volki). Dette angir en direkte sammenheng mellom *typeperioden a)* og *jeg-perioden b)*, hvor jeg-personens møte med *en ung ulv* i en utspørringssammenheng blir skildret.
- c) *Dialogparti*: Her fortsettes fokuset på *de unge ulvene* og jeg-personen, nå konkretisert gjennom et *dialogparti*, hvor en *ung ulv* stiller spørsmål til jeg-personen. Av de mest åpenbare funksjonene med dette avsnittet at det eksemplifiserer mekanismene i utspørringen, og er en avmaskering av en retorikk, samtidig som det fortelles om presset den anklagede opplever.
- d) *Kommentar*: Her kommenteres situasjonen i de foregående periodene. Det fokuseres på retorikken i *dialogpartiet*, og virkningen på den anklagede. Delene *a)*, *b)*, *c)* og *d)* danner en enhet, en "sekvens" som fokuserer på et møte med utspørringskommisjonen, hvor jeg-personen og *de unge ulvene* står som hovedaktører, mens de andre typene mer fremstår som en del av settingen. Delene viser en enhet: mens *typeperioden i a)* gir en setting, utvikler de to følgende elementene, *b)* og *c)*, situasjonen, mens *kommentaren d)* gir en oppsummering. Videre gjør *kommentaren* et assosiativt sprang fra den foregående situasjonen, det kommenterende går over i mer generelle betraktninger og ender i at jeg-personen stiller seg selv spørsmål om hva typene ville gjøre om de med ett sto fritt til å gjøre det de ville: «[...] если бы высшие силы вдруг раскрепостили их, открыв их желаниям возможности напрямую. («Снять покровы» — это когда все позволено. Делай, что тебе хочется и прямо сейчас же. Никто и никогда не узнаёт.»)

Overgang

- e) *Typeperiode*: Denne *typeperioden* er løst knyttet til begge de omliggende sekvensene gjennom assosiative sprang. Her blir typene *den sosialt forbitrede* (social'no jarostnyj) og *den gamle* (starik) karakterisert ut fra hva de hadde gjort i en slik tilstand som beskrives i slutten av *kommentaren d)*, om de sto fritt til å handle ut fra sitt innerste begjær. Her blir *den gamle* assosiert med ord som "pinebenk" og "kjeller" («[...] на примитивной дыбе где-нибудь в подвале [...]»). Assosiasjonene mellom torturkjellertiden og *den gamle* leder over i sekvens 2, hvor hovedmotivet er torturkjelleren.

Sekvens 2

- f) *Kommentar*: Her angis en forbindelse mellom nåtidens utspørringsbord og fortidige torturkjellere.
- g) *Innskutt bilde*: Fortellerpersonen forestiller seg en fortidig torturkjeller. Bildet danner forbindelser mellom den fortidige torturkjelleren og utspørringsbordet, for eksempel ved at fortellerpersonen identifiserer torturistene gjennom typebetegnelsene som hittil i

fortellingen har vært forbeholdt det samtidige utspørringsbordet. Dette *innskutte bildet* kan også illustrere hvordan den montasjepregede formen danner sammenhenger på tvers av kapitlene. Kapittel 2 og 3 har ikke bare en strukturell likhet i at begge kapitler kan deles inn i tre deler med *innskutte bilder* i midtdelen. Midtdelen i kapittel 2 står i tydelig forbindelse med midtdelen i kapittel 3, hvor bildet av torturkjelleren utvikles videre. Eksempelvis blir detaljer i bildene gjentatt (det første sitatet er fra kapittel 2): «[...] он из тех, кто бьёт ремненным кнутом [...] На плече витиевато гнётся жирно выколота роза, пониже предплечья ещё одна татуировка: могильный крест над холмиком [...]».⁴⁶ Kapittel 3 har de samme detaljene: «Висящие кнуты, ремни. [...] На руке, на внешней половине бицепса выколота та роза, с вьющимся стеблем, а на плече могильный крест.»⁴⁷

I kapittel 2 og 3 fremtrer torturkjelleren i drømmeaktige bilder, mant frem av jeg-personen. I kapittel 6 presenteres torturkjelleren på ny; nå gjennom et sitat fra en historisk person, en slektning av Bucharin.⁴⁸ Beskrivelsene av torturkjelleren i kapittel 6 tilhører et annet stilistisk register, men gjentar detaljer fra de foregående torturkjellerscenene, og fremhever hverdagsligheten i volden. I kapittel 2 etableres forbindelsen mellom torturkjelleren og utspørringen gjennom en detaljert skildring. Videre, i kapittel 3, gjenopptas forbindelsen, men ikke like utførlig. Til sist, i kapittel 6, presenteres torturkjelleren som del av en oppsummering med et større historisk perspektiv på utspørringen. På denne måten brukes repetisjon og motivmessige variasjoner til å skape sammenheng mellom kapitlene.

h) *Kommentar*: Bildet går over i en *kommentar* som på nytt omhandler forholdet mellom torturkjeller og utspørringsbord.

Punktene *f)*, *g)* og *h)* fremstår som en enhet med sitt fokus på torturkjelleren.

Fremstillingen av *den gamle* både innleder (jf. *e)*) og avslutter (jf. *i)*) torturkjelleren som motiv.

Overgang

i) *Typeperiode*: På samme måte som i *e)* kan denne typeperioden leses som en overgang fra en sekvens til en annen. Her, lik *e)*, karakteriseres typen *den gamle*. Selv om *den gamle* ikke fremtrer i torturkjelleren, knyttes han, i *e)* og *i)*, assosiativt til kjelleren, både tidsmessig og av karakter: Han representerer fortid og synes å inkarnere en form for mening gjennom lidelse. Karakteristikker av *den gamle* er både inngang til, og utgang fra, sekvens 2. Disse fem elementene, fra *e)* til og med *i)*, danner en ark (AEDDA) som midtdel i kapittel 2.

Sekvens 3

j) *Jeg-periode*: Igjen en assosiativ overgang: jeg-personen forestiller seg at *den gamle*, i likhet med ham selv, går søvnløs oppe om natten:

(Он [Старик] ходит взад-вперёд, и я слышу его шаги, поступь старых и тяжело натруженных ног.) И сам хожу – ночь вокруг, какая долгая ночь. Спит жена. Спит дочь. Спит весь дом... (Makanin, 1993a: 18)

Ut fra denne assosiative likheten går fortellingen over til å beskrive jeg-personens nåtidige situasjon. Her gjenopptas forholdet til den indre monologens ramme, jeg-personens løpende nåtid, og går over til et fokus på hans egen tilstand. Skildringene av konen og datteren tar opp tråden fra kapittel 1. *Jeg-perioder* som denne har den funksjon at de opprettholder utgangssituasjonen; de kan ses som påminnelser om beveggrunnene for fortellerpersonens granskning, de gir fortellersituasjonene et eksistensielt alvor. Med andre ord styrkes diskursrommet: Kontinuiteten i fortellersituasjonen opprettholdes.

⁴⁶ *Stol, pokrytyj*, fra avsnittet «И так остраненно (нестрашно) наплывает из прошлого [...]», side 17.

⁴⁷ *Stol, pokrytyj*, fra avsnittet «Ты отвечаешь им, запинаясь [...]», side 25.

⁴⁸ *Stol, pokrytyj*, fra «Один из родственников Бухарина [...]», side 36–37.

- k) *Dialogparti*: Jeg-personen minnes en tidligere utspørringssituasjon, hvor han stilles overfor retorikken til *partimannen* (partiec). Denne perioden har også en løs forbindelse med *dialogpartiet* i del 1 i det at begge disse *dialogpartiene* er knyttet til hans tidligere arbeidssted. Det gis likevel ingen direkte sammenheng, temaene for disse to dialogene har heller ingen direkte forbindelse med hverandre. I denne dialogen er hovedfokuset på typen *partimannen* og hvordan hans deltagelse i utspørringen legger press på den anklagede.
- l) *Kommentar*: Det foregående dialogpartiet kommenteres.
- m) *Typeperiode*: Denne perioden fortsetter fokuset på *partimannen*. Disse periodene, fra *j*) til *m*), fremstår som en sekvens, en enhet ut fra fokuset på presset den anklagede stilles overfor, personifisert gjennom forholdet mellom *jeg-personen* og *partimannen*. *Partimannen* deltar ikke i *jeg-perioden* (*j*), mens *jeg-personen* er fraværende i typeperioden (*m*), men de stilles overfor hverandre i de to midtperiodene, dialogpartiet og kommentaren. Sekvensene 1 og 3 har samme struktur, men årsaksforholdet synes speilvendt: I sekvens 1 presenteres først utspørringsmedlemmene, med et hovedfokus på *de unge ulvene*, som årsak til den anklagedes engstelse. Sekvens 3 presenterer først resultatet, presset den anklagede *jeg-personen* står under, for til slutt å fokusere på årsaken, gjennom beskrivelsen av *partimannen* som representant for utspørringskollektivet.

[3.2.7.2] ENHET

Den ovenstående skjematiskeringen av kapittel 2 skisserer hvordan oppbygningen av *Stol, pokrytyj* kan rekonstrueres ut fra et avgrenset antall elementer på avsnittsnivå. Dette viser igjen hvordan forskjellige deler av fortellingen relaterer til hverandre. Fortellingen kan betraktes ut fra relasjoner mellom *sekvensielle* og *punktueller enheter*, henholdsvis ”tekstelementer” og ”sekvenser”. Tekstelementene og sekvensene i kapittel 2 kan illustrere hvordan sammenhenger og enhet, både innenfor og på tvers av kapitlene, er dannet.

Forholdene mellom de enkelte tekstelementene er *sekvensielle*: De danner enheter ut fra forskjellige former for kontinuitet. Sekvensenes relasjoner til hverandre har derimot mer preg av montasje, og motivmessige brudd. Sett ut fra fortellerpersonen er disse bruddene som oftest assosiative sprang. Den enkelte sekvensen står på denne måten som løsrevne punkter i tid og rom, de fremstår som *punktueller*. Sekvensene danner relasjoner ut fra analogiforhold og tematikk, slik for eksempel alle sekvensene i kapittel 2, som del av eksposisjonen, tematiserer utspørringen som overgrep, men ut fra forskjellige perspektiver i tid og rom.

[3.2.7.2.1] TEKSTELEMENTENE

Forholdene mellom tekstelementene kan betraktes som sekvenser med vekslinger mellom konkretisering (dramatisering, eksemplifisering) og et generelt kommenterende perspektiv. I sekvens 1 er *typeperioden* deskriptiv og angir en setting, mens den følgende *jeg-perioden* og *dialogpartiet* gir en handling og en dramatisering, som igjen oppsummeres i en *kommentar*. Dette mønsteret gjenfinnes i sekvens 3, og også i sekvens 2, med den forskjell at i sekvens 2 tar dramatiseringen form av et *innskutt bilde*, en situasjon fra en torturkjeller.

Også om man går lenger ned på mikronivået, innenfor det enkelte tekstelement, kan man gjenfinne denne vekslingen. Dette gjelder især enkelte av *typeperiodene*, med sin emblematiske oppbygning, noen *innskutte bilder*, *dialogpartier* og *jeg-perioder*. *Jeg-perioden* i begynnelsen av sekvens 3 (*j*), er illustrerende. Først angir den en setting, *jeg-personens* bygårdsleilighet og hans sykelige situasjon. Dernest gis en intern analepse som gjengir en mer scenisk hendelse i form av bruddstykker fra en dialog med datteren. Til slutt gis en mer

kommenterende del som setter jeg-personens tilstand i forhold til utspørringsbordet.

Denne oppbygningen, med en stadig variasjon mellom det mer dramatiserende sceniske og det mer kommenterende deskriptive, gir en rytme i teksten. Sett fra et retorisk perspektiv kan denne variasjonen innenfor sekvensene leses som en argumentasjonsstruktur, med to gjensidig bekreftende nivåer: en stadig veksling mellom påstander og dramatiserte illustrasjoner.

[3.2.7.2.2] SEKVENSENE OG TID

Jeg-perioder, lik den i sekvens 3, punkt *j*), hvor jeg-personens nåtid, fortellersettingen, fokuseres, er i sterk grad med på å skape enhet på tvers av kapitlene. Jeg-personens bygårdsleilighet er den eneste konkrete settingen som med sikkerhet kan bestemmes som identisk flere steder i fortellingen. Mens sekvensene oftest blir løsrevne punkter i tid og rom, hvor enkelte av disse danner mer eller mindre løse forbindelser til andre kapitler, er *jeg-perioden* som innleder sekvens 3, en del av et tidsmessig sluttet hele, en kontinuitet som danner rammen for narrasjonen. Denne settingen er forbundet med den monologiske tiden og er det faste referansepunktet gjennom alle kapitlene. Men selv om disse periodene representerer fysisk avstand til utspørringsbordet, bryter de ikke med det konsentrerte fokuset på utspørringen. Jeg-personen er mer til stede i sine minner og refleksjoner over bordets rolle, enn i sine konkrete omgivelser: Bordet er til stede som internalisert utspørring.

Foruten fortellerpersonens nåtidige setting danner ikke det *konkret-romlige* noen sterk enhet i fortellingen. Ut fra oppdelingen i sekvenser er det tydelig at fortellingen er preget av stadige assosiative sprang til forskjellige tider og steder. Imidlertid fokuseres det på likheten i det ulike: Utspørringsbordet er alltid til stede i en eller annen form. De forskjellige bordsettingene fremstilles som ett og danner en sterk *symbolsk-romlig* enhet; en enhet ut fra analogi.

Utspørringsbordet fra jeg-personens samtid er den hyppigste settingen, og danner forbindelser, ikke bare mellom sekvens 1 og 3, men også til de fleste andre kapitlene. Disse samtidige bordene kan ikke bestemmes som konkret identiske, men er tidsmessig *de samme*, de er enhetlige i uttrykk og tidskoloritt.

Kapittel 2 viser to slike tidskoloritter, eller ”epoker” av utspørringsfenomenet, samtidens utspørring og 30-tallets torturkamre, epoker som også gjentas senere i fortellingen. Ved at fortelleren gjenfinner utspørringen innenfor andre epoker, utvides også perspektivet: fenomenet utspørring fremtrer som stadig mer vidtfavnende. Selv om tidskolorittene er basert på forskjell, understreker fortellingen likheten gjennom konstanter, som for eksempel selve bordet, eller slik de antonomasiske typebenevnelse i majuskelskrift viser en uforandrethet og enhet på tvers av århundrer.

Tittelen, *Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine*, understreker den strukturerte setting, som gjenfinnes både som form og innhold i fortellingen: Bordet danner ikke bare det strukturerende prinsipp for kollektivet, det gir også fortellingen som helhet en symbolsk-romlig enhet.

Kapittel 2 gir en god illustrasjon på forholdet mellom sekvenser innenfor det enkelte kapittel. Den midterste sekvensen skiller seg tydelig seg fra de andre med hensyn til tidskoloritt. De to andre sekvensene har derimot samme uttrykk, de kunne være fra ett enkelt møte med utspørringskommisjonen, men kontinuiteten brytes både ved at de er plassert i hver sin ende av kapitlet. Om de allikevel er fra det samme møtet, representerer de atskilte fragmenter av hendelsene, og uten noen vektlegging av rekkefølgen. På dette nivået er kontinuiteten i tid ikke viktig, siden formålet er av illustrativ art. Dette punktuelle trekket ved kapitteloppbygningen betyr ikke at sekvensen ikke danner relasjoner, speiler eller raderer mot

hverandre. Tematisk er de alltid presise, for eksempel innenfor kapittel 2, hvor hver sekvens gir forskjellige perspektiver på utspørringen som overgrep og vold.

Sekvens 1 og 3 gir situasjoner fra et utspørringsbord hvor jeg-personen står som anklaget. Det gis ingen presis tidsbestemmelse, men situasjonen er fra hans nære fortid. Det er ikke mulig å fastslå om disse to situasjonene er fra et enkelt møte med utspørringskommisjonen, men de tilhører samme tidskoloritt eller ”epoke”, jeg-personens samtid. Det er følgelig en slik bordsetting og situasjon leseren forventer at jeg-personen vil møte i morgendagens utspørring.

I sekvens 2 er settingen lagt til en annen ”epoke” av utspørring, til en torturkjeller, tidsmessig før jeg-personens levetid. I fortellingen sett som helhet er ikke torturkjelleren så hyppig som det samtidige utspørringsbordet, men danner også forbindelser til andre kapitler. Torturkjellermotivet gjentas i kapittel 3 og 6. I forhold til det samtidige utspørringsbordet, atskiller torturkjelleren seg i uttrykk og tidskoloritt, men kjernen er *den samme*, slik det også direkte påpekes: «Подвал – тот же стол, с некоторой трансформацией, понижающей образ в сторону бытовщины... [...] Подвал как продолжение стола и стол как апофеоз подвала [...]» (Makanin, 1993a: 17.) Med andre ord står torturkjellermotivet i et analogisk forhold til de andre sekvensene i kapitlet; montasjeformen inviterer til å lese analogiske overføringer mellom sekvensene i kapitlet. For eksempel gir torturkjellermotivet nåtidens utspørring en sterkere tone av torturkjeller, av vold, og når overgrepene i den fortidige torturkjelleren er hverdagsliggjort, kan det også leses som en invitt til å avmaskere hverdagsligheten i nåtidens utspørring; å avdekke en vold som er usynlig fordi den fremstår som hverdagslig. På denne måten belyses *det samme* i tematisk forstand, men fra forskjellige perspektiver. Et annet illustrerende eksempel er kapittel 8, hvor alle situasjonene er møter mellom to personer, som delvis kontrasterer det kollektive (jf. 3.3.2). Slike analogiske nivåer gjør at kapitlene fremstår som tematisk enhetlige.

Som nevnt understreker kapittel 2 ikke bare voldssammenhengen, men representerer også en utvidelse av utspørringens dimensjoner i tid og rom. Utvidelse av det historiske perspektivet på utspørringen står sentralt i kapitlet, og ikke bare gjennom analogien mellom torturkjelleren og den samtidige utspørringen. Et tidsmessig perspektiv kan også leses ut fra medlemmene av utspørringskommisjonen.

De tre sekvensene har hver sine hovedpersoner blant medlemmene av utspørringskollektivet. I sekvens 1 er *de unge ulvene* (molodye volki) hovedaktører. I sekvens 2 kan *den gamle* (starik) betraktes som hovedperson, selv om han ikke nevnes i skildringene av torturkjelleren; skildringene av *den gamle* både innleder og toner ut bildet av torturkjelleren, og for jeg-personen representerer han tydelig forbindelsen til torturkjelleren.⁴⁹ Sekvens 3 er dominert av *den forhenværende partimannen* (byvšij partiec).

Forholdet mellom disse tre typene gir en historisk linje, og viser en kontinuitet innenfor epoken. Hver av disse typene knyttes til volden i utspørringen. Først gjennom en hverdagsliggjort form for psykisk vold gjennom *de unge ulvenes* utspørring. Deretter torturkjellerens fysiske vold, hvor *den gamle* synes å forfekte lutring gjennom lidelse; og, til sist, *den forhenværende partimannen*, med sin autoritetsretorikk fra partijungelen; en rutine som gjør den anklagede til et lett bytte.

Typene som har hovedrollene i dette kapitlet, synes ikke tilfeldige, de utgjør en tidsmessig kontinuitet. De representerer tre forskjellige livsstadier. *De unge ulvene* står for en form for hensynsløshet forbundet med mangel på livserfaring, og som *unge* representerer de samtid og fremtid. Det fortidige bildet av torturkjelleren er omkranset av karakteristikker av *den gamle*, som nettopp representerer fortid. Disse karakteristikkene står som innledning til, og utgang fra, det fortidige bildet av torturkjelleren. Senere i fortellingen blir torturkjellerne

⁴⁹ Se *Stol, pokrytyj*, fra «Другое дело СТАРИК [...]», side 16, og fra «СТАРИК. (Он ведь тоже может помнить.)», side 18.

tidfestet til 30-tallets utrenskninger. Med andre ord har *den gamle*, med sine ”uendelige år”⁵⁰, sin barndom eller tidlige ungdom under utrenskningsprosessene. Både gjennom fortellerpersonens assosiasjoner og sitt preg av gammeltestamentlig tukt og refselse, representerer *den gamle* forbindelsen til kjellertiden: «СТАРИК. (Он ведь тоже может помнить.) [...] Он молчал все время, пока меня спрашивали за столом и пока мучали в подвале.» (Makanin, 1993a: 18.) Den siste typen, *den forhenværende partimannen*, er middelaldrende og representerer den nære fortid. Med sine slips og grå dresser har han en aura av nystalinistisk Brežnev. Sammen danner *de unge ulvene*, *den forhenværende partimannen* og *den gamle* en kontinuitet som strekker seg fra generasjoner tilbake, til en nær fortid, og peker inn i fremtiden.

På denne måten fremstår typene som presiseringer av utspørringsbordets utstruktethet i tid og sosial variasjon. Hvert utspørringsbord har sitt uttrykk og sin tidskoloritt fra en bestemt epoke, men også hver type innebærer en ytterligere presisering i tid, med sin tidsmessige retorikk og fremtreden, for eksempel knyttet til alder og sosial stilling. Med andre ord er det ikke bare gjennom utspørringsbordet kontinuiteten dannes, også de enkelte typene peker både tilbake og fremover i tid, de danner kontinuitet og understreker det konstante ved utspørringen. Annerledes formulert: Både utspørringsbordet og typene i kapittel 2 representerer en setting, men mens utspørringsbordet alene representerer ’epoker’, for eksempel det samtidige utspørringsbordet, psykiatriutspørringene, eller torturkjelleren, så presiserer typene en utstrekning i tid *innenfor* den enkelte epoken, de angir variasjonene innenfor epoken, samtidig som de danner linjer fremover og bakover til andre epoker.

Sammen skaper disse sekvensene en historisk sammenheng hvor utspørringsprosessen og volden er en konstant gjennom historisk tid, mens uttrykksformene endres. I blandingen av de forskjellige tidene fremstår utspørringen med en tidløshet. Fortellerpersonens søken etter de store linjene fortsettes og blir sterkere videre i fortellingen. Det er også disse historiske linjene som gjør at fortellerpersonen etter hvert ikke bare ser utspørringen som historisk betinget, men kan gå videre og stille spørsmål om hvorvidt utspørringen som fenomen er et trekk ved menneskelig samvær overhodet.

Disse tidsforholdene belyser også det ulike størrelsesforholdet mellom den anklagede og utspørringsbordet. Dette størrelsesforholdet går langt ut over antallet, langt ut over forholdet gruppen versus hin enkelt. Den anklagedes tid er alltid *dødelig tid*, tiden fra fødsel til død, eksistensiell tid, mens utspørringskollektivet ikke har noen aldring, det synes uten begrensninger. Utspørringsbordet er en konstant på tvers av alle tider, dets bestandighet nærmer seg *uendelig, evig tid*. Dette er et styrkeforhold hvor den anklagede fremstår med sin begrensethet, mens utspørringsbordet fremstår nærmest med en guddommelig kraft. Det er dette styrkeforholdet som gjør at jeg-personen senere synes å se mulighetene for frigjøring kun gjennom avstand til, eller utmeldelse fra, normaliteten. Innenfor den evige normaliteten blir styrkeforholdet overveldende.

⁵⁰ *Stol, pokrytyj*, side 18: «[...] его бесконечные годы (как туманы) [...]»

[3.3] BILLEDNIVÅET

Om *Stol, pokrytyj* betraktes som et resonnement, bør fortellingen også betraktes som et åpent resonnement, særlig ut fra en billedlig kvalitet som er med på å gi et annet fortolkningsrom, og skaper sammenhenger som ikke gis lineært som en historie. Et av de tydeligste eksemplene er bordet som bilde, slik for eksempel bordet som bilde er sentralt i oppbygningen av analogien mellom de forskjellige epokene i utspørringen. Bordet som symbolsk-romlig setting danner enhet, og fremstiller de forskjellige bordene som ett, som *det samme* (jf. 3.2.7.2.2).

Bordet er en gjentakelsesfigur i *Stol, pokrytyj*, slik også oppdelingen i tekstelementer viser til et formmessig gjentakelsesaspekt med *jeg-perioder, du-perioder, typeperioder, kommentarer* og *dialogpartier* (jf. 3.4). Tekstelementene isolerer også et billednivå: I skjematiskeringen av teksten er *innskutte bilder* (jf. 3.2.4) brukt som en samlekategori for tekstdeler med en langt mer individuell form, og et figurativt språk. Disse fremstillingene har en billedlig kvalitet, med sin vektlegging av det romlige og sanselige, og som tydelig peker mot andre betydninger enn den rent bokstavelige.

Mens bordet er et bilde som er bærende for fortellingen som helhet, basert på gjentakelse, viser de innskutte fortellingene et billednivå som er langt mer enkeltstående. Eksemplene i det følgende, fra avslutningene av kapittel 6 og 8, er to slike innskutte fortellinger som bryter markert med den omliggende teksten; de representerer sprang både i setting og språklig utforming. Denne atskillelsen fra den omliggende teksten er i seg selv med på å fremheve disse tekststedene. Tematisk reflekterer de sine kapitler, og kan illustrere det billedlige nivået i *Stol, pokrytyj*.

Avslutningene av kapittel 6 og 8 kan ses i forhold til de andre kapitellavslutningene i fortellingens andre halvdel. Kapittel 6 gir et skille i fortellingen, i den forstand at hovedelementene er etablerte, og kapitlet fremstår som en foreløpig oppsummering, mens de følgende kapitlene forbereder klimaks. Avslutningene på kapitlene i den andre halvdel av fortellingen har ingen direkte forbindelse med hverandre, men de synes å fremstille forskjellige former for overgangsmotiver; de kan betegnes som overganger fra kjent til ukjent, og alle avslutningene har et uforløst preg: Kapittel 6 avslutter med en innskutt fortelling om en ufullført seilas. Kapittel 7 avsluttes med at jeg-personen forestiller seg forberedelsene til sin egen begravelse. Kapittel 8 avsluttes med et uforløst bilde hvor hovedmotivet er en tunnel under en elv, uten at det er fortalt hvor den leder. Kapittel 9 avsluttes med at jeg-personen forflytter seg til utspørringsbordet, får infarkt og mister bevisstheten eller dør.

Fortellingen kan inndeles i faser: Som prosjekt kan *Stol, pokrytyj* deles på midten. Fortellingens første del, til og med kapittel 5, kan leses som et forståelsesprosjekt. Den andre halvdel av fortellingen fremstår mer som et frigjøringsprosjekt. De første kapitlene har mer preg av eksposisjon, de er sentrert om å etablere fortellingsuniverset, angi konfliktlinjene, og tegne opp typene og grunnsituasjonen rundt utspørringene. Her ligger vekten på det forklarende. Senere i fortellingen, og særlig fra midtkapitlet, kapittel 6, endres uttrykket. Kapittel 6 fremstår som et foreløpig oppsummeringskapittel, og innleder en ny fase i fortellingen; den forklarende uttrykksformen går mer over i det prøvende og spørrende, og grenser også mer mot metafysiske spørsmål. Denne endringen kan også leses som en utvikling av jeg-personens erkjennelse: Mens han i de første kapitlene er mest konsentrert om å tegne opp kartet, å beskrive utspørringen, gir de senere kapitlene et sterkere fokus på å finne frem til årsakene. Han berører i sterkere grad vesensmessige spørsmål og søker mot de underliggende årsaker for utspørringen. Når han nærmer seg spørsmål om årsakene, påpeker han begrensningene med sin rasjonelle tilnærming. Han avstår fra spekulasjoner og konklusjoner på dette nivået. Mangelen på svar synes likevel å sette i gang handling, om enn som et mer irrasjonelt eller symbolsk prosjekt. Fortellingens klimaks, å oppsøke et bord, overskrider den rasjonalitet han legger i sin mer metodiske kartlegging av utspørringsprosessen. Slutthandlingen bærer mer preg av mytos enn logos.

[3.3.1] KOLLEKTIVT MINNE

Kapittel 6 avsluttes med en kort innskutt fortelling, og presenteres som et minne fra fortellerpersonens barndom.⁵¹ Hendelsen har ikke noe ekstraordinært ved seg, og forteller om noen gutter som finner et forlatt bord; de snur bordet og sjøsetter det i en bukt ved Uralelven. Bildet inneholder imidlertid flere elementer som, sett i forhold til kapitlet og fortellingen som helhet, gjør det rimelig å gi hendelsen en mer omfattende betydning. Bildet kan også leses som en allegori på det kollektive aspektet ved sovjethistorien. Som helhet er kapittel 6 historisk orientert og forsøker å angi utspørringens lange linjer. Hittil i fortellingen har fortellerpersonen identifisert utspørringen innenfor en rekke forskjellige kollektive settinger, på arbeidsplasser, skoler, universiteter, innenfor psykiatrien og konsentrasjonsleire. Med sin utstrekning i tid fremstår utspørringen for ham som en historisk konstant. Ut fra det historiske finner han også at samvittighet og stillingtaken er betrodd et skremmende ”vi”:

Но ведь именно оттуда МЫ и пришли, передоверяющие совесть и душу группе. [...] Освободился?.. Не смеши. Не смеши самого себя. Завтра утром тебе предстоит идти и объясняться с обычными людьми, которые всего лишь иногда будут говорить «мы», и это короткое «мы» приводит тебя в ужас, в страх — разве нет? (Makanin, 1993a: 38)

Ut fra de historiske linjene søker fortellerpersonen etter svar på hvem eller hva som er ansvarlig for utspørringen. Hans søken etter svar presenteres i kapittel 6 som et ønske om å kunne plassere skylden, og dermed også å fri seg selv fra fornemmelsen av skyld.

Spørsmålet om skyld har en sentral plassering i *Stol, pokrytyj*, og tematiseres gjennom hele fortellingen, for eksempel avsluttes kapittel 9, fortellingens klimaks, hvor jeg-personen ligger på bordet, med et kursivert og konkluderende ”skyldig” *vinovat* (Makanin, 1993a: 52.) Denne skylden er ikke knyttet til noe konkret saksforhold: «*Виноват* не в смысле признания вины, а в смысле ее самоощущения.» (Makanin, 1993a: 12.) Skylden må heller ses i forhold til *spros*, med andre ord i forhold til oppfyllelsen av det kollektive kravet, eller forestillingen om et slikt krav.

Mot slutten av kapittel 6 stiller fortellerpersonen spørsmål om opprinnelsen til utspørringen, og gir en begynnende grensegang mot det skjulte, slik den følgende spørrende aposiopesen uttrykker: «Но что если суть вопроса и ответа залегает ещё глубже, чем община, уходя в тёмную первородную плазму человеческих отношений...» (Makanin, 1993a: 39.) Herfra retter jeg-personen seg mot en fornemmelse av skyld han ikke kan finne opphavet til. Avsnittet atskiller seg fra den øvrige teksten med sine figurer, spesielt med bruk av oksymoroner (*svetoten*, *temnye bliki*, *gluchoj zvuk*) og en rekke similer. På setningsnivå i *Stol, pokrytyj* er slike utsmykninger og det metaforiske uvanlig. I det følgende sitatet understreker kontrastene og similene grensegangen opp mot det skjulte, en grense for det erkjennelsesmessige. Hans følelse av skyld blir satt i forhold til en fortid han ikke kan minnes, som heller ikke kan gripes rasjonelt:

Во всяком случае я не помню себя до этого. Я, вероятно, не жил вне чувства вины. Очнувшийся, я всё равно не помню себя до проделанного надо мной опыта, как не помнит человек слишком раннее детство. В моём преддетстве, в самом его глубине колышется, как вода, хаотическая бездна, смутная и тёмная (в неё уже не заглянуть, не увидеть). Оттуда, как из колодца, доходят до моего сегодняшнего сознания зыбкие смещения светотеней, тёмные блики и заодно глухой звук (как бы звук похрустыванья под чьими-то тихими шагами). Там всё уже не для меня, не для моего ума, даже не для моего подсознания, и всё же – это моё. Это «я». Это и есть «я» – и тихие звуки оттуда, как похрустывающие камешки моей невнятной вины. Всё, что я о себе знаю. (Makanin, 1993a: 39.)

⁵¹ Teksten fra «Вблизи реки Урал образовался залив [...]», side 39, og til avslutningen av kapitlet. Bildet er sitert i sin helhet i ”Tillegg”, 6.1.

Fortellerpersonens vektlegging av at han er født inn i en situasjon han ikke kan kjenne opprinnelsen til, og forholdet til frihet, fremstår som en typisk eksistensialistisk tilnærming. Årsaken til skylden fremstår som noe skjult, ”som fra en bunnløs brønn”,⁵² han betegner det som en erfaring (opyt), men bruker mest negasjoner i beskrivelsen: Det representerer hverken noe fornuftsmessig eller sanselig erkjennbart, og han avviser også det underbevisste som erkjennelsesinstans (ne dlja moego podsoznanija). Positivt er det noe vedvarende fra fortiden, som er en del av ham selv og gir ham en skyldfølelse.

Sitatet ovenfor avsluttes med linjeskift og følges av bildet som avslutter kapitlet. Det er ikke gitt noen direkte sammenheng mellom det siterte avsnittet og det påfølgende bildet, men disse to tekstdelene fokuserer begge på fortid og jeg-personens barndom, og gjør at det ovenstående sitatet kan leses som en innledning til bildet. Sitatet fokuserer på jeg-personens fortid i generelle vendinger, ingen konkrete hendelser nevnes. Her beskrives en fornemmelse av skyld, og fortiden fremstår som ugjenkallelig og tapt, men likevel av grunnleggende betydning for hans nåtid.

Det påfølgende bildet fra barndommen har derimot konkret karakter, det er konsentrert om en hendelse hvor jeg-personen og noen andre gutter finner et gammelt bord som er forlatt etter et drikkelag. De snur bordet med bena opp, og sjøsetter det i en hestekoformet bukt som er dannet like inntil elven Ural. De finner en rød duk fra det samme drikkelaget, og lager seil og flagg av duken. Under kraftig regn og heving av vannstanden dannes det en forbindelse mellom bukten og elven. En av guttene, Vovik Ryžkov, den eneste som er navngitt, blir engstelig for at bord-skipet skal bli tatt med av elven. De andre guttene er derimot entusiastiske, og bildet avsluttes med drømmen om en stor ferd:

(Промокшие, мы сидели в шалаше, а корабль-корыто плавал и кружил по заливу сам собой, и Вовик Рыжков опасливо сказал: «А не унесёт его в реку?» – «Так это ж хорошо!» – закричали мы.) То есть воды не хватало самую чуть, чтобы мы смогли вытолкать перевернутый стол и пуститься по течению Урала. Парусник понёсся бы вдаль, и все наши сны тогда были о том, как после ливня воды прибыло и нас выбросило в большое плавание.

⁵² Brønnen (kolodec) i sitatet ovenfor viser et typisk motiv hos Makanin, og inngår i det som gjerne beskrives som et system av bilder (jf. 1.1). Vertikaldelingen ut fra hulrom, hull, sprekker og lignende markerer overganger i tid, rom og tilstander, som i sitatet hvor fortiden sammenlignes med en brønn. I flere av Makanins fortellinger står disse hulrommene som helt sentrale motiver, for eksempel i *Utrata* (1987a), hvor en av hovedhandlingene dreier seg om gravingen av en tunnel under elven Ural, eller i *Laz* (1991c), hvor hovedpersonen beveger seg mellom to verdener gjennom et hull i marken.

På setningsnivå synes Makanin å avstå fra metaforiske utsmykninger, hans stil sammenlignes gjerne med Platonov, slik for eksempel S. Piskunova / V. Piskunov skriver om det mimetiske og forholdet til metaforen: «Маканин против зеркала, против рамы, которой зеркало ограничено. Он – 'а-литературен', и все его тавтологические уподобления ('жизнь как жизнь', 'люди как люди', 'провода как провода'...) как раз демонстрируют нежелание писателя удваивать, умножать, 'зеркализировать' жизнь в художественном тропе. В этом плане образность Маканина очень близка платоновской, если не прямо ориентирована на неё. 'Платонова,' – пишет С. Бочаров, – одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрощённый, 'буквальный' характер, демегафоризация... Платоновская метафоричность имеет характер, приближающий её к первоначальной почве метафоричности – вере в реальное превращение, метаморфозу.» (1988: 52)

Også Irina Rodnjanskaja påpeker klarheten i teksten: «Писатель Маканин из породы вестников[...] очень рациональный во всём, что касается «текстостроительства», Маканин, однако, первоначальный импульс улавливает из воздуха, из атмосферической ситуации, сгущающейся у него в галлюцинаторно-яркую картинку, картинку-зерно. Остальное результат почти математической изобретательности; но 'картинка'-то является ему сама, не спросившись. И в этом отношении умница Маканин один из самых иррациональных, почти пифических истолкователей своего времени, медиум его токов.» (1997: 200–201.) Makanins billedbruk synes å være satt til et annet nivå enn enkeltsetningene. Denne ”finkornede klarheten” bygger også opp bildene til Makanin; det er kanskje først når disse bildene ses i forhold til hverandre, når man ser hvordan bildene reflekterer andre tekstdeler, at de viser en kompleksitet. Tat’jana Tolstaja bruker også en grafisk metafor for å beskrive Makanins fremgangsmåte. Hun kaller oppbygningen for ”hologrammisk” (Tolstaja/Stepanjan, 1988: 84–85) og viser til et fortettet fortellingsunivers med sterk presisjon mellom mikro- og makrostrukturene.

(Ibid.)

Bildet er riktignok fra hans barndom, men det er likevel tydelig at det handler om noe mer enn jeg-personen. Han er ikke selv fokusert som person; han er til stede som vitne, og som del av en gruppe. Hele den innskutte fortellingen er fortalt i førsteperson flertall: Det er ”vi”, ”guttene”, det handler om, og guttene handler kollektivt. Det sentrale motivet i bildet er bordet. Både som bord eller skip angir det en kollektiv organisering. Også guttenes ”vi” viser en gruppesituasjon, og sjøsettingen av skipet er en kollektiv handling.

Den eneste som er nevnt med navn (se ovenstående sitat), Vovik Ryžkov, er i denne forbindelsen også underordnet kollektivet: Han uttrykker en forsiktig tvil, men de andre guttene roper unisont, og Ryžkov nevnes ikke videre i teksten. Fortellingen avslutter også med et unisont ”vi” og ”våre drømmer”. Mens førsteperson entall er fraværende, har bildet en opphopning av førsteperson flertall. Mer enn det er jeg-personens barndom, er det en barndom under sovjettiden som fokuseres, eller en barndom preget av det kollektive. Gjennom hele *Stol, pokrytyj* presenteres gruppen som noe ødeleggende, og kapittel 6 presenterer, som nevnt ovenfor, gruppens ”vi” som en avståelse av individualitet til det kollektive. Det er tydelig at bildet ikke handler om jeg-personen som sådan. Hovedfokuset er den kollektive settingen, som også er *Stol, pokrytyjs* hovedsetting: gruppen med gravitasjonspunkt i et bord.

Bildets setting synes også å ha flere historiske markører. Som helhet har *Stol, pokrytyj* referanser til andre tider og steder, men det er sovjettiden som har hoveddelen av referansene, for eksempel med henvisninger til historiske personer som Nečaev og Bucharin, eller jeg-personens selvidentifikasjon, og identifikasjon av de andre rundt bordet som sovjetmennesker (sovki). Modellen for jeg-personens samtidige utspøringsbord, fortellingens hovedmotiv, er tydelig historisk forankret i den såkalte kameratdomstolen (*tovariščeskij cud*⁵³). Selv om noen anmeldere synes å se *Stol, pokrytyj* som en tematisering av sovjettiden,⁵⁴ er det tydelig ett aspekt ved sovjettiden som fremheves, det kollektive. Også når det gjelder historiske personer, fremstår også de som markører for det kollektive, som for eksempel når blikket rettes mot Nečaev:

«Пятерка» Нечаева — особое и тонкое место нашей истории, когда передоверили совесть коллективу, и отмщение — группе людей. (Именно Нечаев сотоварищи оценили жизнь Иванова и, убив его, от нашего общего имени сказали: «Аз воздам».) (Makanin, 1993a: 38)

Fortellingen omhandler mer enn sovjetmakten, slik også Nečaevs historie fremstår som en illustrasjon, heller enn at årsakene ligger i sovjethistorien: «Я догадываюсь, что Нечаев и другие революционеры тоже не первоответчики, хотя они и довели дело до весьма высокой кондиции [...]» (Makanin, 1993a: 39.) Utspørningen som fenomen har også flere tidfestelser som er langt forut for sovjetstaten. Sovjethistorien som *kollektiv organisering*

⁵³ Betegnelsen *tovariščeskij cud* brukes ikke i *Stol, pokrytyj*, jf. 1.2. Den hyppigste betegnelsen er *sudiliščje*.

⁵⁴ For eksempel P.B. i *Literaturnaja. Gazeta* (1993): «'Стол, покрытый сукном...' – это сага о 'совке'», eller Margaret Ziolkowski (1996: 723), som skriver at *Stol, pokrytyj* “[...] portrays the oppressive might of the authoritarian state apparatus.”, eller Zinovy Zinik (1995), som ser *Stol, pokrytyj* som en analyse av sovjetmakten. Det må også bemerkes at både Ziolkowskis og Ziniks artikler er basert på Arch Taits engelskspråklige oversettelse (Makanin, 1995b). Selv om denne oversettelsen ikke er systematisk gjennomgått, synes den i seg selv å være en tolkning som kraftig forfekter en lesning opp til sovjethistorien. En liten sammenligning kan illustrere hvordan Taits oversettelse vektlegger det sovjetiske: ”Yes, they have indoctrinated me; but even after I had intellectually outgrown all that, I (and my intellect) failed to make the leap out of the myths and structures of Soviet life. I lived by Soviet values.” (Makanin, 1995b: 95.) I originalen finnes ingen av disse direkte henvisningene til det sovjetiske: «Но даже когда мой ум перерос их выучку, я так и не сумел (вместе с моим умом) выпрыгнуть из образов и структур этой жизни. Так и жил. Во всяком случае, из одного мифа я не выбрался и на полшага.» (Makanin, 1993a: 37.) Heller ikke resten av avsnittet synes å gi en kontekst som nødvendigvis gjør Taits oversettelse. Forholdet mellom individet og gruppen synes å bli redusert til et forhold mellom sovjetindividet og sovjetsystemet. Annerledes formulert: Taits oversettelse gir et mye sterkere preg av at fortellingen omhandler noe fortidig og avsluttet. Se også 1.2 og 1.4.

fremstår derfor mer som illustrasjon og argument; sovjettiden fremstår mer som hovedsettingen enn som tema. Sett i forhold til fortellingen som helhet er det i kapittel 6 at den sovjethistoriske rammen er mest fremtredende.

Det er disse to kontekstene, det kollektivistiske aspektet ved sovjethistorien og skyldfornekkelsen, som leder over i det avsluttende bildet. Bildet har ingen direkte henvisninger hverken til skylden eller det historiske aspektet. Det røde flagget guttene fester til bord-skipet, synes som den tydeligste historiske allusjonen. På det omsnudde bordet fungerer bordbenene som master; av den røde duken guttene har funnet, lager de et seil og et flagg som de fester til bordbenene. I *Stol, pokrytyj* er bruken av farger ytterst sparsom.⁵⁵ I dette bildet er dukens rødfarge sterkt understreket, med ordet *konečno* og den forsterkende partikkelen *že*, utropstegn og ellipse, samt at *krasnyj* gjentas: «[...] на одну из ножек впереди, – флаг, конечно же, красный!.. Под красным флагом и под восторженные наши крики парусник-корыто двигался по заливу.» (Makanin, 1993a: 39.)

Flagget, betraktet som statssymbol, og bordet som kollektivt organiserende, gjør det rimelig også å lese dette bord-skipet med det røde duk-seilet, historisk, som en metonymi på en annen organiserende enhet, sovjetstaten. Bildet synes på denne måten å være bygd på en av de mest velkjente allegoriene, *statsskuten*.⁵⁶ Skipet blir en sovjetskute.

Denne fortolkningsrammen synes å gi betydning til de andre elementer i bildet. Bordet er, som i resten av *Stol, pokrytyj*, det sentrale motivet. Her er bordet snudd opp ned som et firemasters skip:

Стол валялся и помаленьку мокнул под дождями и вороньим помётом, пока мы, мальчишки, перевернув, не спустили его на воду как необычный четырёхмачтовый корабль.
(Makanin, 1993a: 39)

Leddene lar seg lese allegorisk i forhold til sovjethistorien: Når guttene finner det gamle, morkne bordet fra et fortidig drikkelag (guljanki), kan det stå for et tsardømme som er i ferd med å oppløses. Guttene blir revolusjonære som snur (perevernut') bordet på hodet, og får det til å flyte. Resultatet, det "uvanlige skipet", kan vise til den nye og uvanlige statsdannelsen.

En slik lesning støttes også av bildets kontekst. Sidene forut for bildet nettopp tematiserer det kollektive aspektet ved revolusjonshistorien. Nečaev står som representant for dette kollektive aspektet, og, slik det følgende sitatet fra siden forut for bildet uttrykker, ligger også jeg-personens barndom under denne historiske innflytelsen: «[...] вся моя жизнь — *постнечаевщина*.» (Makanin, 1993a: 38.)

Sett i forhold til det kollektive synes også navnet *Vovik Ryzkov* interessant. Han har ingen rolle i fortellingen ut over dette bildet. I denne sammenhengen, i forhold til et unisont "vi", er navnebruken en individualiserende faktor. Her skiller han seg også ut ved det at han er den eneste som reagerer med engstelse på at båten kan bli tatt av elva, og i dette bildet er ingen andre beskrevet med navn. Navnebruken synes overflødig om den ikke er betydningsbærende.

Etternavnets nærmeste konnotasjon er ordet *ryžij*, som kan oversettes med 'rødhåret' eller 'klovn'. *Ryžij* har også andre konnotasjoner, som til Judas: «рыжий (дословно "цвета Иуды". Согласно средневековому поверью Иуда Искариот был рыжий)» ("Judas-coloured", Lingvo 8.0, 2001.) Her betegner *ryžij* en person som atskiller seg og ikke er til å stole på, slik også ordspråkene antyder: «С рыжим дружбы не води, с черным в лес не ходи. [...] Рыжий да красный, человек опасный. Рыжих и во святых нет.» ("Ryžij", Vladimir Dal', 1998.) *Ryžij* har også betydninger som 'dum', 'toskete', jamfør uttrykk som:

⁵⁵ Foruten de fire gangene rødt er nevnt, er gult og grønt nevnt én gang; ellers er alt hvitt, grått, og den hyppigste sjatteringen er mørkt (temnyj).

⁵⁶ "Noen allegorier er blitt allemannseie, allegorien med 'statsskuta', for eksempel, er en av de mest tradisjonsrike i europeisk litteratur, med forbilder både i gresk (Alkaios) og romersk (Horates) lyrikk [...]" (Tormod Eide, 1999: 15.)

«Что я – рыжий?» («Рыжий», Švedova/ Ožegov, 1999: 689.)

Felles for disse betydningene, narr og tosk, rødhåret og Judas, er at de betegner en som skiller seg ut, er outsider. Vovik Ryžkov atskiller seg fra kollektivet med sin forsiktige tvil.⁵⁷ På den andre siden er Vovik underordnet kollektivet; det er kollektivets stemme som er bestemmende. Med andre ord kan navngivelsen leses som en understreking av at det kollektive overdøver den enkelte, og at seilassen er et kollektivt prosjekt. Ryžkovs forsiktige engstelse er kanskje det i bildet som minner mest om skyldfølelse, og kan også leses ut fra at han prøver sin stemme og tvil overfor det kollektive; kanskje som en skyldfølelse ut fra sitt avvik.

«*Большому кораблю большое плавание.*»
Ordspråk, (Vladimir Dal', "Korabl'", 1998)

Bildet avsluttes med setningen: «Парусник понесся бы вдаль, и все наши сны тогда были о том, как после ливня воды прибыло и нас выбросило в большое плавание.» Det mangler bare litt vann for at de skal oppfylle drømmen og sette skipet på "dypt og stort vann" (bol'soe plavan'e). Om man fortsetter den allegoriske lesningen, kan dette leses som sovjetstatens begynnende optimisme og idealisme.

Forskjellen mellom elven og bukten kan også å gi betydning. Drømmene om den store reisen (bol'soe plavanie), og at elven er den enorme Ural, kan kanskje si noe om ferdens eller målets dimensjoner. Elver er tradisjonelt et symbol for "det levende liv", mens bukten bordskipet seiler på, fremstår som langt mer statisk med sitt stillestående vann (gljancevaja voda). Når guttene får skipet til å flyte i bukten, men ikke får sjøsatt skipet for den store ferden, er det nærliggende å se dette som et forfeilet kollektivt prosjekt, og det er kanskje på denne måten at bildet kan uttrykke fornemmelsen av skyld som tematiseres forut for bildet, skylden for at det store kollektive prosjektet brøt sammen. Dette kan betraktes som en kollektiv skyld, og den enkeltes skyld overfor det kollektive.

Om bildet leses som en tematisering av skyld, synes det også å innebære en frifinnelse, i den forstand at ingen beskyldes. Den eneste påpekningen om hvorfor sjøsettingen ikke lyktes, angår naturgitte forhold; her er det bare vannstanden som mangler: «То есть воды не хватало самую чуть, чтобы мы смогли вытолкать перевернутый стол и пуститься по течению Урала.»

Som nevnt ovenfor synes også skylden tilknyttet det kollektive vi-et, og vi-et er sterkt fremtredende i bildet. Det eneste stedet fortellerpersonen forsøker å gå inn på skyldens opprinnelse, er i avsnittet forut for bildet; et avsnitt som henviser opprinnelsen til det uerkjennelige. Om bildet knyttes til denne skylden, fremstår skyld som en uomgjengelig del av det kollektive mythos. For jeg-personen, som ikke søker annet enn å frigjøre seg fra kollektive krav, kan skyldfølelsen forstås som et resultat av en form for selvbedrag. Selv om jeg-personen tankemessig motsetter seg kollektivet, er han likevel avhengig og ute av stand til å frigjøre seg.

Den sterkeste tråden i bildet synes allikevel å være det historiske momentet, men bildet opprettholder også *Stol, pokrytyjs* dobbelthet mellom det generelle og enkeltstående. Bildet kan også fremstå som en allegori på jeg-personens livsløp; en betydning som kommer sterkest frem om man leser dette bildet i forhold til bildet som avslutter kapittel 8, hvor jeg-personen også står på bredden av en elv (jf. 3.3.2). Om disse to bildene leses sammen, får bildet som avslutter kapittel 6, en sterkere betydning av også å omhandle jeg-personens barndom. Eksempelvis kan bildet som avslutter kapittel 8 kontrastere optimismen ved sjøsettingen, og drømmen om den store seilassen fremstår som uoppfylte, knuste drømmer.

⁵⁷ I kapittel 8 i *Stol, pokrytyj* tematiseres de som skiller seg ut fra kollektivet. Her påpekes også ytre trekk, for eksempel ved albinoen og krøplingen (se kapittelgjennomgangen i 3.1).

[3.3.2] ANIKEEVS FORVANDLING: SAMFUNN FINNES IKKE, VENNSKAP FINNES

Bildet som avslutter kapittel 8, danner heller ingen direkte forbindelser til andre hendelser i *Stol, pokrytyj*, men kapittel 8 er enhetlig både motivmessig og tematisk. I tillegg har bildet motivmessige fellestrekk med andre tekststeder i *Stol, pokrytyj*, spesielt de som angår typen *den sosialt forbitrede* (social'no jarostnyj).

Lik bildet fra kapittel 6 er hendelsen lagt til bredden av en elv, og disse to bildene er av de fire stedene i teksten hvor fargen rød er nevnt. Mens bildet som avslutter kapittel 6, er fra jeg-personens barndom, gis det ingen tidsangivelse her. Jeg-personen tiltales her i andreperson flertall, og symbolikken, 'på gjengrodde stier', 'alene på bredden' og 'å miste veien', er moden symbolikk, og gir inntrykk av nærhet til jeg-personens nåtid.

Kapittel 8 er enhetlig i sin fremstilling av situasjoner mellom to personer. Gjennom kapitlet møter jeg-personen typene enkeltvis, i avstand til resten av utspørringskollektivet. Disse situasjonene har forskjellige grader av avstand til det kollektive, og fungerer delvis som kontraster til den overordnede kollektive setting utspørringen representerer. De to typene som er sentrale i kapitlet, *den sosialt forbitrede* og *den som stiller spørsmålene*, identifiseres i tillegg til typebenevnelsene også med etternavn. I *Stol, pokrytyj* er jeg-personen og den anklagede navnløse, mens de som anklager benevnes med antonomasiske uttrykk i majuskelskrift, personnavn brukes kun unntaksvis. I denne sammenhengen blir etternavnene en individualiserende faktor, de synes å angi en motsetning til den kollektive situasjonen. Også fraværet av *du-perioder* i kapittel 8 er illustrerende. *Du-periodene* skildrer, som nevnt (se 3.2.2), *den anklagede som type*. Dette fraværet understreker distansen til den kollektive utspørringssituasjonen og forholdet anklager versus anklaget.

Slike kontrasteringer i forhold til resten av fortellingen fremhever skillet mellom situasjoner *i* og *utenfor* kollektivet, slik denne forskjellen også uttrykkes direkte i begynnelsen av kapittel 8: «Но в том и суть, что неделимы они, как и неделим сам стол. Они – только тогда и ОНИ, когда *они вместе*.» (Makanin, 1993a: 46)

I likhet med kapitlet som helhet angir også det avsluttende bildet et forhold mellom to personer.⁵⁸ Den første setningen i det innskutte bildet gir en retning for lesningen ved å påpeke at bildet omhandler godheten (dobrota) til en av de mest sentrale typene i *Stol, pokrytyj, den sosialt forbitrede* (social'no jarostnyj): «Только однажды я видел СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО в его доброте — был промельк, картинка бытия [...]» (Makanin, 1993a: 48.) Situasjonen er satt i landlege omgivelser: Jeg-personen har gått seg bort ved elven mens det mørkner. Han er omgitt av skog, og villniset dekker veien. *Den sosialt forbitrede*, eller *Anikeev* som han også kalles her, kommer med ett jeg-personen til unnsetning. Han har med seg en lykt, og fører jeg-personen med seg. Sammen finner de en tunnel under elva. Bildet avsluttes med at de går sammen gjennom tunnelen, mens lykten, med et rødlig skjær, lyser opp tunnelveggene og den våte jorden.

Situasjonen i bildet uttrykker fare. Det er mørkt, veien er tildekket og Anikeev er hastig: «И тут ОН откуда-то выскочил [...] Он быстро на меня глянул. И озабоченно заговорил «Аникеев я. Аникеев... Идёмте [...]» Like etter gjentar Anikeev: «Пойдёмте...» Det er flere gjentakelser her, to setninger innledes med «Он поднял фонарь [...]». Gjentakelsene, og de korthugde setningene, gir en dramatiserende effekt med hast og bevegelse. Det gis ingen nærmere forklaring på beveggrunnene til Anikeevs bekymrede hastverk; farene som truer synes å måtte leses ut fra de symbolladete beskrivelsene som 'å være alene i mørket', 'å miste veien', 'å være villfaren', 'å være på gjengrodde stier'.

I likhet med bildet som avslutter kapittel 6, er ikke jeg-personen hovedaktør. Det

⁵⁸ Bildet begynner fra avsnittet: «Только однажды я видел СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО в его доброте [...]» (Makanin, 1993a: 48.) Bildet er sitert i sin helhet i "Tillegg", 6.2.

fortelles lite om hvordan jeg-personen opplever situasjonen: Det konstateres kun at han har gått seg vill, og at han får en sterk tiltro til *den sosialt forbitrede*, som i denne sammenhengen også er gitt navnet Anikeev. Det er Anikeev som er hovedperson i dette bildet. Heller enn å være en epitet til navnet Anikeev, uttrykker typenavnet *den sosialt forbitrede* en dobbelthet; forholdet mellom typebenevnelsen og personnavnet angir et forvandlingsaspekt.

Ellers i fortellingen er *den sosialt forbitrede* beskrevet som enkel, uhøflig, aggressiv, og med en alltid underliggende følelse av forfordelthet. Det er kun et annet tekststed, på fortellingens første side, at *den sosialt forbitrede* er nevnt med navnet Anikeev:

Он — простоват. Из всех сидящих за столом он замечается первым и сразу: возможно, потому, что все это время он тебя ждал. («Ага. Вот ты...» — выстреливают его глаза, как только тыходишь.) Он худой, он невысокого роста; пролетарий (самое большее, техник), постоянно чувствующий себя обманутым в жизни, обделенным. Грубо возбужденное социальное нутро (когда-то, ходом истории) в таких, как он, все еще ярится, пылает, и потому я мысленно называю его СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫМ. В быту он добр, носит фамилию Аникеев, обычен, немножко угрюм. (Makanin, 1993a: 9)

Sitatet viser til to settinger, først en offentlig/kollektiv setting (za stolom), og deretter en privat (v bitu). Her brukes typebetegnelsen *social'no jarostnyj* i forbindelse med utspøringsrollen og den kollektive settingen, mens navnet Anikeev står til godheten (dobpyj) og hans privatliv (v bitu). Forholdet mellom typebenevnelse og personnavn synes med andre ord å være bestemt av situasjon og setting.

I begynnelsen av kapittel 8 fremstilles ytterligere en situasjon hvor jeg-personen og *den sosialt forbitrede* møtes ved et bord i en *stolovaja*. At møtestedet er en støyende *stolovka* hvor alkoholen døyver *den sosialt forbitredes* plager, plasserer ham ikke bare i en setting som står til hans forfordelthet. Dette støyende stedet plasserer også møtet innenfor en kollektiv setting. Ordene *stolovaja/stolovka*, hvor også ordroten er *stol*, uttrykker helst at de fortsatt er under innflytelse av et eller annet organiserende bord.⁵⁹ Her, i begynnelsen av kapitlet, er *den sosialt forbitrede* heller ikke individualisert med noe personlig navn, og hovedfokuset er på hans uforutsigbare aggresjon. Denne skildringen innledes ved at fortellerpersonen stiller spørsmål om hvorfor de ikke kan forenes (sojtis’):

А тощий маленький мужичок, который СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНЫЙ – что он? какой он? его-то злость ведь тоже от обид (не от ночных, как у меня, обид, а скорее всего, от скопившихся дневных обид и обделенностей). Почему бы нам с ним не сойтись? Моя вечная боязнь судилища соотнесётся с его вечной социальной обидой?.. Но он непредсказуем. (Makanin, 1993a: 45)

Fortellerpersonen bemerker at de forstår hverandre utmerket. Han forstår *den sosialt forbitredes* fornærmethet, og forsøker å lindre, men med ett, uventet og uten foranledning, slår *den sosialt forbitrede* jeg-personen i ansiktet, og skjeller rundt seg etter at han har slått: «’Сволочи!.. Кругом сволочи... Кругом одни сволочи!’» (Ibid.)

Bildet som avslutter kapitlet, kan leses som et svar på disse spørsmålene som stilles i begynnelsen av kapitlet, både på spørsmålene om hvem *den sosialt forbitrede* er, og hvorfor han og jeg-personen ikke kan forenes. I avslutningen av kapitlet er *den sosialt forbitrede* en annen. Borte er aggresjonen, borte er uhøfligheten, og han opptrer som hjelper; han har bokstavelig talt med seg lys i mørket, og han finner vei. Han karakteriseres som god (dobr), og her tiltaler han jeg-personen i andreperson flertall, mens han ellers i fortellingen bruker en

⁵⁹ Et annet illustrerende eksempel hvor Makanin synes å bruke etymologien, kan man se i kapittel 9, hvor jeg-personen på morgenkvisten forsøker å bestikke nattevakten med en flaske sprit for å komme seg inn til utspøringsbordet. Vakten avslår og ber om en hundrelapp, en *stol'nik*: «Если бы *стольник*, это бы лучше» (Makanins uthevelse, *Stol, pokrytyj*: 51). *Stol'nik* er et slanguttrykk for hundre rubeler, men har sin opprinnelige betydning som ”en som tjener ved fyrstens eller tsarens bord.” (jf. "*stol'nik*", Švedova/Ožegov: 770).

aggressiv du-form overfor den anklagede.

Forvandlingen fra den aggressive *sosialt forbitrede* til hjelpsomme Anikeev synes å være grunnet i ”de forenklede omstendighetene” (oproščennye obstoјatel’stva) rundt møtet ved elven:

Я почувствовал, что по сути он [социально яростный/ Аникеев] добр (и жаль, что в наших с ним отношениях не случилось таких вот опрощённых обстоятельств, как здесь у реки). (Makanin, 1993a: 48)

De forenklede omstendighetene ved elven gir rammen for tiltro og kontakt. Her kontrasteres situasjonen i *stolovajaen* fra begynnelsen av kapitlet, hvor stolovkaens ”støyende middagshalvtime” neppe kvalifiserer som ”forenklede omstendigheter.” For å si det med Turgenev: ”Человек хорош, обстоятельства плохи.» Bildet på slutten av kapitlet er et møte mellom to personer utenfor kompliserte og forvirrende settinger, med andre ord, *i avstand til det kollektive* og bordets roller.

Den sterke tilliten jeg-personen uttrykker overfor Anikeev i dette bildet, utgår fra denne avstanden til den kollektive mekanikken hvor menneskene fremtrer som tvungne og uten retning. Ved elven kan han se Anikeev som et menneske (*ČELOVEKA PROSTO*), et menneske i den forstand at han ikke er bundet opp til rollen som *den sosialt forbitrede*:

Он быстро на меня глянул. И озабоченно заговорил: «Аникеев я. Аникеев... Идёмте. Я провожу вас. Я Аникеев», – речь его была проста, не зла [...] Он поднял фонарь: «Пойдёмте...» – он не назвался ещё раз Аникеевым, считая, что я запомнил. И точно. Возникшее имя было важно. (Это уточнение – это проваливание ЧЕЛОВЕКА СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО в обычную жизнь ЧЕЛОВЕКА ПРОСТО вызвало во мне сильнейшее чувство доверия.) (Makanin, 1993a: 48)

Navnet Anikeev er sterkt understreket som en forklaring på forvandlingen. Handlingen og etymologien kan antyde hva fortellerpersonen mener med å se *den sosialt forbitrede* som ”et vanlig menneske”: Anikeev er hjelpsom og god, men her er det tydelig at etternavnet Anikeev presiserer betydningen av ”et vanlig menneske”. Etternavnet blir kraftig understreket, både gjennom fortellerpersonens kommentarer og de tre gjentagelsene av navnet.

I russisk er *Anika-voin* den nærmeste konnotasjonen til dette etternavnet. Etymologien er gresk: *a* – ’ikke’/’u-’, og *nike* – ’seier’. Fortellingene om Anika-voin har sine røtter i bysantinske heltepos om Digenis Akritas, med tilnavnet *anikotos*, ’den ubeseirelige’.⁶⁰ I det russiskspråklige kulturområdet har imidlertid fortellingene fått sin særegne betydning, og det ubeseirelige har fått en ironisk karakter. Anika-voin fremstår som en ”uhellssvanger kriger,”⁶¹ en komisk figur som har trekk av en Don Quijote. Disse fortellingene har også nedfelt seg i ordspråket: «Аника-воин сидит да воет».⁶² Slik ordspråket uttrykker, er han en kriger som er modigst lengst unna kampen, lik Anikeev ved elven, på avstand fra kompliserende kollektive settinger. Anika-voins karaktertrekk står godt til *Stol*, *pokrytys* karakteriseringer av *den sosialt forbitrede*. Han karakteriseres som et enkelt menneske med en uforutsigbar kampvilje og en alltid underliggende følelse av forfordelthet. Han har derimot hverken krefter eller kapasitet til å finne, eller ta, den egentlige kampen. Når fortellerpersonen oppdager mennesket, er det et ”lite” menneske, ikke bare fysisk, men særlig i den forstand at han hverken har makt, evne eller innflytelse. Det må ”forenklede omstendigheter” til for at han skal bli synlig i sin grunnleggende godhet (”po suti, on dobr”). Under større omstendigheter er han tvunget inn i rollen som *den sosialt forbitrede*. Dette gir også en forklaring på hvordan han inngår i utspørringskollektivet, for å si det med en omskrivning av ordspråket: *Сидит за*

⁶⁰ Jf. ”Anika”, Birich/Mokienko/Stepanova (2001: 26). Helteposets om Digenis Akritas finnes også i gammelrussiske oversettelser, jf. A. Ja. Syrkin (1960: 173–178), «[...] уже в древней Руси существовал перевод или пересказ [...]» (Syrkin, 1960: 173).

⁶¹ «Неудачливый вояка», jf. ”Anika-Voin”, Švedova/Ožegov (1999: 25).

⁶² ”Anika”, Birich/Mokienko/Stepanova (2001: 26–27).

столом, покрытым сукном, да воет.

Disse motsetningene, mellom personnavn og typebetegnelser, mellom private og kollektive settinger, kan også gi mening til avslutningen av bildet. Bildet avsluttes med at jeg-personen går ned i tunnelen, uten at noe bestemmelsessted for deres ferd er angitt, bildet synes uforløst:

Он поднял фонарь, и в кустах мы нашли вход в туннель под реку. Мы шли. Красноватые отблески фонаря бежали впереди нас по стенам туннеля. И под ногами тоже – пятнами света по мокрой земле. (Makanin, 1993a: 48)

Selv om bestemmelsesstedet ikke angis direkte, gir bildet flere spor som kan angi retningen. De mange symbolaktige motivene (mørket, lyset, den fuktige jorden, gjengrodde stier, på bredden, elva, overgangen, ledsageren) åpner for et vell av lesninger og nyanseringer, men også her synes kapitlets kontrastive forhold mellom private og kollektive settinger å kunne tjene som leseramme. I kapitlet er det det kollektive som danner bakteppet for møtene på tomannshånd, og gjør det rimelig å lese denne overfarten som en overgang mellom kollektive og individuelle settinger. Om bestemmelsesstedet leses ut fra forholdet mellom bildets nære fortid og jeg-personens nåtid, leder tunnelen følgelig tilbake til det kollektive og utspørringen.

Andre steder i dette korte kapitlet sier jeg-personen om seg selv at han er avhengig av kollektivet, han kan ikke lenger unndra seg eller forandre seg: «Я ведь уже не могу перемениться.» (Makanin, 1993a: 46.) Jeg-personen forteller her om en tvangsmessig kjærlighet til de som spør: «Я их люблю, потому что иначе я бы не выжил. [...] только любя, я мог спориться с ними, эластично дискутировать, вспыхивать от несогласия и выискивать проблески их доброты.» (Ibid.) Disse siste ordene, ”glimt av deres godhet” (probleski ich dobroty), gjentas også i innledningen til bildet fra elven, hvor han i et ”glimt” (promel’k) ser *den sosialt forbitrede* ”i hans godhet” (v ego dobrote). Jeg-personen synes fanget mellom det han ser som den enkeltes godhet, og en ødeleggende kollektivitet. For jeg-personen representerer de andre en dobbelthet, og han får ikke det ene uten det andre.

Slike sammenhenger gjør det rimelig å lese overfarten til den andre bredden som en tvungen tilbakevending til den kollektive settingen, som også jeg-personen er underlagt i fortellende stund; ikke som en tvang fra Anikeevs side, men på grunn av jeg-personens egen fortapthet. Bildet kan fremtre som en avskjed med det individuelle livet. På den ’individualiserte’ siden av elven er det blitt for ”mørkt” for jeg-personen, her er veiene for ham stengt, dekket av villnis. Det individualiserte synes som ugjenkallelig fortid for jeg-personen, han er på ’gjengrodde stier’. Som tidligere nevnt synes rødfargen (jf. 3.3.1) å kunne knyttes opp til det kollektive. På denne måten kan også det rødlige skjæret fra Anikeevs lykt på veggene antyde en tilbakevending til kollektivet.⁶³

Tunnelen kan også leses i forhold til fortellingens stadige henvisninger til død, som en

⁶³ Det er flere motiver her som går igjen hos Makanin, for eksempel tunnelen (et hovedmotiv i Utrata (1987a)) og Uralelven. Fortellingen *Predteča* (1982b) har også en personen ved navnet Anikeev. I bildet som avslutter kapittel 8, bærer Anikeev en parafinlampe (kerosinovij fonar’ starogo obrazca). Sett i forhold til andre av Makanins fortellinger, kan parafinlampen leses som en markør for de såkalte barakkebyene. Spesielt etter Vladimir Bondarenkos artikkel *Vremja nadežd* (1986) er det fokusert på hvordan Makanin retter blikket mot et stort, men lite skildret, historisk aspekt; han har atskilt seg både fra den såkalte landsbyprosaen eller storbyprosaen, og rettet blikket mot livet i barakkebyen, og dets forlengelse med de såkalte *kommunalki*. Makanins personer bor som regel i storbyer, men har gjerne sine røtter i barakkebyene. Irina Rodnjanskaja skriver at temaet hos Makanin ikke er barakkelivet, men forholdet mellom individualitet og den tetthet som livet i barakkebyen representerer (Rodnjanskaja, 1986: 234). I denne sammenheng kan parafinlampen og *den sosialt forbitrede* vise til barakkebyenes tetthet. Om Makanin og barakken, se også Lev Anninskij (1987: 7–9, 16), Aleksandr Ageev (1990: 27–33) og Janusz Świeży (1996a: 138).

overgang til *hin side*. Styx-Khairon-motivet har en nærliggende symbolikk. På samme måte som utspørringen representerer en dom, kan man lese Anikeev i fergemannes rolle, den som leder den avdøde/anklagede frem til den endelige dommen, til den andre siden, hvor den andre skal straffes eller belønnes etter fortjeneste. I gresk mytologi er Khairon hverken den som anklager eller straffer, han er veiviser og fører den døde over glemselens elv frem til den siste dommen.

I *Stol, pokrytyj* blir dødssymbolikken stadig sterkere utover i fortellingen. Utspørringen er sterkt knyttet til død, gjennom fortellingen nevnes et titall dødsfall, direkte knyttet til utspørringen, og i forlengelsen av dette, også død i åndelig forstand, eller som individualitetens død.

En annen mulighet er å se avslutningen av kapittel 8 i forhold til fortellingens klimaks, avslutningen av kapittel 9. Det er ikke gitt noen direkte forbindelse mellom hendelsene i disse kapitlene, men mens kapittel 8 ender i en nedstigning, ender kapittel 9 med en oppstigning, og begge steder har jeg-personen en ledsager, henholdsvis Anikeev med lykten og nattevakten med nøklene. Også kapittel 9 kan beskrives som en forflytning fra en privat setting (kjøkkenbordet) til en offentlig, kollektiv setting (utspørringsbordet). Kapittel 8 ender med at han ikke har noe annet valg enn å gå ned i tunnelen, andre veier synes stengt, Anikeev bærer lykten og leder ham ned i tunnelen. Kapittel 9 avslutter med en oppstigning, hvor nattevaken med nøklene følger jeg-personen opp og frem til rommet hvor utspørringsbordet står. I likhet med den fuktige jorden i tunnelgangen, påpekes det flere ganger at veien fra bygårdsleiligheten til møtebygningen er fuktig:

«[...] на мокрую от дождя ночную землю (или на мокрый ночной снег) [...] через пространство, дышащее дождем (или снегом), растаивая в ночном городе до бесследности, до нуля. (И все же оставляя след.)» (Makanin, 1993a: 49)

Også innenfor bygningen nevnes det våte element: når jeg-personen skal inn til utspørringsbordet, forlater nattevakten ham for å skru av en kran som drypper:

«Там, в тупике коридора некоторые воду не закрывают. Забывают закрыть», — и он прислушался, как бы вникая ухом в пространство второго этажа. Но было тихо. Вода нигде не шумела. (Makanin, 1993a: 51)

Disse likhetene, det fuktige og ledsageren, kan synes vage, men ut fra den forventningen nedstigningen skaper, er de kanskje virksomme: Avslutningen av kapittel 8 er uforløst i den forstand at en nedstigning i en tunnel under elva skaper en forventning om en oppstigning på den andre siden, og noen oppstigning gis ikke før i slutten av kapittel 9. Det er også forholdsvis liten tekstmengde som skiller disse to hendelsene.

Felles for disse lesningene er at de uttrykker overganger mellom to verdener, som kan leses som et skille mellom det kollektive og det individualiserte/personlige, henholdsvis som uegentlig og egentlig eksistens.⁶⁴ Det kollektive i *Stol, pokrytyj* er langt fra noen karnevalistisk kollektivistisk rus som angir et forhold til noe hellig, det er heller preget av hverdag, avhengighet og selvbedrag. Utspørringen fremstår derimot med en kraft som tilsvarer det hellige (jf. 3.2.7.2.2, og forholdet mellom ”evig” og ”dødelig” tid), men i pervertert eller falsk form: «Суд земной не просто разрушает суд небесный — он

⁶⁴ Jf. Heideggers *uneigentlich/eigentlich*. Bruken av andreperson entall som ”man” (jf. 2.3.1) kunne også knyttes til Heideggers *das Man*, som nettopp viser til en uegentlig levemåte, og passer som beskrivelse av *den anklagede som type* i påpekningen av det gjennomsnittlige, og underkastelsen under normer uten bevisst stillingtagen. Heidegger kan generelt være et spor i forhold til Makanin; mest direkte i Makanins roman *Andegraund, ili geroj našego vremeni* (1998a), hvor hovedpersonen omtaler Heidegger allerede på romanens første side.

отбирает немереную его силу в свою пользу.» (Makanin, 1993a: 22.)

Georg Johannesens fortattede gjengivelse av Epikur synes treffende for kapitlets skille mellom kollektive situasjoner og situasjoner på tomannshånd: ”Vennskap fins. Samfunn fins ikke.” (1999: 68.) Møtet med Anikeev på elvebredden kan uttrykke denne egentligheten, eller muligheten for vennskap. På den andre siden er møtene med *den sosialt forbitrede*, i utspørringssammenhengen, møter hvor personene ikke forholder seg til hverandre, men til forestillinger om det kollektive, fikserte forestillinger om samfunn. Kapittel 8, og bildet av *den sosialt forbitrede*, uttrykker en avstand til det kollektive som er nødvendig for at mennesker skal møtes.

Forvandlingen som uttrykkes gjennom Anikeev, er ikke spesielt for dette bildet; personene lyver for seg selv og sine nærmeste, forråder sine venner, men lar seg lede av tilfeldige sammenstimlinger. Dette er et tilbakevendende motiv i *Stol, pokrytyj*, som i det følgende sitatet, hvor fortellerpersonen tenker på andre som blir endret av sitt forhold til utspørringen:

Я знаю людей, которые от предстоящего завтра разговора меняются даже в лице, даже в цвете глаз. Их не узнать. У них меняется речь, походка, выражение складок рта, темперамент. Неудивительно, что в такие минуты они подчас задешево меняют друзей. И что предают и обманывают людей, которых, несомненно, любят. Неудивительно — ведь это уже не они. (Makanin, 1993a: 37)

Stol, pokrytyj er konsentrert om det som kan karakteriseres som en uegentlighet, hvor mennesker fremstår som tvungne og retningsløse; fortellingen fremtrer som negasjoner av begreper som individualitet, frihet og egentlighet. Avslutningen av kapittel 8 atskiller seg ved det at bildet er det stedet i teksten som i sterkst grad synes å antyde en egentlighet. Bildet blir viktig i den forstand at det kan påpeke hvordan *Stol, pokrytyj* bruker sine personer som negasjoner (jf. 4.2).

På setningsnivå fremstår teksten i *Stol, pokrytyj* med en klarhet som avstår fra metaforiske utsmykninger. Det billedlige er isteden fremtredende på avsnittsnivå, og også på fortellingen som helhet, slik allerede tittelen *Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine* synes som en stillebensbeskrivelse. Gjennom fortellingen fremstår bordet med kledet og karaffelen som en statisk ramme og som et symbol for utspørringens uforanderlighet. For eksempel ser Irina Rodnjanskaja (1997: 203) bordet som et symbol på massens strukturløshet, og Marija Levina-Parker (1995: 76) leser fortellingen både som en politisk, historisk og filosofisk metafor, hvor bordet kronotopisk fremstår som utenfor tid, eller abstrakt tid.

Teksten åpner for flere perspektiver, hvor bildene kan leses på forskjellige nivåer. For jeg-personen fremstår bordet tydelig som symbol på noe uforanderlig, mens det, sett utenfra, kan betraktes som et symbol på jeg-personens fikserte tenkning, som en bevissthetsstruktur eller som en forestilling om et kollektiv. Historisk kan bordet fremstå som en allegori på forskjellige epokers forhold til det kollektive, slik for eksempel kapittel 3 fremstiller kjelleren som en fortsettelse av bordet. Filosofisk synes bordet mer å fremstå som en eksistensiell metafor, i det bordets sider, som nevnt ovenfor, kan leses som et skille mellom det evige og det forgjengelige.

På avsnittsnivå, slik bildene som avslutter kapittel 6 og 8, illustrerer, er også slike billednivåer fremtredende. De er tydelige innskudd uten direkte sammenheng med andre hendelser, men reflekterer tematiske nivåer. For eksempel viser de hvordan sammenhenger dannes ut fra likhetsrelasjoner (jf. 3.4 ”Gjentagelser og *det samme*”). Et annet tydelig trekk er vertikalforholdene, slik avslutningen av kapittel 6 bruker bildet av en brønn som bilde på forholdet til fortiden, og slik bildet i kapittel 8 avslutter med at de går ned i en tunnel under elven. Bildet av brønnen fremstår som en eksistensiell tilnærming til forholdet mellom nåtid

og fortid. På den ene siden angir brønnen hvordan fortiden er del av nåtiden som minne; brønnen uttrykker sammenhengen mellom tidene, men med vekt på hvordan fortiden er en uoverstigelig kløft, og hvordan forholdet mellom fortid og nåtid er unndratt erkjennelse. Her blir selv hans personlige fortid en vag størrelse som man ikke har direkte tilgang på. Fortid fremtrer som spor av noe forsvunnet, og viser dermed fortellerpersonens tolkningsvansker i forhold til sitt eget selv. På denne måten gjenspeiler bildet av brønnen et generelt trekk ved *Stol, pokrytyj*, hvor personlighet er en skjør og uavklart størrelse. Tunnelmotivet spiller en lignende rolle, som ovenfor beskrevet, som et forhold mellom to verdener, med et forvandlingsaspekt. Begge motivene kan beskrives som forholdet mellom to verdener, med oppdelinger som for eksempel forholdet mellom det reelle og det irreelle, mellom nåtid og fortid, mellom egentlig og uegentlig eksistens.

Slike tolkninger kan synes vage kun sett ut fra *Stol, pokrytyj*. Sett i forhold til andre av Makanins fortellinger gir de rimelige lesninger. For eksempel er det klare paralleller mellom tunnelmotivet i avslutningen av kapittel 8 og fortellingen *Utrata* (Makanin, 1987a). I *Utrata* er en av hovedhandlingene konsentrert om gravingen av en tunnel under Uralelven, og tunnelen representerer tydelig en overgang mellom to verdener. Vertikaldelingen er også helt sentral i *Laz* (Makanin, 1991c) hvor hovedpersonen beveger seg mellom to verdener via et hull i marken, eller slik sprekker markerer overgangene fra nåtid til fortid i *Udavšijsja rasskaz o ljubvi* (Makanin, 2000b). Hos Makanin fremstår mennesket ofte som deltager i to verdener, og motiv som sprekker i jorden, hulrom og tunneler angir ofte forhold mellom to verdener, eller kontrastive tilstander hos personene.

Fra kritikerhold er opposisjon mellom to verdener gjerne utgangspunkt for betraktninger på Makanins forfatterskap som et filosofisk-litterært prosjekt, slik for eksempel Leiderman og Lipovedskij (Leiderman/Lipovedskij, 2001) ser fortellingene som en dialog mellom det underbevisste og overflaten, eller Irina Rodnjanskaja, som tydelig ser billedbruken som noe av det mest fascinerende med lesningen av Makanin:

Писатель Makanin из породы вестников. Употребляю это слово не в мистическом смысле, какой находим в «Розе Мира» Даниила Андреева; просто хочу сказать, что очень рациональный во всём, что касается «текстостроительства», Makanin, однако, первоначальный импульс улавливает из воздуха, из атмосферической ситуации, сгущающейся у него в галлюцинаторно-яркую картинку, картинку-зерно. Остальное результат почти математической изобретательности; но «картинка»-то является ему сама, не спросившись. И в этом отношении умница Makanin один из самых иррациональных, почти пифических истолкователей своего времени, медиум его токов. (Irina Rodnjanskaja, 1997: 200–201)

Hensikten her er ikke å tegne opp kartet for Makanins billedsystem, men å gi en antydning om hvordan *Stol, pokrytyj* kan leses som en billedmontasje. *Stol, pokrytyj* har også en motivbruk som er tett forbundet med forfatterskapet som helhet, og angir en større fortolkningsramme.

[3.4] GJENTAGELSER OG *DET SAMME*

I *Stol, pokrytyj* har enkelthendelsene en illustrativ karakter; de er viktige for fortellerpersonen i den grad de viser frem et mønster. Enkelthendelsene i *Stol, pokrytyj* eksemplifiserer og samles inn under fortellingens sentrale ord, *spros* og *stol*, de viser til *det samme*. Tidskoloritt, sted og detaljer forandres, men kjernen i utspørringen forblir uforandret. I fremstillingen av denne konstantheten er det repetitive et sentralt virkemiddel.

Som hyppighet av enkeltord eller tegn er repetisjon som oftest uproblematisk å bestemme, men i forhold til situasjoner eller strukturer, hvor det repetitive må leses som *grader av likhet og forskjell*, blir repetisjon tydelig en vagere størrelse. I *Stol, pokrytyj* er det

på dette abstraksjonsnivået fortellerpersonen befinner seg i store deler av fortellingen; han maner frem situasjoner fra fjern og nær, situasjoner han betegner som *spros*. Fortelleren har et blikk som er fokusert på likheten i de forskjellige situasjonene; de enkelte situasjonene fremstilles som variasjoner over *det samme*.

For fortellerpersonen fremstår utspørringen som en destruktiv mekanisme, dekket av en tynn hinne av hverdagslighet. Fortellerpersonen vil vise frem hvordan det hverdagslige livet er underlagt strukturer og mekanismer som ikke uten videre oppfattes; han er interessert i enkelttilfellet i den grad det angir det generelle, mekanismen og mønsteret. Hans nattlige granskninger er rettet mot å fikserer likhet. Forskjell er underordnet, slik for eksempel bruken av antonomasia og majuskelskrift er med på å fremstille de forskjellige personene som *det samme*, som én identitet. Kartleggingen av denne identiteten kan ses som tosidig, hvor *stol* representerer en romlig struktur, organiseringen av personene rundt bordet, mens verbalsubstantivet *spros* i større grad viser til handling, prosessen som drives innenfor strukturen. Ordene *spros* og *stol* peker mot de to sentrale fokus for gjentakelse, henholdsvis gjentakelse av hendelsesstruktur og setting.

Allerede i kapittel 1 understrekes gjentakelsesstrukturen; kapitlet avsluttes med at to hendelser blir fortalt med så sterke repetitive trekk at det kunne bli i tvil om hvorvidt frekvensen er singulativ:

И когда под шум разноголосые крики я вошёл в комнату номер такую-то, то увидел дубовый стол и сидящих людей – и сразу же – знакомый мне тип немилицейского мужичка, довольно простого, как бы из работяг, как бы СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО, с лицом, ещё не перекошенным злобой (но готовым перекошиться); оглядывая меня, он приговаривал пока спокойно:

– А-а. Входи... – как старому знакомому.

За ним я увидел и других, там сидящих. Они уже успели собраться. (Makanin, 1993a: 14)

Like etter fortelles møtet med den neste kommisjonen:

(И тут же направили в другое здание – в комнату с дубовым столом и сидящими там гражданскими людьми.)

Так что уже на другой улице и в другом помещении я увидел этот здоровенный дубовый стол, где сразу же бросилось в глаза лицо знакомого мне СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО, и он – он тоже меня как бы узнал – сказал:

– А-а. Входи...

И я вошёл. И увидел остальных. Это было те же самые люди. (Ibid.).

Begge situasjonene er *den samme*: Jeg-personen kommer inn i et rom og ser mennesker som sitter rundt et ekebord, og begge steder er det *den sosialt forbitrede* (social'no jarostnyj) som familiært ber ham komme inn. I de to sitatene gjentas ord og setningsdeler: «я вошёл», «дубовый стол и сидящих», «сразу же», «СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО», «знакомый», «как бы», «лицо», «– А-а. Входи...». Sitatene har også synonyme ord og setningsdeler som «немилицейский» og «гражданский», «я увидел и других» og «И увидел остальных», «оглядывая меня» og «бросилось в глаза».

Den siste setningen, «Это было те же самые люди.», som avslutter kapitlet og dermed også understrekes, påpeker nettopp det repetitive mønsteret i utspørringen. Det er nettopp *ikke* de samme menneskene, men *de samme typene* mennesker han gjenkjenner rundt de to bordene.

I tillegg samsvarer disse gjentakelsene fra slutten av første kapittel med en hendelse i begynnelsen av kapitlet. Fortellingens første side beskriver en situasjon som er den samme som i slutten av kapitlet: Den anklagede kommer inn til bordet og møter blikket til *den sosialt forbitrede*: «'Ага. Вот ты...' – выстреливают его глаза, как только ты входишь.» (Makanin, 1993a: 9). De samme ordene går igjen: «сидящие», «стол», «сразу», «входить», «злобой». Her er også synonyme ord og setningsdeler: «простоватый», «выстреливают его глаза», «вбивая в тебя встречающий взгляд». *Den sosialt forbitredes* replikker fra

begynnelsen og fra slutten av kapitlet, henholdsvis: «'Ага. Вот ты...'» og «— А-а. Входи...», er både lydmalende, grafisk og uttrykksmessig like og forsterker inntrykket av gjentakelse.

Det repetitive ved disse tre situasjonene, en fra begynnelsen av kapittel 1, og særlig de to som avslutter kapitlet, er en sentral del av eksposisjonen, de fremstiller *oppdagelsen av et mønster* i utspørringen. Det repetitive viser frem utspørringen som struktur. Med disse gjentakelsene påpeker fortellerpersonen et mønster som er blitt bestemmende for hvordan han fører livet sitt. Fra denne oppdagelsen av et mønster går fortellerpersonen over i en kartlegging av mønsteret. Repetisjon og iterativ blir sentrale virkemidler i hans fremstilling av mønsteret.

Fortellerpersonen finner *grader av likhet*, og bestemmer likhetene som *det samme*, som én identitet. Denne bruken av gjentakelser gjennomsyrrer fortellingen. I det ovenstående eksemplet, som etablerer denne retorikken, vises likheten frem ut fra ytre fremtreden. Fortellerpersonen oppdager utspørringens mønster gjennom ytre likheter: De tre hendelsene fra kapittel 1 har samme setting og situasjon: bordet, gruppen og fremtreden til *den sosialt forbitrede*.

Senere i fortellingen opererer han med andre varianter av likhetsgrad, hvor den ytre likheten ikke er like fremtredende, som for eksempel når han etablerer sammenhengen mellom torturkjelleren og den nåtidige utspørringen:

Конечно, стол связан с подвалом. Это одно из естественных свойств стола, такое же, как крепость его дубовых ножек или его длина (ведь он должен быть довольно длинным, чтобы все они уселись по одну сторону). Связь стола и подвала субстанциональна, вечна и уходит в самую глубину времени. (Makanin, 1993a: 16)

Подвал — тот же *стол* с некоторой трансформацией, понижающей образ в сторону бытовщины... (Op.cit.: 17)

Подвал как *продолжение* стола и стол как апофеоз подвала; в этой паре дневная мысль увидит не столько сопряжение времен (былого и нынешнего), сколько сопряжение вечно дополняющих образов: стол с красным сукном и сверкающим графином как Дон Кихот, с его достоинством и красотой старости, подвал — соответственно — Санчо, не стыдящийся своего бытового вида; почесывающий пузо, скорее всего, татуированное и грязное.

Помнят ли люди, сидящие за столом, свою незримую связь с подвалами? — вопрос почти риторический, и трудно ответить *да*, но трудно наверняка ответить и *нет*. (Op.cit: 17–18)

Også her hevdes likheten mellom utspørringsbordet og torturkjelleren, for eksempel har også torturkjelleren et ekebord, og fortellerpersonen gjenkjenner de samme typene som ved samtidens utspørring; han gjenkjenner *den som stiller spørsmålene, den sosialt forbitrede, den unge ulven og den vakre*. På den andre siden er fremstillingen nå konsentrert om mer enn den ytre likheten. Fortellerpersonen blir mer abstrakt og bruker bilder og analogier, slik forholdet mellom Don Quijote og Sancho står for forholdet mellom utspørringsbordet og torturkjelleren. Samtidens utspørring og torturkjelleren presenteres som variasjoner over *det samme*. Mens likheten som fremstilles i kapittel 1, er en del av eksposisjonen som angir oppdagelsen av et mønster, er forholdet mellom torturkjelleren og utspørringsbordet en utdypning av *spros*. Fremstillingen av torturkjelleren er også med på å utvide tidsperspektivet, og karakteriserer utspørringen som destruktiv (jf. 3.2.7.2.2). Forholdet mellom torturkjelleren og utspørringsbordet kan også illustrere hvordan fremstillingen går over fra eksposisjonens ytre likhet til likhet som et vesensmessig trekk: Torturkjelleren og utspørringen er av samme vesen. I gjentakelsen som avslutter kapittel 1 er det *stol*, den ytre strukturen, som er gjenstand for sammenligning. Med torturkjellermotivet i kapittel 2 ligger likhetsforholdet i større grad i *spros*, i utspørringsprosessen; en vesensmessig likhet.

De to ovenstående eksemplene fra kapittel 1 og 2 viser et generelt trekk ved fremstillingen i *Stol, pokrytyj*: De illustrerer hvordan gjentakelser og likhetsrelasjoner brukes,

både for å tegne opp en struktur, angi utspørringen som et generelt og omfattende fenomen, og for å karakterisere utspørringen, slik for eksempel analogien til torturkjelleren viser frem et vesensmessig trekk, det destruktive.

Også makrostrukturen har en tydelig repetitiv ramme, både som form og hendelse, slik begynnelsen og avslutningen er skrevet i en retrospektiv monologform, og jeg-personen begge steder får infarkt. Selv denne rammefortellingen om jeg-personens natt fremstår som en illustrasjon på det samme som de innskutte fortellingene: De er alle variasjoner over *det samme*, over utspørringen som forbruk av mennesker.

Settingen i *Stol, pokrytyj* har samme funksjon. Til tross for tellingens montasjepregede sprang i tid og rom, gir fremstillingen av bordet enhet: Bordet gir de forskjellige settingene én grunnstruktur, bordet gir kontinuitet og konstanthet på tvers av tid og rom (jf. 3.2.7.2.2). De forskjellige bordene betraktes som ett, de representerer *det samme*. Også fremstillingen av personene gjør settingen enhetlig. Bruken av andreperson entall gjør at den navnløse anklagede, til alle tider og steder, er den samme: *den anklagede som type* (jf. 2.3.4 og 3.2.2). Selv de ti–tolv personene som representerer anklagesiden fremstilles som ett: Tid og sted endres, men bruken av antonomasia og majuskelskrift gjør personene til de samme (jf. 3.2.1, 3.2.7.1 g) og 3.2.7.2.2). Med bruken av antonomasia blir ikke bare personene konstante på tvers av århundrene, de gjør også de forskjellige situasjonene til de samme. Eksempelvis knyttes skildringen fra torturkjelleren, psykiatrien og arbeidsplassen sammen til en enhet, ved at typenavnene forblir de samme innenfor de forskjellige settingene (jf. 3.1 og 3.3.1). Personene angir både setting, de er deler av *stol*, og representerer en særegen situasjon, *spros*. Antonomasia og majuskelskrift er med på å fremstille de forskjellige personene som én gruppe, som én identitet. Bruken av antonomasia gjør at personene deler det samme skriftlige uttrykket, mens majuskelskriften gjør at de forskjellige typene også grafisk gjenkjennes som *det samme*.

I *Stol, pokrytyj* er fremstillingen av *det samme* et gjentakelselement som gjennomsyrrer hele fortellingen. Disse virkemidlene er et bærende komposisjonselement, de gir enhet til en fortelling hvor den tradisjonelle plotstrukturen er svak.

[3.4.1] GJENTAGELSE AV ENKELTORD

Repetisjon av enkeltord er også et sterkt enhetsskapende element. Ordene *stol* og *spros* viser tydelig en slik dannelse av enhet, men også den generelle ordbruken er konsentrert: Slik situasjonen og settingen stadig er de samme, er også fortellingen gjennomsyrrer med et visst ordforråd som speiler dette. Ordet *noč* kan tjene som en illustrasjon på repetisjon av enkeltord. *Noč* brukes for eksempel som en tidsmarkør som opprettholder fortellerrommet, og det støtter opp rundt makrostrukturen og forventningen om død. *Noč* er et frekvent ord i *Stol, pokrytyj*, og er også det eneste ordet som alene danner avsnitt.

I *Stol, pokrytyj* utgjør natten narrasjonens ramme, fortellingen fortelles over en natt, natten frem til møtet med utspørringskommisjonen. I forhold til fortellerpersonen er denne natten eksistensiell tid, i motsetning til bordets evighet (jf. 3.2.7.2.2 og 3.3.2). Mer konkret er natten for jeg-personen den tid på døgnet utspørringen viser seg som internalisert, i form av uro og skyldfølelse. Fysisk er han alene, men utspørringsprosessen er alltid til stede som uro og engstelse.

Noč angir ikke bare tidsrom, men er også et sterkt symbolmettet ord. Natten forbindes med kaoskrefter, det formløse og død. På den andre siden er det også et ord som forbindes med forventningen om morgengryet og oppstandelse, nytt liv, forvandling. I *Stol, pokrytyj* får ordet *noč* betydning både symbolsk og tidsmessig, og det kan leses en utvikling i bruken: I begynnelsen av fortellingen fremtrer *noč* først og fremst som tidsangivelse, men blir etter hvert sterkere knyttet opp til sin vante symbolikk.

I første kapittel angir *noč'* først og fremst tidssammenhengen, ordet markerer fortellerpersonens tid:⁶⁵ «[...] вся ночь впереди.» «Когда перевалило за час ночи [...]], «[...] на кухне среди ночи [...]], «[...] я брожу по ночному коридору [...]], og avsnittet «А ночь идёт.» Her tjener *noč'* først og fremst som tidsangivelse, og er med på å opprettholde diskursrommet og den monologiske fortellingstiden frem til morgendagens møte.⁶⁶ Ordet *noč'* er med andre ord med på å tydeliggjøre skillet mellom de eksterne analepsene og den løpende fortellernåtiden (jf. 2.2). Dette er spesielt viktig fra kapittel 2 til kapittel 9, siden disse kapitlene i liten grad fokuserer på jeg-personens nåtid. Disse kapitlene har et vell av eksterne analepser som spenner over århundrer; som regel er disse sprangene i tid enkeltstående, uten konkrete forbindelser med hverandre. De stadige gjentakelsene av ordet *noč'* er med på å oppretthold forbindelsen til fortellerrommet og rammefortellingen om jeg-personen.

Parallelt med dette knyttes ordet *noč'* også sterkere opp til sin symbolikk av kaoskrefter, destruksjon, oppløsning og død. *Noč'* får foruroligende konnotasjoner, eksempelvis til død, nekrofil, frykt, ørske:⁶⁷ «[...] умереть среди ночи?», «[...] пока этой же ночью он не оказался один на один с трупом молодой девушки.», «[...] умру такой вот нелепой ночью [...]], «бессонной ночи [...]], «[...] ночные страхи [...]], «[...] ночной бред [...]].

Foruten det siste og korteste kapitlet, hvor det også er blitt morgen gjentas *noč'* i alle kapitler. Påfallende er også to opphopninger av ordet. Den første opphopningen er i slutten av første kapittel, like etter at jeg-personen har hatt sitt første hjerteinfarkt.⁶⁸ På denne siden står ordet *noč'*, i sin substantiviske eller adjektiviske form, åtte ganger. I kapittel 8 og 9, like før fortellingens avsluttende infarkt, er det en ny og den sterkeste opphopningen av ordet *noč'*. Over disse sidene er forskjellige former av ordet *noč'* skrevet hele 31 ganger. Disse opphopningene er med på å bygge opp under ringkomposisjonen, forholdet mellom jeg-personens to infarkt (jf. 2.2). Med opphopningen av ordet *noč'* i sluttkapitlene, når ordet *noč'* alene danner avsnitt⁶⁹, er allerede de illevarslende konnotasjonene til ordet etablert, og fungerer i denne sammenhengen sterkere i forhold til denne symbolikken, enn som noen påkrevd tidsangivelse for å opprettholde forbindelse med den indre monologens tid. På denne måten kan også gjentakelsene av ordet *noč'* være med på å skape en forventning om jeg-personens død.

Bruken av ordet *noč'* illustrerer et generelt trekk ved *Stol, pokrytyj*. Fortellingen er fortalt over én natt, i én spesiell situasjon, og av én person som fokuserer på ett fenomen. På samme måte som setting og handling fremstår som variasjoner over det samme, gjenspeiler det repetitive ordvalget fortellerpersonens konsentrerte fokus.

[3.4.2] DOBBEL REPETISJON

Sentralt i spenningsoppbygningen brukes det man med Sergej Ėjzenštejn kan kalle *dobbelt repetisjon* (dvojnoj povtor). Dette er en form for repetisjon som baserer seg på gjentagelse av flere ledd i en hendelsesutvikling: forskjellige hendelser gjenspeiler hverandre ved at mønsteret for hendelsesutvikling gjentas. I forordet fra 1939 til filmmanuskriptet til

⁶⁵ Eksempler fra Makanin, 1993a: 12–13.

⁶⁶ Denne bruken av ordet *noč'* fortsetter videre utover i kapitlene og opprettholder tilknytningen til jeg-personens løpende nåtidige situasjon, gjennom sine stadig påpekninger om at natten vedvarer: «[...] ночь вокруг, какая долгая ночь.», «Ночь. Кухня.», «Ночь. Ирония слабеет.», «Ночь. Не могу уснуть.», «Ночь. (Ни ночь ни утро.)». Her gjentas «Ночь.» også som enkeltavsnitt. Eksempler fra *Stol, pokrytyj*, side 18, 26, 30, 38 og 47.

⁶⁷ Eksempler fra Makanin, 1993a: 18, 29, 37, 38, 39 og 49.

⁶⁸ Makanin, 1993a: 13.

⁶⁹ Makanin, 1993a: 45, 49.

Bronenosec "Potemkin" beskriver Ėjzenštejn den doble repetisjonen som et helt sentralt virkemiddel i filmen, og illustrerer selv:

По своему действию эпизоды каждой части драмы совершенно различны, но их пронизывает и как бы цементирует двойной повтор.

В «драме на тендре» маленькая группа восставших моряков – малая частица броненосца – кричит «Братья!» навстречу дулам винтовок карательного отряда. И дула опускаются. Весь организм броненосца с ними, с восставшими матросами.

Во «встрече с эскадрой» уже восставший броненосец в целом – малая частица флота – бросает тот же возглас «Братья!» навстречу жерлам орудий адмиральской эскадры, направленным на мятежный броненосец. И жерла опускаются: весь организм флота с «Потемкиным». (Ėjzenštejn, 1955: 245)⁷⁰

I *Stol, pokrytyj* brukes en lignende teknikk for spenningsutviklingen mot klimaks i fortellingen, hvor en hendelse fra kapittel 8 fremstår som katalysatorhendelse for jeg-personens beslutning om å oppsøke bordet i kapittel 9. Disse to tekststedene viser også en repetitiv hendelsesstruktur. Felles for begge hendelsene er at jeg-personen først skildrer sin forestilling om besøket, for deretter å skildre selve besøket:

I kapittel 8 forteller jeg-personen først om hvordan han forestilte seg å besøke en av kommisjonsmedlemmene privat, utenfor den kollektive settingen.⁷¹ Deretter forteller jeg-personen hvordan selve besøket forløp.⁷² Forestillingen om besøket og selve besøket skiller seg kun detaljmessig fra hverandre og har sterke repetitive elementer.

Under besøket oppdager jeg-personen at kommisjonsmedlemmet ikke har den samme makten over ham utenfor utspørringskollektivet og bordets organiserende setting. Denne personen (*tot, kto s voprosami*), som karakteriseres med sin talestrøm i utspørringssituasjonen, forstummer utenfor den kollektive settingen. Etter besøket konkluderer jeg-personen: «Когда они вместе – вся их суть и сила в столе.» (Makanin, 1993a: 47.)

Etter at jeg-personen har oppsummert dette besøket, begynner planen om å oppsøke selve bordet å ta form. Med andre ord, hans besøk til *den som stiller spørsmålene*, kan betraktes som en katalysatorhendelse: Fra å besøke en person utenfor den kollektive organiseringen, beslutter han, i en form for analogisk tenkning, å oppsøke utspørringsbordet og å være alene med bordet før typene kommer: «[...] побыть за этим столом, когда там никого нет. [...] Подготовиться психологически (и как бы лишить стол его метафизической силы) [...]» (ibid.)

Besøket til personen gir også en form for legitimering av det å oppsøke et bord, en handling som ellers ville få et sterkere irrasjonelt preg. I likhet med besøket til personen skildres først og detaljert hvordan jeg-personen forestiller seg hvordan han oppsøker bordet,⁷³ for deretter, i neste kapittel, å skildre hvordan han oppsøker bordet.⁷⁴

Det repetitive mønsteret kan skisseres slik:

Forutsigelse:

Planlegger å besøke personen utenfor den kollektive settingen / for å frigjøre seg.

Handling:

Besøker personen utenfor den kollektive settingen / kjenner en form for frigjørelse.

Forutsigelse:

Planlegger å oppsøke bordet mens personene er fraværende / for å frigjøre seg.

Handling:

⁷⁰ Eksempelet finnes i norsk oversettelse i Jakob Lothes *Fiksjon og film* (1994: 84). Det filmatiske kan i seg selv være en interessant innfallsvinkel på Makanin; ikke bare i den forstand at han er filmutdannet, men flere steder i sine fortellinger henviser han direkte til filmatiske teknikker, som for eksempel i *Odin i odna* (1987b).

⁷¹ Makanin, 1993a: 46, fra «Как-то я даже попробовал вступить загодя в личный контакт [...]».

⁷² Makanin, 1993a: 46–47, fra «Удивительно, но я угадал!».

⁷³ Makanin, 1993a: 47, fra «Переживание было новым в моих [...]».

⁷⁴ Makanin, 1993a: 50, fra «Прежде всего я оделся, потом осторожно повернул [...]».

Oppsøker bordet mens typene er fraværende / får infarkt.

Den doble repetisjonens spenningskapende funksjon er med andre ord basert på en forventning om at strukturen skal gjentas. Først skildres besøket til personen, og jeg-personen går "seirende" ut av det besøket i den forstand at personen er berøvet for den sedvanlige makten over jeg-personen. Dette skaper forventninger til at mønsteret skal gjentas, at hans besøk til bordet skal virke frigjørende. Fortellingen gir sterke forventninger om jeg-personens død, men den doble repetisjonen kan være med på å gjøre hans andre infarkt til et sterkere overraskelsesmoment.

Denne form for repetisjon gir en kraftig understrekning av disse to hendelsene. Foruten utgangen av kapittel 9, hvor han får infarkt, gjelder det for begge tilfellene at hans forutsigelser om besøkene i hovedtrekk blir bekreftet. Det er kun mindre detaljer som atskiller seg fra hans forestillinger til selve hendelsene. Disse detaljene som atskiller seg, er å regne som små hindringer og forsinkelser, og er i seg selv spenningskapende elementer. For eksempel er nattevakten som først ikke vil la seg bestikke, en slik hindring.

Et annet moment ved repetisjonen ligger i bekräftelsen: Når hovedtrekkene i jeg-personens forutsigelser bekreftes, bekreftes også jeg-personens virkelighetsforståelse og pålitelighet. Med andre ord gir slike trekk en bekräftelse på fortellingen han forteller, han bekrefter seg selv og sine vurderinger som pålitelige.

[4] SAMMENFATNING

[4.1] BORDET: Å SVARE MED SPØRSMÅL

*Du, jeg tror ikke at løven er et lam
Du, jeg tror ikke at lammet er en løve
Men jeg tror at bordet har fire bein
Det femte beinet er fantasi
og når det blir for mye fantasi
dør mennesket av hjerteinfarkt
Fra Adam Wążyks
Poemat dla dorosłych⁷⁵*

*...стол их уже на четырехстах ножках...
Stol, pokrytyj (Makanin, 1993a: 50)*

Allerede tittelen, *Stol, pokrytyj*, markerer bordets fremtredende rolle. Forventningen om morgendagens møte med bordet gir fortellingen retning: Gjennom hele fortellingen er denne forventningen rammen for fortellerpersonens nattlige monolog. Bordet er også hovedsettingen; bordets konstante tilstedeværelse er sterkt med på å gjøre de forskjellige hendelsene til 'det samme', den gir enhet til den ellers fragmenterte fortellingen (jf. 3.2.7.2.2 og 3.4). Selv om innskuddene i fortellingen spenner vidt i tid og rom, og de mange enkelthendelsene finner sted ved forskjellige bord, er det entall bestemt form som best beskriver settingen: De enkelte bordene fremstår som ett, de representerer *det samme*. Som fortellerpersonen sier: Ved å oppsøke bordet alene på natten vil han frarøve bordet dets "metafysiske kraft" (Makanin, 1993a: 47). Bordet fremstår i sterkere grad som et fenomen og en lovmessighet, enn i sin tinglighet.

Fremstillingen av bordet er sentral i struktureringen av fortellingen, og i tillegg kan bordet betraktes som fortellingens hovedaktør. Bordets rolle i *Stol, pokrytyj* kan sammenlignes med rollen skipet spiller i Sergej Ėjzenštejns film *Bronenosec "Potemkin"*. Skipet er ikke bare en setting, men representerer, slik Jakob Lothe skriver, det kollektive som hovedperson:

Skipet har ein dominerande og handlingsberande funksjon gjennom heile filmen, og kan kanskje reknast som filmens hovudperson. Skipet symboliserer ikkje berre styrke, men *menneskeskapt styrke* – ein kollektiv styrke [...] (Lothe, 1994: 85)

Bordet blir markant med sin konstante tilstedeværelse og gjennom fortellerpersonens fremstilling av bordet som en levende aktør: Han insisterer stadig på at det er bordet som gir makt til de som spør: «Когда они вместе — вся их суть и сила в столе.» (Makanin, 1993a: 47.) Både direkte og indirekte viser fremstillingen til bordets dominerende innflytelse. Fortellerpersonen er insisterende når han tilskriver bordet makt over personene, og beskrivelsene av personenes avmakt og automatisering peker tilbake til det alltid tilstedeværende bordet. Bordet blir sentrumet som all handling utspringer fra, mens personene blir attributter og funksjoner, nærmest som bordets forskjellige strategier og innfall.

Den ytre handlingen i *Stol, pokrytyj* når sitt klimaks når jeg-personen oppsøker bordet. Dette er en handling som ikke bare kan leses ut fra jeg-personens fortvilelse og umuligheten

⁷⁵ Georg Johannesens gjengivelse av Adam Wążyks *Poemat dla dorosłych* (Øystein Vidnes, 1999: 9). Jf. Adam Wążyk (1957: 147): "Nie uwierzę, mój drogi, że lew jest jagnięciem./ nie uwierzę, mój drogi, że jagnię jest lwem!/ Nie uwierzę, mój drogi, w magiczne zaklęcie./ nie uwierzę w rozumy trzymane pod szkłem./ ale wierzę, że stół ma tylko cztery nogi./ ale wierzę, że piąta noga to chimera./ a kiedy się chimery zlatują, mój drogi./ wtedy człowiek powoli na serce umiera."

av å finne frem til noen konkret motstander, men også som at han identifiserer bordet som den sentrale aktøren.

Disse elementene, og den stadige besjelingen av bordet, er imidlertid ikke med på å gjøre bordet til et fantastisk fortellingselement; det har heller metaforens *stå-for*-kvalitet. På tross av at bordet fremstår med en konkrethet, det er fysisk til stede, og at det besjeles og tilskrives en kraft, blir bordet ikke noen konkret aktør. Bordet fremstår med en dobbelthet mellom det konkret-håndgripelige og abstrakt-metaforiske. Bordet står for en styrende kraft i fortellingsuniverset, men uten at denne kraften får et entydig opphav.

Gjennom fortellerpersonen fremstilles bordet som en forklaring på utspørringsfenomenet, men det er en forklaring som mystifiserer like mye som det opplyser: bordet og dets kraft er gåtefullt og skjult (*pokrytyj suknom*). Fortellerpersonen insisterer på bordet som en kraft, men uten at denne kraften gis noen nærmere bestemmelse; han søker, men avholder seg konsekvent fra å konkludere sine betraktninger om utspørringens opprinnelse. Bordet blir stående som en form for forklaring som gjør at fortellingen kan avstå fra mer entydige spekulative slutninger. Heller enn konklusjoner på spørsmålet om opphavet til utspørringen, ender fortellerpersonen opp med alternativer og spørsmål; heller enn noen entydig fiksering trer det kollektive frem som spørsmål gjennom underliggjøringen av bordet. Bordet er et svar som opprettholder spørsmålene.

Et stadig trekk er fremstillingen av bordet som en struktur i rommet, slik alt tittelen indikerer, med plasseringen av karaffelen på midten, som i det følgende sitatet:

Стаканы на столе расставлены вдоль и объединяют сидящих и всю картину в целое — иногда над стаканами нависают бутылки с минеральной водой, но графин не отменяется: графин все равно будет стоять и как бы цементировать людей и предметы вокруг. Наличие геометрического центра придает столу единство, а словам и вопросам сидящих силу спроса. Именно атрибутика, как ни проста, делает спрашивающих — спрашивающими, заставляя тебя их признать и испытывать волнение. (Makanin, 1993a: 10)

I sitatet er det strukturen, bordets rammer, som tilskrives en forvandlende funksjon, og gjør personene til roller, de blir attributter til bordet. Strukturen fremstår likevel som svært omformelig: Fortellingen har et vidt tidsspenn hvor bordet går gjennom en rekke forvandlinger, eksempelvis ”transformeres” bordet til en kjeller (Makanin, 1993a: 16–18), eller til et telefonisk bord som strekker seg over hele byen (Makanin, 1993a: 41–42).

Fortellerpersonen i *Stol, pokrytyj* insisterer også på at bordet ikke er en abstraksjon, men levende, som i det følgende, hvor han sitter ved kjøkkenbordet i bygårdsleiligheten:

На кухонном столе крошки, вот они, но разве реален этот ночной стол? этот кухонный стол с мелкой крошкой от ссохшихся пряников?

Реален *тот* стол. Он не умозрительен, не идея фикс: он живет. Как живет реальная ночная гора (как двуглавая гора Эльбрус — с правой и левой половинами), которую ты сейчас не видишь, но которая, конечно же, находится на Северном Кавказе — стоит на своем месте. Стоит и покрыта на вершинах снегом. (Makanin, 1993a: 35)

Når fortellerpersonen her synes å avvise realiteten til kjøkkenbordet han sitter ved, mens utspørringsbordet i en annen bygning insisteres som reelt og levende, er det nærliggende å forstå ’realitet’ som en subjektiv bevissthetsmessig størrelse, slik også bordet kan forstås som ”levende”: levende i jeg-personen i form av internalisert nattlig utspørring.

Bordet kan betraktes som en alltid latent struktur som ikke blir levendegjort før utspørringens personer er til stede, utspiller strukturen; men bildet av bordet forblir motsetningsfylt: I det ovenstående sitatet insisterer fortellerpersonen på at bordet ikke er en

abstraksjon (*ne umozritelen, ne ideja fiks*). Han besjeler bordet (*on živet*), og understreker konkretheten til bordet ved å hevde at det er levende på samme måte som fjellet Elbrus. Gjennom fortellerpersonens fremstilling karakteriseres bordet både som en kraft, som en omformelig struktur og som en bevissthetsmessig størrelse, noe konkret og levende. Bordet får et gåtefullt og metaforisk preg.

De ovenstående sitatene er blant de mest direkte skildringene av bordet og dets kraft, men heller enn å gi noen entydighet, forvansker de en bestemmelse av bordet: Sitatene viser fortellerpersonens vanskelighet med å fikserer bordets betydning, med andre ord, vanskeligheten med å bestemme utspørringens opprinnelse. Fortellerpersonens forankring av de forskjelligartede beskrivelsene av utspørringsfenomenet i bordet, gir en åpenhet for fortolkninger. Avståelsen fra å fikserer en betydning er med på å gjøre bordet til et spørsmål: Via bordet gis leseren ikke én bestemt betydning, men en problematisering.

Forskjellen i fremstillingen av personene og bordet er klargjørende for hvordan fortellingen benytter bordet som et spørsmål: Både personene og bordet er gitt et generelt preg, men det er bare personene som blir statiske. Innfallsvinklene til personene og bordet er forskjellige: Fortellerpersonen problematiserer ikke personene, de blir typer, kjente og forklarte størrelser. Derimot fremmedgjøres og problematiseres bordet: Bordet er det ukjente, det er hans spørsmål.

Personene er derimot viktige i karakteriseringen av bordet, ikke som enkeltindivider, men i det at de gjør at bordet fremstår som representasjon for det kollektive. I likhet med duken og karaffelen beskrives personene som attributter til bordet. Personene er derimot et av virkemidlene som gjør at bordet *står for* massen, ikke et kollektiv i egentlig forstand, men en tilfeldig samling mennesker som i det ytre fremstår som et kollektiv, men uten at de har noen felles agenda. Køen (*očered'*) er et annet bilde *Stol, pokrytyj* benytter. I likhet med samlingen rundt bordet illustrerer køen en tilfeldig sammenstimling av mennesker. Skillet mellom mennesker (*ljudi*) og massen (*tolpa*) uttrykkes tydelig med køen både som bilde, og direkte:

— Вы сказали, что очередь не состоит из людей. [...]

— Вы сказали, что в очереди за продуктами уже не люди, а толпа. И если кого-то избили, то виноватых нет... (Makanin, 1993a: 21–22)

Teksten bygger opp et skille mellom en egentlighet (mennesker, *ljudi*) og en uegentlighet (massen, *tolpa*). Uegentligheten viser til en automatisering, hvor personene blir roller og funksjoner heller enn selvstendige individer (jf. 4.2). Det er på dette nivået det kollektive, eller massen, fremstår som aktør. Bordet blir et uttrykk både for massens essens og samling, et uttrykk for massens kraft og funksjon, men med bordet som bilde avstår også massen fra å bli en entydig og forklart størrelse.

Stol, pokrytyj er konsekvent i *ikke* å skildre livet utenfor utspørringens innflytelsessfære. Selv ikke fortellerpersonen representerer noe blikk utenfra. Fortellerpersonen står selv innenfor det kollektivet han skildrer. Hans indre, hans måte å se verden på, er også en karakteristikk av det kollektive, av bordet (jf. begrepet *identitetstenkning*, 4.2). I likhet med de andre personene i *Stol, pokrytyj* er fortellerpersonen selv det kollektive, han er selv bordet, slik alle personene er 'det samme' (jf. 3.4).

Stol, pokrytyj er ikke entydig i hva rollespillet betyr for deltagerne, men deltagelsen fremstilles som en form for surrogat og en type selvbedrag, en forkrøplet form for relasjonelle behov, knyttet til personenes fremtreden slik den fremstår i andres øyne, og en frykt for å atskille seg fra de andre. Med andre ord, behovene er knyttet til forestillinger om respektabilitet og normalitet. De forskjellige hendelsene i *Stol, pokrytyj* fremstilles ikke som enkeltstående episoder, men generaliserende, som et kulturelt selvbedrag, hvor forestillingen om det kollektive blir drepene. Jeg-personens hjerteinfarkt er en konkretisering av dette selvbedraget, slik det ovenfor siterte diktet av Adam Ważyk beskriver illusjoner som dødbringende: "Når det blir for mye fantasi / dør mennesket av hjerteinfarkt."

Selv om utspørringen ikke er en vanlig domstol, gir strukturen (karaffelen, duken, symmetrien, protokollisten, osv.) et halvoffisielt preg, et preg av formalitet. Men likevel, bordets makt over personene er ikke statsmaktens, ikke makten til ”systemet”. Det er ikke diktaturets forfølgelse og fengsling, det er ingen ideologisk agenda eller statlige sanksjoner som er maktfaktoren. I det ytre synes personene å ha et valg, slik fortellerpersonen vurderer å unnlate å møte opp, men for ham er unnlatsen ikke lenger noe alternativ:

Не хочу. Не пойду, — говорю я себе, хотя, конечно же, пойду [...] Мне от них никуда не деться. [...] эти люди за столом уже как свои — часть моей жизни [...]
(Makanin, 1993a: 12)

Fremstillingen peker i sterkere grad mot et eksistensielt nivå, knyttet til gruppen, til det å blande seg med andre; det handler om å delta i en normalitet, bevare respektabiliteten i andres øyne. *Stol, pokrytyj*s blikk på det kollektive har klare paralleller til Makanins essayistiske fortelling *Sjužet usrednenija* (Makanin, 1992b), som ble utgitt like forut for *Stol, pokrytyj*. Fortellerpersonen i *Sjužet usrednenija* tematiserer underordning under det kollektive, og også her fremstår det kollektive som en tilfeldig sammenstimling, ikke statsmakt eller politisk ideologi:

Да, да, человек сливается с другими людьми, и его индивидуальные боли перестают болеть, перестают быть. Как хорошо. И как просто. Ничего не болит. (А если болит – значит, болит у всех или почти всех. Не острая боль.) (Makanin, 1992b: 107)

Det er en slik blanding med de andre jeg-personen oppdager, både hos de andre som deltar i utspørringen, og hos seg selv. For jeg-personen er blandingen med de andre blitt så sterk at han ikke kjenner noe liv utenfor. Det er denne erkjennelsen som skremmer jeg-personen. Det å blande seg (*rastvorit'sja, slivat'sja, usrednjat'sja*) fremstår på bekostning av det individuelle, og uten at ”systemet” utgjør drivkraften, slik det påpekes i *Sjužet usrednenija*:

[...] без усилий системы люди могут хотеть усредняться, растворяться, прятаться в массе – и тем быть счастливы. Замятин и Оруэлл видели в наступавшем повсюду жестком усреднении обман массы. (Но не сущность массы.) (Makanin, 1992b: 112)

Stol, pokrytyj kan betraktes som en iscenesettelse av uegentligheten og massefenomenene fortellerpersonen i *Sjužet usrednenija* grunner over.

Skjønnlitterære tilnærminger til forholdet mellom individ, masse og system skildrer typisk et totalitært system som en ytre makt som undertrykker den enkelte, mens massen fremstår som betegnelse på en ensretting fra systemets side. Det å befinne seg utenfor systemets rekkevidde er synonymt med frihet og individualitet, slik for eksempel George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) setter individ og system opp mot hverandre som motstandere. I forhold til jeg-personen i *Stol, pokrytyj* fremstår hovedpersonen i *Nineteen Eighty-Four*, Winston Smith, nærmest som en romantisert helt som motsetter seg kollektive prosesser som er forankret i totalitært system. Jeg-personen i *Stol, pokrytyj* er derimot nærmere en antihelt, han er klar over at han fullt ut inngår i det kollektive med en sterk avhengighet som han selv ikke kan forklare. I motsetning til den vanlige polariseringen mellom system og individ, kompliserer *Stol, pokrytyj* forholdet ved å avstå fra systemet, eller noen annen entydig ytre maktfaktor, som forklaring på massens automatisering. *Stol, pokrytyj* spiller riktignok på leserforventningen om en slik polarisering (jf. 3.1.1 og 2.3.4), men oppløser den og avslår å bruke systemet som forklaringsmodell. I stedet for å tilskrive systemet motstanderrollen, avstår *Stol, pokrytyj* fra å fiksere opphavet til undertrykkelsen, og gir ingen entydig motstander, men bildet av et bord som åpner for fortolkninger.

I *Stol, pokrytyj* fremstår personene med et ønske om å blande seg og gå i ett med fellesskapet, nærmest som en biologisk draging mot svermen. Mens hovedpersonen i *Nineteen Eighty-Four* er seg bevisst at han er underordnet en ytre kraft, et totalitært regime, er jeg-personen i *Stol, pokrytyj* underlagt krefter han selv ikke kan finne opphavet til. Mens *Nineteen Eighty-Four* er fokusert om den ytre handlingen, hvor Winston Smith er nødt til å skjule seg for blikket til Big Brother, har *Stol, pokrytyj* en langt mer eksistensiell tilnærming: Jeg-personen er født inn i en situasjon han ikke kan finne opphavet til, og han har ingen tydelig motstander.

Irina Rodnjanskaja ser bordet som tegn på massens strukturløshet og som en modell av massesamfunnet:

[...] «стол» у Маканина не символ организации масс, системной узды и направляющей воли, а напротив знак их, масс, бесструктурности, случайного рокового уплотнения, что-то вроде завалинки, где ведь тоже рушатся репутации, со всеми тягостными последствиями. Восседающая за «спросным» столом «комиссия» это толпа, персонифицированная в усредненных типах [...] людей «стола» ничего не объединяет, кроме доставшейся им жертвы; судьбы, подноготная, интересы все у них врозь. [...]
Не менее важно, что за «столом» представлены все слои, прослойки и поколения, даже с некоторым этническим разнообразием. Это не образ государственного «слова и дела» [...] это модель массового общества как такового, горизонтального социума [...] (Ronjanskaja, 1997: 203)

Rodnjanskaja er den av kritikerne som tydeligst understreker at bordet i *Stol, pokrytyj* ikke er "systemet", og ikke representerer et egentlig kollektiv hvor medlemmene har noen felles agenda. Bildet av et massesamfunn kommer særlig frem gjennom avpersonaliserte relasjoner. Relasjonene i *Stol, pokrytyj* er formaliserte, de gjenspeiler roller, og de knyttes til økonomiens sfære. Fortellingens sentrale ord, *spros*, fremstiller ikke bare menneskene som forbrukere, men også som forbrukere av hverandre; en "etterspørsel" hvor mennesket er tingliggjort, blitt forbruksvare: «Спрос — уже потребление человека человеком.» (Makanin, 1993a: 29).

Utspørringen gir et bilde av en samhandlingsstruktur som er upersonlig og byråkratisk organisert. Slik bruken av antonomasia uttrykker, møter personene hverandre som roller og stereotyper. Innenfor den kollektive organiseringen fremstilles hver enkelt både som isolert og anonym, og med et tap av identitet under forestillingen om en normalitet. Personene lever atskilte liv og istedenfor personlige meninger, er meningen personene uttrykker, bestemt av det som er trodd å være de mest allmenne forventningene.

Som bilde på et samfunn viser utspørringen en skinn-kommunikasjon: Alle er i tur og orden anklagede, og den anklagede er satt til å svare, men uten at hans svar kan gi noen effekt. Den anklagedes svar har ingen mulighet til å føre frem til noe, endre noe. Personene i *Stol, pokrytyj* er alle fremstilt med problematiske liv, men de kjenner ikke opprinnelsen til problemene, de mangler oversikt over sitt liv, de er ute av stand til å sette sine vanskeligheter i noen klar sammenheng eller gi dem mening.

Slike lesninger, hvor bordet viser til et massesamfunn, og til et kulturelt selvbedrag, har sterke støttepunkter, men selve bordet forblir en ufixerbar størrelse. 'Bordets' *virksomheter* fremtrer tydelig, men opphavet forblir skjult: Hvilken type væren bordet representerer, forblir et spørsmål. De som deltar i utspørringen, kan kanskje fremstå som de som skaper bordet, men ingen av de som deltar har kontroll over bordet. Bordet, eller massen, 'lever' i denne forstand sitt eget liv. Den sentrale dikotomien i fortellingen, forholdet mellom ordene *stol* og *spros*, presenteres som en forklaring på utspørringen: *Stol* viser til det tinglige, det konkrete aspektet, mens *spros* viser til det prosessuelle, men forklaringen gir ingen entydig bestemmelse. Felles for fremstillingen av *spros* og *stol* er en underliggjøring (*ostranenie*): *stol* underliggjøres særlig gjennom besjeling og tilskrivelsen av makt, mens *spros* gis et overskudd

av betydninger: I tillegg til sine vante konnotasjoner (*spørring, krav, etterspørsel*), blir *spros* benevnelsen på en destruktiv kraft og en skjult prosess.

Fortellerpersonen forsøker å nærme seg en forklaring ved stadig nye blikk og innfallsvinkler, men avstår fra definitive og entydig identifiserende svar. Underliggjøringen og de mangetydige beskrivelsene av bordet gjør at bordet motsetter seg en klar bestemmelse. Han gir riktignok noen svar på hvordan 'bordet' påvirker omverdenen: Bordet er destruktivt, det former massen, det representerer en normalitet, et kulturelt selvbedrag, bordets virkemåte er *spros*. Men fortellerpersonen kan ikke fastslå utspørringens opprinnelse eller årsaker, han finner ingen første beveger. Bordet fremstår som en tautologisk labyrint: bordet viser til massen, massen viser til bordet, osv. Fremstillingen av bordet kombinerer det abstrakte med det konkrete, det representerer både en kraft og en tinglighet. Heller enn en forklaring på utspørringen fremstår bordet som en opprinnelsesmyte.

I omtalen av Makanins roman *Portret i vokrug* konkluderer Lev Anninskij at umuligheten av å komme til et klart forhold til hovedpersonen er en fast bestanddel hos Makanin, det er hans tema og spørsmål (jf. Anninskij, 1987: 220). Det samme synes å gjelde for *Stol, pokrytyj*, med den forskjell at blikket er flyttet bort fra enkeltindividet og til det kollektive. Det kollektive tegnes frem som hovedperson, og uten å kunne fikseres: en hovedperson som forblir et spørsmål. Gjennom fremmedgjøringen blir bordet og det kollektive et spørsmål, og fortellingens uavsluttethet (jf. 3.1.1) betyr også spørsmålets ubesvarhet.

Fortellerpersonens forsøk på å avklare 'bordet' har ingen entydighet, de gir ikke noe definitivt svar, men tegner opp sprikende alternativer, slik det også uttrykkes direkte:

Таково свойство стола с графином посередине. Или таково твое личное свойство *подпадать* под разбор за столом. Или таково вообще свойство людей, впадающих в грех судилища. (Кто знает?..) (Makanin, 1993a: 42)

Я догадываюсь, что Нечаев и другие революционеры тоже не первоответчики, хотя они и довели дело до весьма высокой кондиции,— но кто же тогда?.. — но тогда я ищу и взыскую с нашей древней общины (больше не с кого; хотя бы *это* не трогать). Но что если суть вопроса и ответа залегает еще глубже, чем община, уходя в темную первородную плазму человеческих отношений... (Makanin, 1993a: 39)

I *Stol, pokrytyj* er avfamiliseringen av det kjente et vesentlig element ved det at fortellingen forsøker å avkle det hverdagslige, og vise frem utspørringen som en automatisering og et forbruk av mennesker. Samtidig viser fortellingen en uvilje mot å fikseres årsakene. Bordmetaforen fremstår som en problematisering av utspørringens opphav, bordet som litterært grep blir nærmest en mystifisering, en opprinnelsesmyte, som gjør at Makanin unngår å låse fortellingen til typiske forklaringsmodeller som samfunnssystem, sosiale relasjoner, biologi, psykologi, osv. Fortellingen er en uavsluttet granskning. Heller enn å gi entydige svar, fremstår fortellingen som en opprettholdelse av spørsmålene.

[4.2] VIA NEGATIVA

Sommetider vilde man ønske at man hadde mot til å begå en riktig forbrytelse, så kunde man bli lukket inne og utestengt for alvor. Det er en stor fristelse.

Alf Larsen, *Nattetanker*

Det trange er et kjennetegn ved settingene i *Stol, pokrytyj*, det avstås fra panoramabilder og åpne plasser: Stedene er lagt til det lukkede og tette, som i de to hovedsettingene, kjøkkenet i bygårdsleiligheten, og samlingen rundt utspørringsbordet. De mange innskutte hendelsene tar også plass i trange rom: i korridorer, i trappeavsatser, på kjøkkener og i kjellere, i en tunnel under jorden og i fengselsceller. Tilsvarende er personene begrenset til faste roller og ritualer i en verden som er regulert av det alminnelige og hverdagslige. Fortellingen viser på denne måten frem en generell og ensartet verden, hvor personene fremstår som et sosiologisk gjennomsnitt av et samfunn. Utspørringsritualet er ikke bare en målestokk for det ordinære, men som ordet *spros* uttrykker, er det også et krav til normalitet. Gjennom utspørringen, *spros*, gjentas og befestes en tildekket orden.

Stol, pokrytyj har et konsentrert fokus, fortelleren har ikke syn for noen verden utenfor; alle handlinger og tanker gjenspeiler en smalsporet normalitet, nærmest som en lovmessighet. Denne automatiserte verdenen skildres både fra ytre og indre perspektiver: Det ytre fremtrer særlig gjennom utspørringen som ritual, gjennom karakteristikkene av typene og de korte innskutte anekdotisk fortellingene, mens det indre perspektivet i sterkeste grad er uttrykt ved jeg-personen. Den indre monolog viser frem en bevissthet som er bundet til forestillingen om et kollektivt forlangende. Fortelleren fremstår som en person som er blitt bevisst hvor fast han sitter i disse normene, men er ute av stand til å finne noen utvei eller forandre seg.

Stol, pokrytyj blir med dette en fortelling om mangel, om tap og ødeleggelse; en manglende kontakt med seg selv og andre, selv de nærmeste. Deltagelsen i utspørringen beskrives som en nedbrytning av personligheten og et tap av sitt "jeg". Tapet er tydeligst hos jeg-personen, han kan ikke se seg selv som annet enn som del av utspørringen, det er noe ved seg selv han har mistet, eller ikke har kontakt med. Livet er kommet til å dreie seg om det å oppfylle krav til kollektivitet, uten å kunne fastslå hvor kravene stammer fra, eller finne mening i kravene. Denne hangen til å blande seg med andre er blitt så sterk at han ikke vet, eller kan minnes, hvem han var eller er. Forestillingen om det kollektive fremstilles som et selvbedrag, som en forurensning av bevisstheten. Det er liv som er glidd over i det uegentlige: det automatiserte, overfladiske og allmenne.

Uegentligheten trer distinkt frem som fortellingens forgrunn, men er også del av en dikotomi. Den andre siden av dikotomien, det individuelle, frie, autentiske, fremstår som regel indirekte, som ønske, som mangel, som noe tapt. Det er kun i små glimt at fortellerpersonen ser for seg et annet liv, som i det følgende, som kontrasterer hans egen natt:

[...] мое «я» хотело бы прожить жизнь размашисто, дерзко и, пожалуй, нечестно с точки зрения общей морали: заниматься, к примеру, кражами и быть талантливым ночным вором, влюбленным в погасшие на время ночи городские квартиры первого и второго этажей,— возможно, я выбрал бы такую (хотя бы такую!) жизнь взамен нынешней. Нет. Не сумел и не дали. Даже этого не позволили [...] (Makanin, 1993a: 27)

Sitatet omhandler ikke kriminalitet, men å kunne bryte lovmessigheten i det normale, og å kunne gi sitt eget liv retning. Jeg-personen forholder seg til typer, grupper, til det fikserte og abstrakte, men ikke til enkeltmennesker, ikke til noen fremmed. Verden fremstår som kjent, og uforanderlig, og han er låst inne uten utvei. Det er kun i små glimt, som ovenfor, og som i møtet med Anikeev (jf. 3.3.2), at det antydes et annet liv og et annet forhold til andre.

Tapet av "jeg" gjelder ikke bare jeg-personen; også de andre typifiserte personene er likeså fastlåste, og ubevisste om bakgrunnen for fastlåstheden: De fremtrer alle som

negasjon, både du-et «[...] ты уже не ты [...]» (Makanin, 1993a: 38), og de andre som deltar «[...] они тоже люди и людишки, но не сейчас, не в судные минуты [...]» (op.cit.: 22). De fremstilles alle som negasjoner, de er alle fanget inn i en uegentlighet. Dette er en uegentlighet som er knyttet til gruppen, og det som kan betegnes som kollektive krav, mens egentligheten er noe tapt, et utilgjengelig fravær.

Kjernekonflikten, den eksistensielle situasjonen, i *Stol, pokrytyj* kan beskrives ut fra begrepene *egentlighet* og *uegentlighet*, og det man kan kalle bruken av en negativ litterær tilnærming. Den sterke og direkte understrekingen av uegentligheten gjør det fruktbart å beskrive *Stol, pokrytyj* som en negativ litterær tilnærming. Begrepsparet egentlig/uegentlig markerer den negative tilnærmingen i *Stol, pokrytyj*: Uegentlighet forutsetter en forståelse av egentlighet. For eksempel beskrives liv som ødelagte, med et fokus på selve ødeleggelsen, men uten beskrivelser av det som var forut for ødeleggelsen.

Bruken av et begrep som *negativ tilnærming* er givende med sitt doble perspektiv: I tillegg til det direkte uttrykket holder begrepet oppmerksomheten også ved det fraværende, ved manglene, tapene, livet forut for ødeleggelsene. Som analogi kan ytterpunktet i negasjonstenkningen, såkalt *negativ teologi*, være illustrerende. I begrepet om negativ teologi ligger det at Gud (det høyere selvet, egentlighet, individualitet, det autentiske, osv) er hevet over alle bestemmelser (predikater), og derfor bare kan bestemmes i negative utsagn (jf. ”teologi”, Poul Lübcke, 1993: 426). Theodor Adornos *negative dialektikk* kan betraktes som en omforming av begrepet om negativ teologi: en overføring av begrepet fra det ontologiske nivået, og i retning av en metodologi. Sentrum i hans negative dialektikk fremstår ut fra opposisjonen mellom begrepene om *det ikke-identiske* og *det identiske*.

Det identiske er et kjennetegn ved metafysisk tenkning og instrumentell fornuft; identitetstenkning består også i å ordne enkelthendelser eller objekter inn under generelle begreper, og å skjære bort det individuelle. Det ikke-identiske peker derimot på umuligheten av totalitetsforståelse, umuligheten av å nå en fullstendig forståelse av en hendelse eller et objekt. I *Adorno and Critical Theory* betegner Haike Brunkhorst det ikke-identiske som det individuelle som aldri kan fikseres av noen universell beskrivelse, hverken under universelle begreper eller normer (jf. Brunkhorst, 1999: 58). Begrepene om det ikke-identiske og det identiske kan betraktes som en metodologi for forståelse som avstår fra å søke totalforståelse: Identitetstenkning vil alltid være til stede, men oppmerksomheten på det ikke-identiske søker å ta vare på individualiteten og annetheten.

Persontegningen i *Stol, pokrytyj* er basert på en ytterlighet av det Adorno kaller identitetstenkning (jf. bl.a. 3.4, ”Gjentagelser og *det samme*”). Generaliseringen i *Stol, pokrytyj* er gjort til en ytterlighet, for eksempel med en understreket frarøving av individuelle sider hos personene, de er fremstilt som ’det samme’. Om litteratur alltid er fortetting og generalisering, så maksimeres og synliggjøres dette i *Stol, pokrytyj*: Generaliteten i *Stol, pokrytyj* synes poengtert nettopp for at den skal avsløre seg som en illusjon.⁷⁶

⁷⁶ Et litterært eksempel: *Stol, pokrytyj* kan sammenlignes med Bret Easton Ellis’ *American Psycho* (1991), ut fra minst to vesentlige faktorer, fokuset på massesamfunnet og en negativ tilnærming. Persontegningen i *American Psycho* er bygd opp ved et konsekvent og klart avgrenset utvalg av ytre faktorer. Personene i *American Psycho* er skildret ut fra hvilke merkevarer, forbruksartikler og produktnavn de omgir seg med. Personene fremtrer som forbrukere i et fortellingsunivers hvor verdi forstås som forbruksverdi. I *American Psycho* er en helt sentral del av spenningen basert nettopp på et negativt forhold: forholdet mellom denne tingliggjorte overflaten og den uinnfridde forventningen om andre verdier. Spenningen er basert på en forventning om at denne plastiske overflaten skal sprekke opp, og at noe som kan minne om et annet liv, andre verdier, skal fremtre. Med andre ord, et forhold mellom det direkte uttrykket og det fraværende.

Mens *American Psycho* fremstiller massesamfunnet ut fra konkrete ytre attributter, produkter, har *Stol, pokrytyj* en annen vinkling: Massesamfunnet fremstår riktignok gjennom attributter (bordet, karaffelen og duken), men disse attributtene får heller en metaforisk funksjon. Massen og det kollektive blir en bevissthetsmessig størrelse, internalisert som forestillinger om et kollektivt krav slik det uttrykkes gjennom ordet *spros*.

I *Stol, pokrytyj* er utspørringen bare tilsynelatende en konflikt mellom den anklagede og de-som-stiller-spørsmålene: Motsetningen oppløses når det blir klart at de anklagede og de som anklager er 'de samme'. Oppløsningen av motsetningen gjør det klart at det sentrale konfliktforholdet ikke er en ytre konflikt, men av eksistensiell art, en spenning mellom det underforståtte autentiske nivået, og dets direkte uttrykte negasjon, med andre ord, en fortelling om det personene har tapt eller mangler i sitt liv.

Persontegningen gjør det tydelig at *Stol, pokrytyj* er konsentrert om en uegentlighet. Fortellingen vier mye plass til å tegne frem de tolv typene (jf. 3.2.1, "Typeperioder"): *Stol, pokrytyj* kan synes som en rekke av portretter, men alle personene er sterkt generaliserte og mangler individualitet. Gjennom avståelsen fra individualiserende faktorer kan de heller kalles anti-portretter, negasjoner av portretter. Fraværet av personnavn er illustrerende: Hverken jeg-personen, du-et eller de andre typene har, med noen unntak, personnavn. Den iøynefallende bruken av antonomasia fremstår nettopp som en negasjon: Antonomasia brukes ikke bare istedenfor navn, men i direkte motsetning til personnavn. Mens navn er personlige og nettopp en individualiseringsfaktor, fremhever bruken av antonomasia det automatiserte, stereotype og generelle, de blir personer uten selvstendig identitet. For eksempel kan kontrasten mellom *den sosialt forbitrede* og Anikeev (jf. 3.3.2) betraktes som et forhold mellom en ikke-autentisk og en autentisk væren.⁷⁷

Tegningen av jeg-personen er ikke noe unntak, ikke bare gjennom direkte karakteristikk, men, like viktig, indirekte gjennom hans tenkemåte. Hans tankemønster er, i Adornos terminologi, typisk identitetstenkning: et blikk som fjerner all individualitet, jeg-personen fremstår som blind for alt annet enn *spros*. På denne måten negerer fortellingen individualitet, autensitet og frihet: elementer som har en sentral rolle i fortellingen, men som uttrykkes indirekte.

Stol, pokrytyj avstår konsekvent fra direkte fremstillinger av livet utenfor *spros*. Egentligheten er underforstått og vises frem som vage ønsker og anelser, som søken og antydninger. I kapittel 7 og 8, hvor fortellerpersonen retter blikket mot mennesker som har unndratt seg utspørringen, kommer disse ønskene og anelsene nærmere et direkte uttrykk. Blant personene som synes å kunne unndra seg, fremtrer *ubogie*, særlinger, og den troende, som kun "svarer overfor Gud". I små glimt rettes fortellerpersonens blikk mot mennesker som på forskjellige vis står utenfor, for eksempel: «Видел позавчера мальчика-дауна, час смотрел и час целый любил его (через него и весь мир).» (Makanin, 1993a: 50.) Felles for disse er at de står utenfor, de fremstår som særlinger. Denne posisjonen *utenfor* beskrives nettopp med nektelser, som en *ikke-tilknytning* til *spros*: «*He* в антиэстетике суть. А в том, что, если человек *не подключал* свою душу к спросу, спрашивать его не хотелось.» (Min kursiv. Makanin, 1993a: 44.)

Skillet mellom det uegentlige og det egentlige fremtrer som en væren *innenfor* den kollektive normaliteten, og som et *utenfor*. Makanin er aldri direkte i sine beskrivelser av dette utenfor, men siden hentydninger til dette utenfor går via tradisjonelle litterære typer som særlingen, den troende og *ubogie*, er det nærliggende å lese skillet opp til tradisjonen, slik for eksempel Dostoevskij i innledningen til *Brat'ja Karamasovj* skiller mellom særlingen (*čudak*) og de andre:

Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи – все, каким-нибудь напывным ветром, на время почему-то от него оторвались... (F.M. Dostoevskij, 1976: 5)

Dostoevskij gir et dobbelt blikk på særlingen, han er en som står utenfor (*častnost'*, *obosoblenie*), men også en som kan utgjøre kjernen, hjertet (*serdcevina celogo*). Særlingen kan med andre ord representere egentlighet, mens de andre har mistet kontakten (*otorvalis*).

⁷⁷ Om forholdet autentisk/ikke-autentisk, se også 2.3.2.

Også *ubogij* og den troende er litterære typer som tradisjonelt gjerne representerer en egentlighet. Selv om innfallsvinklene til Dostoevskij og Makanin er vidt forskjellige, fremstår særlingenes 'utenfor' hos begge med en egentlighet. Mens Dostoevskij i sitt forord presiserer at særlingen er hans hovedperson, vektlegger Makanin motsetningen: det typiske, normaliteten, og via motsetningen viser han den manglende egentligheten.

Disse elementene gir et klart avgrenset skille mellom et innenfor og et utenfor, mellom en egentlighet og en uegentlighet. I *Stol, pokrytyj* er fortellerperspektivet låst til dette kollektive *innenfor*: Makanin skildrer også kollektivet innenfra ved å bruke en fortellerperson som er ute av stand til å se seg som noe annet enn som en del av de andre. Jeg-personen hverken har, eller kan forestille seg, noe liv utenfor. Mens Dostoevskij karakteriserer særlingen med muligheten for å utgjøre kjernen, *serdcevena*, mangler jeg-personen i *Stol, pokrytyj* denne kjernen; det ligger kanskje en symbolikk i at han har et svakt hjerte.

[4.2.1] NEGATIV ETIKK

Man kan antyde en etikk ved å sette personene i *Stol, pokrytyj* i forhold til den litterære tradisjonen, som ovenfor, men en mer direkte uttrykt etikk er problematisk å bestemme, særlig siden *Stol, pokrytyj* i sitt direkte uttrykk er konsentrert om å avbilde en uegentlig eksistens, og ikke-autentiske forhold mellom personene.

Begrepet om en negativ tilnærming er fruktbart, siden det belyser problemet med å utlede en positiv norm fra fortellingen. For eksempel gir fortellingen en vanskelig posisjon for kritikere som søker et direkte uttrykt (positivt) budskap. For eksempel knytter både Alevtina Kuzičeva (1993: 13) og P. B. (1993: 4) budskapet til et gudsforhold, slik Kuzičeva slutter: «[...] противостоять и сохранить душу может только человек с Богом в душе.» (1993: 13.) Begge leser fortellingens moral ut fra det følgende passasjen i *Stol, pokrytyj*:

Известно, что люди верующие не отдают себя, свою душу навыворот [...] Самым естественным образом верующие считали и суд, и всякое судилище — судом земным, и ответы давали в соответствии с его незначительностью.

А на многое не отвечали (в этом я дам ответ только Богу). (Makanin, 1993a: 43)

Denne beskrivelsen av den troendes mulighet til å unndra seg står i en kontekst hvor fortellerpersonen fokuserer på forskjellige mennesker som synes å kunne unndra seg utspørringen. Den troende er ett blant flere eksempler, mens de andre eksemplene ikke refererer til noe gudsforhold. Sitatet blir følgelig vanskelig å lese som et direkte uttrykt budskap.

Fellesnevneren for de som kan unndra seg, fremstår heller, som nevnt ovenfor, i det at den troende, særlingen og *ubogij* atskiller seg, står *utenfor*; de er referanser til en verden som er utenfor rekkevidde til *spros*. Om man ser på det ovenstående sitatet i forhold til den øvrige negative tilnærmingen, er heller sitatets bruk av negasjoner påtagelig: Sitatet beskriver en ikke-handling og gir en 'ikke-moral'. Både sitatet og fortellingen som helhet unnlater å komme inn på hva det består i å være troende, men fokuserer på hva den troende *ikke* gjør: «[...] люди верующие *не* отдают себя, свою душу [...] на многое *не* отвечали [...]» (Min kursiv.)

Tekstens mangel på direkte uttrykte etiske tematiseringer som godt og vondt, forholdet til den andre, frihet, vold og ikke-vold, rett og galt, osv., kan ses som en del av den negative tilnærmingen. Også indirekte, om man bruker *forholdet til den andre* som referanse for etikken, og ser på de litterære personenes forhold til hverandre, synes *Stol, pokrytyj* å motsette seg utledninger av handlingsregler. Mens en normativ etikk forutsetter at personene har valgmulighet i sitt forhold til den andre, fremstår personene i *Stol, pokrytyj* som automatiserte og uten muligheter til å velge. *Spros* er tydelig en destruktiv kraft, men fortellingen svarer

ikke på opphavet til denne eksistensen i uegentligheten, det er med andre ord ingen direkte plassering av ansvaret. Opphavet fremstår mer som et av fortellingens spørsmål til leseren, og det er særlig i svaret på slike spørsmål de etiske implikasjonene ligger.

Om man skal være tro mot fortellingens egen avståelse fra det positive etiske nivået, kan man, i analogi til begrepet *negativ teologi*, ikke formulere annet enn en negativ etikk. Fraværet av noe direkte uttrykt autentisk nivå gjør at man ikke kan formulere et direkte budskap: Det nærmeste teksten gir grunnlag for, må uttrykkes i negative utsagn, for eksempel som et *non serviam!* ”Tjen ikke, delta ikke!”

Ved den negative tilnærmingen oppnår forfatteren å kunne avstå fra å sette seg til doms over sine personer. Fortellingen synes å gjøre sitt ytterste i det å avstå fra å foreskrive noen moral, fra å foreskrive plikter eller fiksure det gode. I denne forstand har *Stol, pokrytyj* en mer antropologisk tilnærming, fortellingen beskriver og generaliserer, men avstår fra å formulere positive normer. Slutningene synes overlatt til leseren.

[...] во вселенной Маканина поверх ужасов, грязи, крови, бессмыслицы, страданий и утрат витает неуловимая духовность, любовь, жалость, тепло. Они не заявлены открытым текстом («сим удостоверяю, что, честное слово, люблю человечество»), но я удивляюсь, как их можно не заметить.

Tat'jana Tolstaja (Tolstaja/Stepanjan, 1988: 102)

De etisk føringene er lagt til andre nivåer i *Stol, pokrytyj* enn det direkte uttrykket. Allerede fortellingens fokus på destruktive massefenomener går rett inn på etiske hovedtemaer. Fortellingen nevner ikke ord som pogrom, og viser så vidt til utrenskningene i sovjettiden, men denne typen massefenomener er likevel et bakteppe.⁷⁸ Fortellingen fokuserer på det kollektive som en automatisert og destruktiv kraft, men det er ikke det brede sosiologiske perspektivet som står i sentrum. Objektet er massen, men fremgangsmåten er antropologisk: Det kollektive betraktes på individnivå, via jeg-personen og de andre typifiserte personene. Fortellingen er rettet mot å se massefenomener i sine minste bestanddeler. Dette kan også betraktes som en strategi for å komme nærmere det hverdagslige, nærmere leseren: Ved å avstå fra det ekstraordinære og spektakulære, og det tilsynelatende historisk avsluttede, blir det vanskeligere for leseren å distansere seg (jf. 4.2.2). Massefenomenene i *Stol, pokrytyj* tar plass i det nære og dagligdage, hvor det drepende viser seg latent bak hverdagsligheten. Det destruktive fremtrer i det alminnelige.

Avståelsen fra å dømme sine personer er det flere kritikere som ser som et generelt trekk hos Makanin (jf. Aleksandr Ageev, 1990: 29; Natal'ja Ivanova, 1997: 217; Marija Levina-Parker, 1995: 72; S. Piskunova S. / V. Piskunov, 1988: 57). Fortellerpersonen ser seg heller ikke i stand til å beskyldte de som deltar i utspørringen, for eksempel: «Ничуть не виню. Винить — это сложность и... большая работа. [...] Не винить, а только поспать... Я ведь и заранее знал, что не стану винить.» (Makanin, 1993a: 39.) Bruken av antonomasia kan også betraktes på samme måte: Ved å avstå fra personnavn rettes anklagene bort fra enkeltpersonene, men mot typenes roller og, følgelig, mot 'bordet'.

⁷⁸ Selv om fokuset er på det nære og dagligdage, er det tydelig at fortellingen har de ekstraordinære massefenomenene som bakteppe. Foruten henvisninger til sovjettidens utrenskninger har *Stol, pokrytyj* minst én allusjon til folkemordet i Armenia og Holocaust, slik en av personene, *den gråhårede kvinnen med briller* (*sedaja v očkach*), er skildret: «[...] похожая на полурусскую, вполнину с армянской либо еврейской долей [...]» (Makanin, 1993a: 27.) Hun karakteriseres nettopp av sin kjennskap til offersiden: «[...] ощущения жертвы ей слишком хорошо знакомы по ее собственной жизни [...]» (Makanin, 1993a: 32.)

Dobbeltheten til personene er virksom, på den ene siden er de personer, på den andre siden representerer de bordet, slik fortellerpersonen stadig uttrykker ambivalensen: «Смесь любви к ним и страха перед ними меня угнетает (если бы я мог кого-то из них возненавидеть, я бы просто-напросто себя уважал).» (Makanin, 1993a: 46.) Fra fortellerpersonens perspektiv er problemet ikke det at han ville dømme seg selv ved å dømme de andre som deltar, men heller at han ser de andres situasjon som like vanskelig som sin egen. Lik ham selv er de fanget inn i noe de hverken kjenner opprinnelsen til eller ser noen vei ut fra. Fortellerpersonen synes å stå igjen med spørsmålet om hvem man kan sette til doms for et kulturelt selvbedrag eller et værensmessig trekk.

Stol, pokrytyj kan rubriseres under det Paul Ricoeur kaller ”mistankens skole” (*école du soupçon*⁷⁹), en type retorikk og erkjennelsesstrategi, som er sentrert rundt begrepene om falsk bevissthet og autensitet. *Stol, pokrytyj* reflekterer i sterk grad både spørsmålet om egentlighet, og om bevisstheten som en løgnaktig bevissthet. I *Stol, pokrytyj* kan strategien kalles en mistanke til det hverdagslige. *Stol, pokrytyj* forsøker ikke å gi entydige svar, men selve retningen for granskningen viser til områder som har sterke etiske implikasjoner.

[4.2.2] NEGASJON OG LESEREN

Stol, pokrytyj har flere fellestrekk med antiutopiske fortellinger, som for eksempel i Zamjains *My* eller Orwells *Nineteen Eighty-Four*. En slik sjangermessig forventning bygges også opp i *Stol, pokrytyj*, særlig når det gjelder forholdet individ-kollektiv. Et av de tydelige skillene er at *Stol, pokrytyj* ikke er lagt til fremtiden. Heller enn å gi et ”fremtidssjokk” plasserer Makanin dystopien i en vidtfavnende nåtid, nær leseren. Fortiden er heller ikke tema: *Stol, pokrytyj* avstår fra et distanserende *det-var-en-gang*; hverken tiden eller stedet er fremmed; tvert imot understrekes det kjente og uavsluttetede.

Stol, pokrytyj er ingen meditasjon over fortid, og heller ingen advarsel om fremtiden: Det handler om nåtid, fortellingen søker å komme nær leseren ved å rette blikket bak lagene av hverdagslighet i en utstrakt nåtid. Opphevelsen av den tidsmessige distansen er rettet mot en nærhet til leseren (jf. 2.6, ”Distanse”). I spørsmålet om distanse er en kontrastering med Bret Easton Elliss’ *American Psycho* illustrerende. *Stol, pokrytyj* legger vekt på nærheten til leseren, for eksempel ved å presentere *spros* som et alminnelig og generelt fenomen, på tvers av sosiale lag og miljøer, plassert i en hverdagslighet. *American Psycho* er derimot plassert i et bestemt og avgrenset (Wall Street-aktig) miljø, med fokus på ekstreme hendelser, som gjør det lettere for leseren å distansere seg fra fortellingen. *Stol, pokrytyj* frarøver leseren slike muligheter for distansering. Gjennom bruken av det kjente og hverdagslige ved personene og situasjonene blir det også vanskeligere å distansere seg til et fremmed *det-var-en-gang*. På samme måten med stedet: stedet er det aller alminneligste: et bord.

Om man ser bruken av du-henvendelsen i sammenheng med den negative tilnærmingen, ikke-skrivingen, fremstår *Stol, pokrytyj* med en særegen strategi overfor leseren. Som tidligere påpekt kan bruken av du-henvendelsen i *Stol, pokrytyj* betraktes som et retorisk virkemiddel som danner en egen kommunikasjon med leseren (jf. 2.3.2–4). Du-et har et generelt preg, det mangler for eksempel ytre karakteristika, har ingen bestemt plassering i tid og rom, er skrevet i nåtid, og har form av en henvendelse. Denne mangelen på bestemmelse gjør at du-et ikke utelukker noen, og kan fremstå som en invitt til leserens selvidentifikasjon. Positivt er det sentrale ved du-et henvendelsesaspektet, det representerer en henvendelse som insisterer på en spesifikk erfaring, en opplevelse av et kollektivt forlangende.

En leser som aksepterer en slik henvendelse, eller er villig til å vurdere henvendelsen som sann, kommer i et særegent forhold til fortellingen. En slik leser inkluderer seg selv, gjør

⁷⁹ Jf. Bengt Kristesson Uggle, 1994: 264–265. Ricoeur knytter ”mistankens skole” særlig til arven fra Freud, Nietzsche og Marx.

fortellingen nåtidig og personlig. Fortellingen presenterer en uegentlighet. Egentligheten er leserens svar og an-svar.

S. Piskunova og V. Piskunov ser Makanins tekster som en kamp mot stereotyper: «[...] в прозе Маканина всё нацелено на разрушение стереотипов [...]» (S. Piskunova / V. Piskunov, 1988: 53). Det er også slik bruken av stereotyper i *Stol, pokrytyj* kan forstås, som en negativ tilnærming. Gjennom bruken av andreperson entall (jf. 2.3), gjennom det uavsluttede (jf. 3.1.1), og gjennom å oppheve forventningen til motsetningen mellom individ versus kollektiv (jf. 3.1.1 og 2.3.4), søker fortellingen å engasjere leserens nåtid. Negasjonstilnærmingen kan ses som det sentrale punktet i denne sammenhengen: Negasjonstilnærmingen overlater i stor grad den etiske dømmekraften og bedømmelsen av realitet, til leseren. *Stol, pokrytyj* synes å bekrefte S.J. Motygins generelle perspektiv: Makanin avstår forfatterautoriteten til leseren (Motygin, 1997: 13). Leserens skal bidra med motvekten, egentligheten.

Den negative tilnærmingen innebærer at fortellingen ikke har noe direkte uttrykt budskap eller etikk; negasjonen gjør at slike bedømmelser er overlatt til leseren. *Stol, pokrytyj* gir en situasjon en tilstand, og et spørsmål. Med bruken av du-henvendelsen og det negative perspektivet, legger fortellingen til rette for at leseren skal personliggjøre fortellingen, speile seg selv og personlig vurdere spørsmålene om automatisering, om forestillingen om et kollektivt forlangende, om gruppens innflytelse, om det destruktives opphav, osv. Overfor leseren gir negasjonstilnærmingen en leserrolle som i sterkere grad er deltagende, leseren overlates til å fylle ut tomrommet, engasjeres i spørsmålene.

[4.2.3] MAKANIN OG IKKE-SKRIVING

I Makanins roman *Andegraund, ili Geroj našego vremeni* (1998a) finnes det direkte henvisninger til en negativ litterær tilnærming: Romanens fortellerperson er en forfatter som *ikke* skriver og *ikke* utgir, og han bruker negative termer som ikke-skriving (*nepisanie*) og ikke-omtale/ikke-nevnelse (*neupominanie*), som i det følgende, med henvisning til Andrej Platonov⁸⁰ (Makanins kursiv):

«Почему ты не пишешь о любви?» – спросила как-то Вероничка, наивная и, как все поэтессы, спрашивающая в упор, а я, помню, только пожал плечами – мол, люди не вполне знают, о чем они пишут.[...]
Писать о любви – это всегда писать плохо. Скоропортящееся чувство. Платонов был особенно хорош тем, что всем им, уже одуревшим от неталантливости описания любви, он противопоставил иное – в частности, *неписание* о любви вообще. Неудивительно, что читавшие его взвыли от восторга. (Как только он умер.) Весь русско-советский мир пал ниц. Вот с какой силой (вот насколько) они почувствовали облегчение. Были благодарны. Их перекосившиеся, истоптанные бытом (плохо и натужно любящие) души нуждались в *неупоминании* о любви. В минуте молчания. В паузе. (Makanin, 1999: 39–41)

Om ikke annet kan sitatet bekrefte at Makanin har et bevisst forhold til bruken av negative litterære strategier, og gjør det interessant å kartlegge den negative tilnærmingen i forfatterskapet.⁸¹ Noen kritikere har vært inne på det samme: I sin artikkel *Struktura labirinta*

⁸⁰ Makanins stil forbindes gjerne med Platonov, særlig når det gjelder avståelsen fra tydelig utsmykking, fra det typisk metaforiske (jf. Piskunov/Piskunova, 1988: 52). I intervju med E. Rich trekker Makanin selv frem innflytelsen fra Platonov: Han påpeker også innflytelsen fra Vladimir Nabokov, Michail Bulgakov, Osip og Nadežda Mandelstam, men peker spesielt på Platonovs *Kotlovan* og *Čevengur* som klargjørende i forhold til hans eget prosjekt (Rich, 1995: 103).

⁸¹ Som tidligere nevnt (jf. 2.1, n. 10) blir det antydnet at den navnløse fortellerpersonen i *Stol, pokrytyj* er en av Makanins mest brukte hovedpersoner, Ključarev. På spørsmål fra Janusz Świeży om bruken av navnet Ključarev har autobiografiske elementer, svarer Makanin at han betrakter ham som en negasjon: «Фамилия совершенно

beskriver Lev Anninskij fortolkningsvanskene ved første lesning av Makanins roman *Portret i vokrug* (1978) ut fra en tilsvarende problemstilling. Han peker på fortolkningsproblemet ut fra en forventning om å finne et avklart forhold til hovedpersonen, og at Makanins fortellinger søker å inkludere leseren, søker å fange ham i labyrinten:

В маканинском романе «Портрет и вокруг» оценил то, что *вокруг* – подробности; в самом «портрете» не нашел единства отношения, не понял тогда (1978 год), что невозможность выработать к герою ясное отношение и есть неотъемлемая драма Маканина: его тема, его вопрос. [...]

Четкость суховатого штрихового маканинского письма обманчива. Вы берете резвый разбег, а обнаруживаете себя в лабиринте. Вы бежите в полную силу, лихо сворачивая на обозначенных автором поворотах, а оказываетесь на собственных следах. Смысл лабиринта – не в пути, смысл – в невозможности вырваться. (Lev Anninskij, 1987: 220)

Aleksandr Ageev blir enda tydeligere når han beskriver Makanins forfatterskap som et forhold mellom en egentlighet, og en uegentlighet ved det at han leser en Makanin som ”søker det individuelle-frie, men tvinges til å fikser det bestemte-typiske”:

Очень близко мне мысль, мелькнувшая в диалоге Карена Степаняна и Татьяны Толстой, [Tat'jana/ Stepanjan, 1988] мелькнувшая и отвергнутая – об «антиреализме» Маканина. Он действительно, как мне кажется, «реалист наоборот» (если, конечно, под реализмом понимать только классическую русскую традицию, из которой выломился уже Чехов в конце прошлого века). Анализируя жизнь и человека, терпеливо перемывая песок, Маканин ищет индивидуально-свободное, но вынужден постоянно фиксировать омертвевшие кристаллы обусловленно-типичного. Он ищет роман и романного героя, а находит притчу и «стереотип». В лучшем случае – легенду как романтизированный, фантастический, вывернутый наизнанку вариант всё той же притчи.» (Aleksandr Ageev, 1990: 27).

Hvis Ageev har rett, synes en negativ tilnærming å være et grunnelement i forfatterskapet. Vanligvis er billednivået, Makanins system av bilder og deres mangetydige relasjoner, brukt som forklaring på de vidt divergerende lesningene av hans fortellinger.⁸² Ved siden av denne billedbruken kan et fokus på den negative tilnærmingen ha et sterkt forklaringspotensial, være fruktbar i forståelsen av Makanins tilnærming og belyse tolkningsvansker.

случайна. Там есть автобиография в негативном плане. Это то экзистенциальное существование, которое есть во мне, но которое я постоянно преодолевал.» (Svežij, 1996: 148).

⁸² Jf. Zuzana Stolz-Hladky (1995: 16–31), som tar opp kritikernes vidt sprikende lesninger av Makanins prosa. Som Lev Anninskij skriver: «[...] Маканина [...] давно уже можно произвести в чемпионы журнальных рубрик 'Два мнения' и 'С разных точек зрения'». (Anninskij 1987: 5)

DEL II

[5] J.S. BACHS GOLDBERGVARIASJONER OG STOL, POKRYTYJ

[5.1] INNLEDNING: MAKANIN OG MUSIKK

I 1985 gjorde Peter Rollberg et intervju hvor han spurte Makanin om hans forhold til musikk. Bakgrunnen for spørsmålet var Makanins kortroman *Gde schodilos' nebo s cholmami* (1984a), hvor hovedpersonen, Bašilov, er komponist. I *Gde schodilos' nebo s cholmami* er musikken og komponistyrket langt mer enn staffasje. Musikken spiller en sentral rolle i romanen og fremstiller, ifølge Rollberg, et reelt og dypt forhold til musikk. Rollberg beskriver Makanin som en forfatter som er rettet mot det lydlige, heller enn det optiske, en forfatter som griper dagligspråket, dets rytme og klang (Rollberg, 1991: 273-274). Ifølge Rollberg skal temaene og variasjonene hos Igor Stravinskij og Johann Sebastian Bach ha hatt en særlig komposisjonsmessig betydning for Makanin (Rollberg, 1993: 7).

Rollberg skriver at han stilte følgende spørsmål til Makanins om hans forhold til musikk (e-post fra Rollberg, 13.09.2005):

”Thomas Mann distinguished in writers between 'eye persons' and 'ear persons,' (*Augenmenschen, Ohrenmenschen*), referring to the dominating sense that somehow translates into the literary text. It seems to me that you, if one applies this definition, are an 'ear person' to whom visual descriptions (faces, landscapes, colors) are far less important than the actual textual intonations. May one conclude that music is of significance to you? What are your musical tastes?”

Makanin seemed genuinely surprised by my question and then began a long monolog in which he spoke about the importance of music to his work. As was to be expected, his tastes are more “rational” than “emotional” or romantic (he is a mathematician and avid chessplayer, after all), i.e. he prefers Shostakovich to Tchaikovskii, Bach to Beethoven, etc.

I Peter Rollbergs intervju går ikke Makanin direkte inn på hvordan han benytter musikalske strukturer i det litterære arbeidet, men hans beskrivelse av innflytelsen fra Stravinskij uttrykker et nært forhold mellom musikk og det litterære:

На каком-то этапе превалирующее значение имел для меня Стравинский, принципы его композиции, его манера включать человеческие голоса, обрабатывать даже уличные песенки. И когда я писал эпизод с Башиловым в ресторане [i kortromanen *Gde schodilos' nebo s cholmami*, Makanin 1984a], я представил себе вероятную реакцию Стравинского на такого рода песенки. Однако я не смог бы сказать, что речитативы Стравинского и его техника музыкальных реплик непосредственно отразились на моей манере построения диалога. Как правило, мои персонажи в рамках одного диалога говорят не более четырех-пяти предложений, затем содержание их речи передает рассказчик. Я только тогда возвращаюсь к прямой речи, когда несколько меняется ее тональность. Длинных монологов у меня практически вообще нет. В рассказе «Один и одна» я попытался построить диалог как контраст двух монологов. (Rollberg 1991: 274)

Rollberg kan ikke bekrefte at *Stol, pokrytyj* er knyttet til noe konkret musikalsk verk, men sier at Makanins skriveprosess generelt er nært knyttet til musikk: “In fact, before he starts writing a new story, he sits in his study and listens to a certain piece of music, paying special attention to its structure and the variation of themes.” (E-post fra Rollberg, 13.09.2005.)⁸³

⁸³ Koblingen til musikk kan man også se som antydning i andre intervjuer med Makanin. De første fortellingene til Makanin er romaner, og senere gikk han over til kortere og mer fragmenterte fortellinger. Makanin betegner selv dette som en overgang fra ”kinoromaner” (*kinopovesti*) til ”pianosonater” (*fortep'jannye sonaty*) (Intervju, Janusz Świeży, 1996a: 147).

[5.2] *STOL, POKRYTYJ OG GOLDBERGVARIASJONENE*

Hypotesen er at *Stol, pokrytyj* er bygd over J.S. Bachs *Goldbergvariasjoner*, og begrunnes hovedsakelig i en sammenligning av strukturene i de to verkene, men det vises også til paralleller på historienivået. Dette er en tilnærming som er ny, ikke bare i forhold til *Stol, pokrytyj*; heller ingen andre verk av Makanin er satt i forhold til noe musikalsk verk.

Når litteraturkritikere gir Makanin epiteter som ”matematikeren” og ”sjakkspilleren”, er det fordi han er kjent for sine strenge og presise konstruksjoner. Når det gjelder anmeldelser av *Stol, pokrytyj*, er det derimot fraværet av disse epitetene som er påfallende: Flere kritikere (jf. 1.1) ser fortellingen som et eksperiment med nye komposisjonsprinsipper, og karakteriserer *Stol, pokrytyj* som et unntak med en løs komposisjon.

Stol, pokrytyj er i liten grad bygd opp rundt noen rekkefølge av hendelser; om man skal bruke ord som kausalitet, må den helst betraktes som eksistensiell. Med sine fragmenterte trekk, skrevet som en bevissthetsstrøm, har *Stol, pokrytyj*, ut fra tradisjonelle bedømmelser, en svak plotstruktur.

Ser man derimot plot som det som trekker de forskjelligartede delene til et hele, viser *Stol, pokrytyj* likevel en strenghet. Fortellingen har et konsentrert og enhetlig fortellingsunivers, det er strengt og trangt både tematisk og motivmessig. Alle situasjonene i *Stol, pokrytyj* er tett knyttet opp til ’*det samme*’, til utspørringen, som variasjoner over et tema. For å gi en analogi til musikk er *Stol, pokrytyj* ikke så mye bygd opp rundt en klassisk vestlig dialektikk mellom konflikt og løsning. Den er mer ”østlig”, med ubrutte monotematiske former som hever seg og synker, og gir en jevn rytme i fortellingen.⁸⁴

[5.3] OM FORTOLKNINGEN

Stol, pokrytyj har ingen direkte henvisninger hverken til Bach eller *Goldbergvariasjonene*. Det er rekken av strukturelle sammenfall som gjør det rimelig å presentere hypotesen om at *Stol, pokrytyj* bygger på *Goldbergvariasjonene*.

For en lytter er det gjerne vanskelig å få et inntrykk av *Goldbergvariasjonene* som en enhet. Den innledende ariens gjenkomst gir riktignok verket et syklisk preg, men forholdet mellom arien og de tretti variasjonene er langt fra åpenbart. Variasjonene er ikke basert på melodilinja fra arien, men på ariens bass; ikke bassens melodilinja eller rytmikk, men bassen som harmoni. Det er med andre ord mer en samling av korder enn en melodi som danner variasjonsbasisen, og dette gjør det følgelig vanskelig for øret å finne en linje i verket.

Skjematisk sett, slik *Goldbergvariasjonene* fremstår på papiret, for eksempel med sin todeling fra midten, de to ariene, de ti gruppene på tre variasjoner, er verket gjennomstrukturert, og har en helt særegen struktur.

Analogiesningen mellom *Stol, pokrytyj* og *Goldbergvariasjonene* som presenteres her, er rettet mot dette skjematiske nivået, og mot imitasjonsprinsippene til de forskjellige kanonene som gir en rekkefølge av strukturelle særegenheter.

I tillegg til partituret er sammenligningen basert på musikkteoretisk strukturelle trekk ved *Goldbergvariasjonene*, som for eksempel at kanon 7 har form av en *orgelkoral*, eller at kanon 8 karakterbestemmes som *pastoral*. Med andre ord, musikk-retoriske figurer betraktes i forhold til tilsvarende litterære retoriske figurer. Slike musikk-retoriske forhold er ikke direkte uttrykt i partituret, men er uproblematiske i den forstand at dette er begreper som er klart

⁸⁴ Østlig/vestlig form, jf. Paul Epstein (1999: 17).

definerte og festet i den klassiske musikkteorien – samt i litteraturen om *Goldbergvariasjonene*. Sammenligningen mellom de to verkene er hovedsakelig strukturell, men suppleres også med fortolkninger av *Stol, pokrytyjs* historienivå.

Lik flere av Bachs verker er også *Goldbergvariasjonene* gjenstand for et vell av fortolkninger, ikke sjelden i en spekulativ kombinasjon av tallsymbolikk og religion. Som sjanger er kanonen tradisjonelt betraktet som en form med et skjult budskap. Det er selvfølgelig mulig at Makanin baserer seg på slike nivåer, men dette er *ikke* del av sammenligningsgrunnlaget.

Sammenligningen i det følgende tar heller ikke mål av seg til å være uttømmende; den tar utgangspunkt i de ti kanonvariasjonene. I *Goldbergvariasjonene* består hver av de ti gruppene av tre variasjoner; i de fleste gruppene er den første en fri karaktervariasjon (triosonateformet), den andre består hovedsakelig av toccataer for to klaviatur (duettformet), og den tredje er en kanonvariasjon. Kanonvariasjonene regnes for de komposisjonsmessig vanskeligste, toccataene regnes som de mest virtuose, mens de frie variasjonene fremstår som de enkleste. Når det gjelder de frie variasjonene og toccataene, er det vekslinger med hensyn til hvilken plass de tar i gruppen, og litteraturen er mer sprikende når det gjelder deres særpreg. I enkelte tilfeller er litteraturen også sprikende med hensyn til hva som blir regnet for to duettform og triosonateform.

I analogi til *Die kunst der Fuge* beskrives *Goldbergvariasjonene* gjerne som Bachs ”Die Kunst der Kanon”. I det følgende er hovedvekten lagt på de ni kanonene og quodlibeten, som sammen utgjør den strukturelle ryggraden i *Goldbergvariasjonene*. I de ni første gruppene er hver tredje variasjon en kanon, og i den tiende gruppen er den tredje variasjonen en quodlibet. Disse ti delene sammenlignes med sine respektive tekststeder i *Stol, pokrytyj*, det vil si avslutningene av hver av de ti kapitlene.⁸⁵

Litteraturen om *Goldbergvariasjonene* er overveiende fokusert på kanonene og enkelte av toccataene. Når fokuset her er lagt på kanonene, er det dels på grunn av litteraturen, dels på grunn av at de er mest interessante ut fra et komposisjonsmessig perspektiv, og dels siden de i litteraturen fremstår med tydelige strukturelle særpreg, og dermed er enklest å atskille.

Parallellene mellom de ti imitasjonsprinsippene (kanonene og quodlibeten) og de ti kapitlene er det sterkeste indisiet på at *Stol, pokrytyj* er bygd på *Goldbergvariasjonene*. Sammenligning mellom de to verkene gir en sterk rekke av overensstemmelser. I tillegg til det formmessige betraktes også paralleller til den anekdotiske siden ved variasjonsverket.

Beskrivelsene av *Goldbergvariasjonene* er særlig bygd på Donald Francis Toveys analyseklassiker (1972) og analysen til Peter Williams (2001), og supplert med artikler fra *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (red. Stanley Sadie, 1980), *Cappelens musikkleksikon* (red. Kari Mikkelsen, 1978–80), Angela Hewitt (2000), Murray Perahia (2000), David Schulenberg (1992), András Schiff (2003), Timothy A. Smith (1996), Michael Stegemann (1993), Thomas Synofzik (2002), Christoph Wolff (1991).

⁸⁵ Hele kapittel 10 fremstår som strukturert etter quodlibeten som avslutter Goldbergvariasjonenes tiende gruppe (jf. 3.5.5). Dette kan indikere at også de andre kapitlene i sin helhet er basert på strukturelle trekk fra tilsvarende kanoner.

[5.4] HISTORIENIVÅET: FORKELS ANEKDOTE

Mennesket, født av ei kvinne, lever kort og vert fylt av uro.
Job, 14.1.

Гомо сапиенс, скромный пигмей истории (...) ничего не хочет, кроме покоя. И хотя бы чуть-чуть поспать.

Stol, pokrytyj, side 39.

Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte.

Forkel om Goldbergvariasjonenes opprinnelse
(Williams, 2001: 4).

Goldbergvariasjonene er kanskje det av Bachs verker som i sterkest grad er knyttet opp til en fortelling. Gjennom Bachs første biograf, Johann Nikolaus Forkel, har variasjonene blitt tett bundet opp til den anekdotiske fortellingen om variasjonenes opprinnelse. De aller fleste analyser, konsertprogram og CD-foldere gjenforteller anekdoten. Det er også denne anekdoten som er opprinnelsen til navnet *Goldbergvariasjonene*, et navn som er langt mer kjent enn Bachs egen tittel på variasjonsverket, *Clavier Übung bestehende in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen*.⁸⁶

Som fortelling har *Goldbergvariasjonene* en russisk tilknytning. Ifølge Forkel var variasjonene et bestillingsverk fra grev Hermann Karl von Keyserlingk, som var i russisk tjeneste i tiden fra Anna Ivanovna til Ekaterina den andre. I denne perioden var han også president ved et justiskollegium, og ble utnevnt av Ekaterina den andre til ambassadør for Russland ved hoffet i Sachsen. Keyserlingk var lidenskaplig opptatt av musikk, og hans innflytelse skal sterkt ha medvirket til at Bach fikk stillingen som ”Hoffkomponist for kongen av Polen og kurfyrsten av Sachsen”.

Keyserlingk samlet rundt seg en rekke fremtredende instrumentalister. Blant dem også den virtuose cembalisten Johann Gottlieb Goldberg, som var student hos Bachs eldste sønn. Keyserlingk brakte senere Goldberg til Leipzig for å studere hos Bach selv, og Bach skal ha regnet ham som sin sterkeste elev på cembalo og orgel.

Keyserlingk var, forteller Forkel, plaget med sykdom og søvnløshet. Anekdoten som har festet seg til *Goldbergvariasjonene*, forteller at variasjonene var et bestillingsverk fra Keyserlingk, og skulle tjene som et middel mot søvnløsheten. Ved Keyserlingks mange søvnløse netter skulle Goldberg, som bodde hos sin mentor, spille for ham fra et sideværelse. Variasjonsverket skulle være tilpasset den beroligende oppgaven gjennom sin stadige gjentakelse av *det samme*.⁸⁷ Det er anekdoten om den søvnløse russisk greven som har gitt *Goldbergvariasjonene* sitt nærmest terapeutiske ry.

Søvnløshet, sykkelighet og det konstante fokuset på *det samme* preger også jeg-personen i *Stol, pokrytyj*. Hans nattlige granskninger av utspørringen blir fremstilt som et middel mot den søvnløse engstelsen. Fortellingen om *Goldbergvariasjonene* som et middel til nattero gjenspeiles i jeg-personens tvungne tankemessige strukturering av utspørringen. Jeg-personen beskriver stadig sin søvnløshet, og knytter roen til gjentakelse og rytme:

«[...] я брожу по ночному коридору, от комнаты до кухни и затем обратно [...] мне кажется,

⁸⁶ Den fulle tittelen er *Clavier Übung/ bestehende/ in einer/ Aria mit verschiedenen Veränderungen/ vors Clavicimbal/ mit 2 Manualen*.

⁸⁷ ”Det samme”, jf. Forkel: ” Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte.“ (Min kursiv. Williams, 2001: 4).

что, совпадая с шагами, мое сердце делается защищенное. В ритме шагов — ритм покоя.» (Makanin, 1993a: 13)

I likhet med Keyserlingk har også *Stol, pokrytyj* situasjoner hvor jeg-personen lytter til lyden fra sideværelset:

Жена спит. [...] Теперь мы спим отдельно, и даже в отдельных комнатах. [...] В конце ты опять один. Как в начале.

Слышу ее дыхание за дверью комнаты, где она спит. (Makanin, 1993a: 19)

Om man er villig til å se cembaloen som et bord, blir parallellen tydeligere; mentalt er jeg-personen ikke til stede i sine nære omgivelser, hele natten er hans tanker rettet mot utspørringsbordet som befinner seg i en annen bygning.

Flere enkeltepisoder i *Stol, pokrytyj* kan lett leses i forhold, både til anekdoten om *Goldbergvariasjonene* beroligende effekt, og til klaviaturøvelser. Flere ganger skildres situasjoner, som i det følgende, hvor jeg-personen stryker hendene mot bordflaten, kjenner bordets sprekker, og merker hvordan bordet livner til og svarer ham:

Поверхность стола — в трещинах. И возможно, со старыми пятнами от сгоревших высоких свечей давних-давних лет (я представил, что я уже сижу за этим столом — ночью, один). Старый стол будет вполне открыт мне. Я смогу всматриваться в старую фанеровку, как в долгую-долгую жизнь, — я ведь тоже могу сколько-то в его жизнь вникнуть. (Я тоже могу о чем-то спросить.) Я представил, как мягко, бережно трону ладонью поверхность, и на миг она оживет, выйдя из летаргии десятилетий. Мы будем один на один. Старый стол почувствует прикосновение ладони и тихо-тихо ответно дрогнет: ответит теплом в мою ладонь (с едва ощутимым вздохом столетней усталости). (Makanin, 1993a: 48)

Besjelingen av bordet, og responsen bordet gir, gjør at det kan fremstå som et klaverinstrument, og sprekke i bordet som fordyppingene mellom tangentene.

I det følgende sitatet sitter jeg-personen søvnløs foran et bord, og den utdratte skuffen synes å fremstå som et klaviatur under hans ”raske og lette fingerbevegelser”:

Сижу перед столом, ящик выдвинут, и я быстро перебираю знакомые коробочки, бутылочки с таблетками, конвалюты, лекарства, лекарства, лекарства — я (с учащенным дыханием) прочитываю их названия, повторяя одними губами, шепотом. Откладываю, беру новые — все это быстрыми, мелкими движениями пальцев. Я ищу. Подспудно же тем самым отвлекаю себя от страха. Перебираю, читаю названия: в сущности, работа аптекаря. И как всякая работа, успокаивает. (Makanin, 1993a: 18)

Både jeg-personen og Keyserlingk er sykelige og søvnløse. I den grad en cembalo kan kalles et bord, er de begge knyttet til et bord. Keyserlingk søker ro i tonene fra sideværelsets cembalo. Jeg-personen gjentar stadig at han søker ro ved å strukturere tankene sine om utspørringsbordet i den andre bygningen. Begge søker roen i gjentagelsene av *det samme*. Både bordet og cembaloen representerer flerstemmighet, som i begge tilfeller basert på en som leder og en som følger: For Keyserlingk er det kanonformens ledestemme (*dux*) og følgestemme (*comes*), for jeg-personen er det kollektivet og det avhengige individet.

Isolert sett er slike paralleller mellom *Stol, pokrytyj* og *Goldbergvariasjonene* selvfølgelig vage, de synes tilfeldige. Det er først når de settes i sammenheng med de strukturelle overensstemmelsene at de fremtrer som påfallende.

[5.5] MAKROSTRUKTURENE

Goldbergvariasjonene består av en innledende og en avsluttende arie, hvor, som

beskrevet ovenfor, ariens bassharmonier er basisen for de følgende variasjonene. Mellom ariene er det tretti variasjoner, som er delt inn i grupper på tre. Av disse ti gruppene består de ni første av tre variasjoner, hvor hver tredje variasjon er skrevet som *canone*. Den tiende gruppen består også av tre variasjoner, men her er den siste variasjonen en *quodlibet*. (Jf. Tillegg 6.3: ”Skjema: *Goldbergvariasjonene* makrostruktur”.)

Tilsvarende danner *Stol, pokrytyj* en ringkomposisjon, hvor fokuset på jeg-personen er konsentrert om fortellingens to interne analepser (les: *arier*) med en retrospektiv monologform (jf. 2.2). Midtdelen av *Stol, pokrytyj* har form av en indre monolog (jf. 2.1), og består av stadig skiftende perspektiv (les: variasjoner) på *det samme*, utspørringen som fenomen.

I likhet med ariene, hvor den siste arien gjentar og videreutvikler den første arien, er de to retrospektive monologene lagt til begynnelsen og avslutningen av *Stol, pokrytyj*.⁸⁸ I *Stol, pokrytyj* er det ikke bare strukturen som gjentas, også på historienivået er det repetitive elementet sterkt understreket: Den første retrospektive monologen beskriver jeg-personens første og milde infarkt, mens den andre retrospektive monologen omhandler jeg-personens andre og sterke infarkt. På makronivået fremstår *Stol, pokrytyj* med en syklisk tredelt struktur:

- *del en*: Retrospektiv monolog. Jeg-personens engstelse og første infarkt.
- *del to*: Indre monolog. Jeg-personens nattlige granskning av utspørringen.
- *del tre*: Retrospektiv monolog. Jeg-personen oppsøker bordet og får sitt andre infarkt.

I likhet med *Goldbergvariasjonens* tretti variasjoner, fordelt på ti grupper, består *Stol, pokrytyj* av ti kapitler.

Goldbergvariasjonene er også delt på midten; variasjon 16 (første variasjon i den sjette gruppen) er i partituret skrevet som *ouverture* (’innledning’).⁸⁹ Kapittel 6 i *Stol, pokrytyj* tilsvarer en *ouverture* i den forstand at kapitlet tydelig begynner en ny fase i fortellingen: Mens de fem foregående kapitlene tegner opp utspørringen som prosess, representerer kapittel 6 en oppsummering, hvor fortellingen går over i en ny fase som fokuserer på mulighetene for å unndra seg utspørringen (om skiftet i kapittel 6, jf. 3.1), og for første gang i fortellingen fremtrer ideen om å oppsøke utspørringsbordet alene (jf. Makanin, 1993a: 36–38).

På makronivået viser strukturene sammenfall: Både *Goldbergvariasjonene* og *Stol, pokrytyj* har et innledende element som gjentas i avslutningen. Begge består av ti grupper/kapitler, og i begge verker atskiller den tiende seg strukturelt fra de ni foregående (jf. 5.1.7). Begge verkene er også delt på midten.

[5.6] DUX OG COMES

I likhet med *Goldbergvariasjonene* er *Stol, pokrytyj* sterkt basert på gjentakelse som strukturelt element (jf. 3.4). *Goldbergvariasjonene* har fra to til fire stemmer, og er skrevet for cembalo med to klaviatur. Foruten den tiende gruppen, som avsluttes med en *quodlibet*, er avslutningene av hver gruppe skrevet *canone*. Som form er kanonen kontrapunktisk, det flerstemmige dannes gjennom imitasjon av den samme melodilinjen. Kanonen kan også ses på som en flerstemmig sats som er utviklet ut fra en enstemmig melodi, med tidsforskyving

⁸⁸ På dette punktet representerer *Stol, pokrytyj* en forskyvelse i forhold til *Goldbergvariasjonene*; mens ariene rammer inn variasjonene, er de to retrospektive monologene plassert i midten av kapittel 1 og midten av kapittel 9.

⁸⁹ *Ouverturen* åpner med en tutti, med andre ord hvor alle stemmene deltar, og også som helhet er *ouverturen* orkestral (jf. Schulenberg, 1992: 331; Hewitt, 2000: 6; Williams, 2001: 71). Muligens er det dette orkestrale kapittel 6 søker å gjenskape: Kapitlet er en oppsummering og er rettet mot utspørringens historiske linjer. Dette er særlig tydelig i begynnelsen av kapitlet, hvor det ikke fokuseres på enkelthendelser eller enkelttyper, men på epoker, som ”torturkjellerenes tid” og ”de hvite frakkers tid” (jf. 3.1 og Makanin, 1993a: 36–37).

mellom stemmene (jf. Mikkelsen, 1978–80, bd. 4: 52–54).

Mens *Goldbergvariasjonens* kanoner er basert på imitasjon mellom de to øverste stemmene, ledestemmen (*dux*) og følgestemmen (*comes*), er *Stol, pokrytyj* bygd opp på dobbeltheter: særlig ut fra forholdet mellom det som i det ovenstående er kalt det iterative og det singulative nivået, en dobbelthet som tilsvarer de to hovedlinjene i fortellingen (se 2.3, 2.4, 3 og 3.1.1). Disse to linjene i *Stol, pokrytyj* kan betraktes som en enstemmig (monotematisk) melodilinj: De to hovedlinjene fokuserer henholdsvis på utspørringen som fenomen, og på jeg-personens historie. Begge linjene opprettholdes til samme tid gjennom hele fortellingen, spesielt gjennom den iterative dobbeltheten: Enkelthendelsene har en dobbelthet som gjør at de samtidig er illustrasjoner på det generelle nivået. Med andre ord tematiserer begge linjene i *Stol, pokrytyj* 'det samme'. Forskjellen ligger i at de henholdsvis har et generelt, og et konkret, fokus på utspørringen. Dermed fremstår *Stol, pokrytyj* ikke bare med en særegen imitativ 'tostemmighet', men gjenspeiler også den bachianske vektleggingen av at mikrokosmos skal speiles i makrokosmos.

Kanonens forhold mellom ledestemme (*dux*) og følgestemme (*comes*) leses tradisjonelt gjerne som forholdet mellom Gud (*dux*) og Jesus eller den troende (*comes*) (Jf. T.A. Smith, 1996c). I russisk musikalsk terminologi brukes gjerne benevnelsene *vožd'* ('fører'/'leder') og *otvet* ('svar').

Stol, pokrytyj har en nærliggende parallell i det at utspørringskollektivet (les: *dux*) har en gudeligende kraft over den enkelte (les: *comes*). I *Stol, pokrytyj* karakteriseres det kollektive som pervertert guddommelighet, og den enkelte er karakterisert med sin avhengighet; viljeløst følger den anklagede det kollektive (jf. 3.1 og 3.3.2).

Analogien kan også utvides til forholdet mellom kanonens spørsmål (*dux*) og svar (*comes*), jf. Williams: "[...] one hears it as the work begins, a wistful melody already shaped like a question and answer [...]" (2001: 45). Forholdet mellom kollektivet og den enkelte i *Stol, pokrytyj* er tydelig basert på et klart bestemt forhold mellom spørsmål og svar, slik det også uttrykkes gjennom *Stol, pokrytyj*'s mest sentrale ord, *spros* (jf. 1.3): Det kollektive er privilegert med spørsmålene, mens hin enkeltes rolle er avgrenset til svarene (jf. 3.1).

[5.7] CANONE OG QUODLIBET

Hver av de ni første gruppene av *Goldbergvariasjonene* avsluttes med en kanon, og den tiende gruppen avsluttes med en quodlibet.⁹⁰ De tilsvarende tekststedene i *Stol, pokrytyj* er avslutningen av de ti kapitlene. Det er følgelig i avslutningene av hvert kapittel man forventer å finne tilsvar til kanonenes struktur.⁹¹

De ni kanonene som avslutter de ni første gruppene av *Goldbergvariasjonene*, er strukturelt forskjelligartede. De følger forskjellige imitasjonsprinsipper, blant annet ut fra tidsintervallet mellom de to stemmene, og ut fra toneintervall. Kanonens strukturelle særegenhet er i utgangspunktet basert på avstander mellom ledestemmen (*dux*) og følgestemmen (*comes*). Særegenhetene ved *Goldbergvariasjonenes* kanoner kan deles inn i tre grupper. For det første er alle de ni kanonene særegne i den forstand at de bygger på ulike toneintervaller, avstanden økes suksessivt fra 1 til 9. For det andre varieres takten: I kanon 1–5 er distansen en takt; i 6 og 7, halv takt; i 8, to takter; og i 9 er distansen igjen én takt. For det tredje kan kanonene deles inn etter individuelle særegenheter, for eksempel komposisjonsprinsipp som *inversjon (a moto contrario)*, hvor intervallenes bevegelsesretninger er omvendte; eller karaktermessig, slik kanon 8 er *pastoral*; eller musikk-

⁹⁰ Beskrivelsene av særtrekk ved kanonene i *Goldbergvariasjonene* er i hovedsak basert på Peter Williams (2001: 54–92), Donald F. Tovey (1972: 40–73), Timothy A. Smith (1996a) og David Schulenberg (1992: 319–337).

⁹¹ Muligheten av at kapitlene i sin helhet er bygd på kanonene, er ikke undersøkt.

retorisk, slik kanon 2 og 6 har en særpreget bruk av opphold (suspensjon).

Endelsene av kapitlene i *Stol, pokrytyj* kan også leses som et tilsvarende på flere av disse forskjellige imitasjonsprinsippene, og i hovedsak er sammenligningen basert på den sistnevnte gruppen, som også gir de mest figuraktige særpregene.

I det følgende sammenlignes suksessivt de ni kanonene og quodlibeten med de tilsvarende tekststedene i *Stol, pokrytyj*.

KANON 1

Goldbergvariasjonenes første kanon er en *canone all' unisuno* (primkanon).

Følgestemmen (*comes*) starter en takt etter, og i samme tone som, den innledende stemmen (*dux*). Disse to øverste stemmene følger eksakt samme melodi. Som nevnt bygger variasjonene på basisharmoniene fra arien, og i kanon 1 er dette forholdet særlig understreket (jf. Tovey, 1972: 40; Williams 2001: 58). I tillegg til de to kanoniske stemmene har alle kanonene, foruten den niende, en tredje basslinje. I kanon 1 er også basslinjens gjentakelser rytmisk med å understreke de kanoniske stemmene. I kanon 1 er også basisharmoniene brukt til å understreke at kanonen er en primærkanon. Som Tovey skriver er det mest subtile og karakteristiske preget ved kanonen dette forholdet, at harmoniene understreker formen på kanonen:

Bach's motives are clear; he wishes the canon to be heard by the ear, not merely studied by the contrapuntal student's eye. [...] the harmonies are made to repeat themselves because by so doing they emphasize the fact that the answer echoes the subject. (1972: 40)

Første kapittel i *Stol, pokrytyj* avslutter med en direkte påfølgende gjentakelse, hvor den sterkt fremhevede repetisjonen er et tematisk moment: Hovedpoenget med det repetitive er nettopp å påpeke gjentakelsesstrukturen i utspørringen, å vise at de to hendelsene representerer *det samme*. (En mer inngående drøftelse av dette gjentakelsesforholdet er gitt i 3.4, "Gjentakelser og *det samme*".)

På samme måte som kanon 1 understreker det imitative, er repetisjonen i kapittel 1 skrevet nettopp for at det repetitive skal være påfallende. Hovedpoenget med repetisjonen er å fremvise *oppdagelsen av et mønster*, en gjentakelsesstruktur i utspørringen, slik også fortellerpersonen, etter de to hendelsene, oppsummer sin oppdagelse i kapitlets siste setning: «Это были те же самые люди.» (Makanin, 1993a: 14.)

For å oppsummere parallellene: I begge verkene er det imitative sterkt understreket. Gjentakelsen som avslutter kapittel 1 i *Stol, pokrytyj* er fortellingens tydeligste gjentakelse, mens kanon 1 er den tydeligste kanonen i *Goldbergvariasjonene*. Kanon 1 er en primærkanon med identiske melodilinjer, mens det repetitive i kapittel 1 står tett opp til det identiske. Kanon 1 er, slik Tovey påpeker, skrevet for at lytteren tydelig skal oppdage det kanoniske mønsteret, mens gjentakelsen fra kapittel 1 både representerer oppdagelsen av et mønster, og tydelig er skrevet for at det repetitive skal identifiseres.

KANON 2

Kanon nummer 2 særpreges (jf. T.A. Smith, 1996a) med at andrestemmen (*comes*) "aldri synes å nå igjen" den første (*dux*). Tilsvarende tekststed, avslutningen av kapittel 2, beskriver *den forhenværende partimannen* (byvšij partiec), som, slik også antonomasien uttrykker, karakteriseres ved at han ikke har klart å holde tritt med tiden, han henger etter.

I musikalsk terminologi er kanonen preget av *suspensjon* (opphold/oppheng). Peter Williams (2001: 61) skriver at kanonen er organisert "[...] to produce a string of suspensions [...] every main beat, except at the cadences, is a suspension [...]" (Se også Tovey, 1972: 44–45).

Suspensjon viser til at en dissonant, eller ikke-harmoisk tone, er strukket over fra den foregående akkorden (jf. "suspension", Sadie, 1980, bd. 18: 380). Billedlig formulert: en ikke-

harmonisk tone som henger, eller holdes tilbake. *Suspensjon* er knyttet til barokkens figurlære, og er av de musikk-retoriske virkemidlene med terminologi som *abruptio*, *ellipsis* og *suspiratio* (jf. ”pause”, Mikkelsen, 1978–80, bd. 3: 323). I russisk musikkterminologi brukes begrepet *zaderžanie*.

Avslutningen av kapittel 2 er det eneste stedet i *Stol, pokrytyj* hvor karakteren *den forhenværende partimannen* (byvšij partiec) spiller en vesentlig rolle. Kapitlets avslutning er konsentrert om *den forhenværende partimannen* og har en betydelig overrepresentasjon av betydninger som opphold, oppheng, suspensjon og anheng:⁹²

Fokuset på *den forhenværende partimannen* innledes med en dialogperiode som preges av typografiske opphold: Aposiopeser og ellipser markeres seks ganger i dialogen med punktumrekker, og i alt har dette fokuset på *partimannen* tolv slike punktumrekker. Slike pauser uttrykkes også direkte, for eksempel, «Но они поступают умнее — давят меня долгой паузой; молчат.» (Makanin, 1993a: 19), og har stadige illustrasjoner på hvordan *partimannen* ”holder seg tilbake”: «[...] он не торопится. Не торопится [...] он не спешит сказать: он выступает, когда все по той или иной причине смолкают.» (Makanin, 1993a: 21.)

Det følgende sitatet illustrerer flere av tilnærmingene. Oppholdet uttrykkes både direkte (*zaminka*, *otlažennoj*, og *deržit pauzu*), gjennom ellipsen, og i beskrivelsene av måten *partimannen* uttrykker seg på (*on*, *pomedliv*, *pridaviv vzgljadom*). Merk også bruken av tankestrek:

— Друзья! — он [byvšij partiec] любит так обращаться. Нет, не перебирая в подлинном смысле произнесенного слова, а именно что бегло и просто — друзья!.. мол, что это за неожиданная заминка в нашей столь отлаженной машине? (Машине доверительного разговора.)

— Давайте-ка спросим, друзья, его откровенно. Мы же не судьи — мы хотим *помочь*... Мы хотим,— и он, помедлив, придавив взглядом, обращается теперь к тебе,— мы хотим узнать *ход ваших мыслей*, возможно, это важнее, чем ваши поступки.

Держит паузу. И затем добавляет с нажимом и властно:

— Рассказывайте! (Makanin, 1993a: 20–21)

Sammen understreker disse elementene *partimannens* sendrektige uttrykksform, tydelig basert på oppheng og pauser. I tillegg omhandler dialogpartiet forsinkelser (otstavanija):

— Ах, даже под откос! в тартарары?!. Значит, вы вполне представляли себе масштабы отставания?

— Но...

— Не виляйте. Отвечайте.

— Но я хотел...

— Не виляйте же: представляли вы себе масштабы отставания? или нет?.. Да или нет? (Makanin, 1993a: 20)

Partimannens kjerne og ønsker er beskrevet som ’oppheng’:

Если мысленно обнажить суть этого человека, дать ему в *эту минуту* себя проявить полностью, то у него возникнет, пожалуй, лишь одно прямое желание: парить, как птица, в полусне над общим разговором (иногда сверху корректируя спрос). Главное в этом тихом номенклатурном полете — немного дремать; забытья.[...] А уж затем, пожалуй, и впрямь он может оторваться ввысь, как отрывается крупная птица от воробьев, и, распластав крылья, парить высоко в воздухе над продолжающимся на земле спросом и разговором. (Makanin, 1993a: 21)

Også dissonansen uttrykkes, for eksempel gjennom skildringene av hvordan han

⁹² Eksemplene i det følgende er fra avsnittet som innleder fokuset på *partimannen*, fra avsnittet som innledes «О чем бы ни спрашивали, они сумеют перейти к тому, как твои дела на работе.», side 19, og frem til avslutningen av kapittelet, side 21.

”henger etter”, gjennom selvbedraget i hans overlegenhetsfølelse, og, som her, i forholdet mellom plystringen og hans fremtreden:

Иногда — от чувства превосходства (я раньше принимал это за чувство относительной свободы) — он негромко насвистывает мелодию, что, в общем, не идет к его образу и облику. Но иногда. Редко. (Makanin, 1993a: 20)

Beskrivelsene av *partimannens* ytre fremtoning er også basert på heng, oppheng og anheng:

[...] объемный мужчина, так что ему там хорошо, свободно; ноги вытянуты. [...] при властном вскрике распахивался просторный, полноватый пиджак, а галстук сбивался в сторону. Он знал, что в гневе его галстук сбивается, ему это нравилось (он поправлял не сразу). [...] в этом порыве его глаза, напрягшиеся и как бы выкатившиеся вперед из рамки уверенного лица [...] Наметившийся животик. [...] складки жира [...] (Makanin, 1993a: 20)

For å oppsummere: Det sterkeste særpreget til kanon 2, bruken av suspensjon, har en tydelig parallell i kapittel 2. I avslutningen av kapittel 2 er det en betydelig overrepresentasjon av elementer som betegner opphold og oppheng. Gjennom retoriske figurer, grafiske opphold, direkte uttrykk, tematisering av opphold, og gjennom fokuseringen på *den forhenværende partimannens* uttrykksform, samt både ytre og indre karakteristikk av ham. I tillegg uttrykkes en dissonans, både i fremtreden til *den forhenværende partimannen*, og hvordan han strever med å henge med tiden.

To av kanonene i *Goldbergvariasjonene*, kanon 2 og kanon 6, er sterkt preget av suspensjon. Disse to kanonene er særlig viktig for sammenligningen, siden de virker gjensidig bekræftende på det strukturelle forholdet mellom *Stol, pokrytyj* og *Goldbergvariasjonene* (jf. drøftelsen av kanon 6).

KANON 3

Den neste kanonen, kanon 3, kjennetegnes (jf. Williams, 2001: 64; Tovey, 1972: 48) med sin todeling, hvor det harmoniske er fremtredende i første del. Williams karakteriserer også avslutningen på den tredje kanonen som en ”metamorfose av det kanoniske subjektet [dux]” (2001: 64).

Avslutningen av kapittel 3 i *Stol, pokrytyj* synes å påpeke en tilsvarende todeling. Denne todelingen uttrykkes først direkte, slik det følgende sitatet påpeker en overgang til en disharmoni etter første halvdel:

Но и я вдруг вспыхну. Как только в *середине* разговора определится, к чему они клонят (а это *не раньше, чем середина* *спроса*, они ведь должны захотеть вытянуть мне жилы), я начну дергаться, сопротивляться, огрызаться, а они, удесятерив усилия, будут еще более давить, гнать, травить бегущего. (Min kursiv. Makanin, 1993a: 25)

Det er likevel avslutningen av kanonens andre del som danner det tydeligste bruddet, slik Tovey formulerer det:

The harmony is very smooth until the middle of the second half, where the increasing complexity seems, as it were, to press one strangely expressive dissonance from the harmonic flow. (1972: 48)

Tilsvarende representerer avslutningen av kapittel 3 et påfallende brudd med det foregående.⁹³ Her er det den ”harmoniske strømmen” mellom de som stiller spørsmålene, som brytes:

И странная вдруг картинка (это ж надо такое представить!) — драка у них за столом. Да,

⁹³ Fra avsnittet «(В своем экзистенциальном выборе [...]» og til avslutningen av kapittelet, side 27.

да, меж собой у НИХ потасовка. Трое дерутся против четверых, а еще двое выясняют who is who сами по себе — брань, крик, зуботычины, и даже стул, брошенный в кого-то, полетел через дубовый стол, не задев, впрочем, графина и бутылок с нарзаном. (Makanin, 1993a: 27)

Disharmonien mellom kommisjonsmedlemmene som uttrykkes her, er den eneste episoden i sitt slag i *Stol, pokrytyj*, og den presenteres heller ikke som noen reell konflikt, men noe fortellerpersonen forestiller seg. I *Stol, pokrytyj* presenteres anklagesiden som en harmoni, en samklang av stemmer, både direkte, og i den forstand at det ikke er noen konflikter blant de-som-stiller-spørsmålene.⁹⁴ Om man forstår anklagesiden som ledestemme (jf. 5.1.6 ”Dux og Comes”), kan tekststedet karakteriseres som en forvandling av ledestemmen, ved det at kollektivet med ett blir presentert som en disharmoni.

Kanon 3 er også preget av sine synkende sekvenser (jf. Tovey, 1972: 47–48). I forhold til de foregående kanonene er intervallet mellom stemmene økt, men kanon 3 preges fortsatt av kryssende stemmer. Når det kanoniske subjektet (dux) svares av en lavere stemme, kan kryssingene følgelig bare skje ved at ledestemmen går under følgestemmen, noe som videre driver følgestemmen ennå lenger nedover.

Den avsluttende delen av kapittel 3 skildrer en rekke nedadgående bevegelser, som her:

Они и дальше будут копать канаву, рыть яму за ямой на месте каждой неровности твоей души, ямы и малые ямки, каверны, пещеры, заглядывать туда и вскрикивать — как темно!.. Сами копают пещеры и сами удивляются, что там нет света. (Makanin, 1993a: 25)

Også utspørringsbordet beskrives som synkende: «[...] медленно же садишься в полнейшей тишине. Но стул подламывается. И проваливается пол. И ты уже в том самом подвале [...]» (Ibid.) Kapitlet som helhet har også et sterkt fokus på hvordan utspørringskollektivets medlemmer presser (*davjat*) den anklagede. I slutten av kapitlet betegnes også dette presset som «Метафизическое давление коллективного ума [...]» (Ibid.) og utspørringen karakteriseres ikke bare som et stadig press, men også som en skrupresse: «Но в том и суть, что человек придавлен не ожиданием предстоящего ему 148-го раза, а остаточностью давящего пресса 147-ми предыдущих, — это ясно.» (Op.cit.: 26).

Oppsummering: Kanon 3 er særpreget med en todeling, en overgang fra harmonisk til uharmonisk, og en forvandling av ledestemmen. Kapittel 3 påpeker direkte en todeling, og anklagesiden, de-som-stiller-spørsmålene (les: *ledestemmen*), fremtrer med ett som forvandlet til en disharmoni. I tillegg er kanon 3 preget av synkende sekvenser, mens avslutningen av kapittel 3 beskriver flere former for nedadgående bevegelser.

KANON 4

Kanon nummer 4 kjennetegnes ved at intervallene går i motsatt retning, *a moto contrario* (inversjon); følgestemmen beveger seg kontrært. I tillegg bytter stemmene posisjoner ved overgangen til den andre halvdel av kanonen: I kanonens første seksjon er den øverste (høyeste) stemmen den førende, mens mellomstemmen overtar føringen i seksjon to, hvor den øverste blir andrestemme. *Dux* blir *comes* og *comes* blir *dux*, stemmene bytter roller.

Den innskutte fortellingen som avslutter kapittel 4, har et tilsvarende rollebytte: Anklageren går over til å bli anklaget. Den innskutte fortellingen som avslutter kapittel 4, innledes med en setning som understreker vekslingen av roller: «Судьи-врачи, судьи-психиатры сами подвержены *обратному действию* судилища.» (Min kursiv. Makanin, 1993a: 29.) Den innskutte fortellingen er satt til psykiatrien, med

⁹⁴ På den andre siden er dette bare en tilsynelatende harmoni, hvor potensialet for konflikt mellom de som stiller spørsmål, undertrykkes ved at den anklagede ofres (jf. 3.2.1).

helsepersonellet i rollene til de som styrer utspørringen.⁹⁵ Et tydelig hovedpoeng med den innskutte fortellingen er å fortelle hvordan rollene mellom anklager og anklaget veksles. Legen det fortelles om, tilhører utspørringskollektivet, og han går fra å inneha rollen som *den som stiller spørsmålene* (tot, kto s voprosami), til å bli den anklagede, den som må svare for seg: «[...] теперь спрос был с него [...]» (Makanin, 1993a: 29.) Dette rollebyttet er tematisk viktig i *Stol, pokrytyj*; det angir at bøddel og offer er den samme. (Rollebyttet omtales i 3.1, om kapittel 4 og 5, og i 2.3.1.)

Kanon 4 er skrevet *inversus*, og rollebyttet i kapittel 4 kan forstås som inversjon i bokstavlig forstand, jf.: ”[...] lat. *inversio*, av *in-vértere* ’snu om på’.” (Tormod Eide, 1999: 15). Setningen som innleder den innskutte fortellingen, synes, med ordene *obratnoe dejstvie*, nettopp å henviser til inversjon, til kontrær bevegelse.

Oppsummering: I kanon 4 bytter stemmene posisjoner ved overgangen til den andre halvdel av kanonen. Avslutningen av kapittel 4 tematiserer et rollebytte hvor personen som representerer de-som-stiller-spørsmål (les: *ledestemmen*), går over til å bli den som utspørres (les: *følgestemmen*).

KANON 5

Kanon 5 har særlige fellestrekk med kanon 7. Disse to kanonene er de eneste som er skrevet i moll, og begge har en koralform som er basert på kromantik (jf. Williams, 2001: 51, 69, 77; David Schulenberg, 1992: 331, 333). Hos Bach er denne typen orgelkoral basert på en systematisk imitasjon av hver linje, en parafraseringsteknikk med utgangspunkt i en koralmelodis kromatik. (En mer inngående beskrivelse av kromatikken og imitasjonsprinsippet gis i drøftingen av kanon 7.)

I likhet med avslutningen av kapittel 7 gjentas de aller fleste ordene i avslutningen av kapittel 5 i en form for videreført repetitivt mønster.⁹⁶ Tilsvarende er både avslutningen av kapittel 5 og 7 basert på et særegent repetitivt mønster.

Både kanon 7 og kanon 5 har koralform, men i forhold til kanon 7 har kanon 5 et ytterligere strukturelt særpreg, i det at den er skrevet *inversus*. I en kanon betyr inversjon at *følgestemmen* beveger seg kontrært i forhold til *ledestemmen*. Inversjon kan betraktes som et *motsvar*: Når *ledestemmen* stiger, synker *følgestemmen*, og når *ledestemmen* synker, stiger *følgestemmen*. Tilsvarende har avslutningen av kapittel 5 en lengre sekvens⁹⁷ hvor det repetitive mønsteret *også* innbefatter et *motsvar* eller, bokstavlig talt, en *mot-setning*, jf. den bokstavelige betydningen av *invertere*, ’å snu om på’. Sekvensen er en indre dialog hvor svarene jeg-personen gir seg selv, inneholder en tvil, en kontrast, antitese eller lignende; den indre dialogen preges av *mot-svar*:

I det første avsnittet i denne sekvensen er også *motsvarene* understreket ved hjelp av parenteser. Den første setningen, «Снять с себя чувство вины.», følges med en parentesetning: «(А значит, искать и найти виноватых!)» Forholdt mellom *vina* og *vinovatyj* er repetitivt ut fra ordstammen, og det ”å finne skyldige” fremtrer som et *motsvar* til ”å fri seg fra skylden”.

Videre i avsnittet blir *motsvaret* tydeligere, «[...] и ТОТ, С ВОПРОСАМИ, сидящий близко, будет косо поглядывать, нет ли на стенке графина трещины.», som følges av en parentesetning: «(СЕКРЕТАРЬ-ПРОТОКОЛИСТ поглядывать не будет, знает, что трещин нет.)» Setningen repeterer fire ord: *byt’*, *posmatrivat’*, *net* og *treščina*. Denne gangen er *motsvaret* i form av to negasjoner: *budet* versus *ne budet*, og *net li na*

⁹⁵ Fra avsnittet «Судьи-врачи, судьи-психиатры сами подвержены обратному действию судилища.» (Makanin, 1993a: 29), og til slutten av kapittlet.

⁹⁶ Denne formen for repetisjon er påfallende i de fleste avsnitt fra avsnittet «Он хочет, чтобы за судным столом выявилась твоя бесполезность [...]», side 34, og til avslutningen av kapittel 5, side 36.

⁹⁷ Sekvensen, som alle eksemplene i det følgende er hentet fra, innledes med «Снять с себя чувство вины.», side 34 og avsluttes med «Жалкий, я ищу виноватых.», side 35. Disse to setningane som innleder og avslutter sekvensen, har også et repetitivt element, jf. *vina* og *vinovatyyj*.

stenke grafina treščiny versus treščin net.

Videre har avsnittet «Вот ведь какая мысль: дать выйти моей вине заранее.», som følges av parentesetningen «(Может быть, в этом и замысел бессонницы!)» Ordene *mysl'* og *zamysel* er repetisjoner ut fra ordstammen, og motsvaret gis som tvil: *Vot bed' mysl'* versus *možet byt' zamysl*.

Videre i sekvensen opprettholdes det repetitive og motsvarsformen, men uten å være bundet til parentesene. Det følgende sitatet er illustrerende: «[...] не поставит ли вновь чайник?.. Конечно, чай не нужен. Конечно, нужен бы сон.» I de to første setningene gir *čajnik* og *čaj* et repetitivt element, og motsvaret dannes av forholdet *postavil čajnik* versus *čaj ne nužen*. De to siste setningene er bundet med ordene *konečno* og *nužen*, og motsvaret dannes ved at nektelsen (*ne nužen*) svares med en bekreftelse (*nužen by*).

I tillegg har det ovenstående sitatet repetitive forbindelser i begge ender: «Конечно, нужен бы сон.» danner en repetitiv forbindelse til det foregående avsnitt ut fra forholdet *bessonnica* og *son*: «(Может быть, в этом и замысел бессонницы!)» Setningene «[...] не поставит ли вновь чайник?.. Конечно, чай не нужен.» danner igjen forbindelser til det påfølgende avsnittet: «На кухонном столе крошки — значит, после валерьянки я пил чай [...]», hvor *čaj* er det repetitive elementet og motsvarsforholdet dannes av *čaj ne nužen* versus *ja pil čaj*. Den siste setningen følges igjen av tre repetisjoner av ordet *stol*, og to repetisjoner av *kroška*: «На кухонном столе крошки, вот они, но разве реален этот ночной стол? этот кухонный стол с мелкой крошкой от ссохшихся пряников?», som igjen følges av et repetitivt motsvar som viser til et annet bord: «Реален *тот* стол.»

Dette repetitive mønsteret, som også inkluderer motsvar, fortsettes i sekvensen. De fleste ordene blir gjentatt minst én gang; noen repetisjoner og motsvar er tett etterfølgende, andre kryssinnrammer sekvensen. Og igjen andre repetisjoner med motsvar binder sammen avsnitt, slik fortellerpersonen i et avsnitt henviser til sin kone, «Если б спала!..», hvor det repetitive motsvaret i det påfølgende avsnittet henviser til hans mor: «[...] а она спала.»

Som vi skal komme tilbake til, har avslutningen av kapittel 7 en lignende repetitiv sammenflettingsteknikk, men uten 'inversjon', uten motsvar. Med andre ord kan avslutningen av kapittel 5 fremstå som tilpasset begge av kanonens sentrale imitasjonsprinsipp, både koralformen og inversjonen.

Oppsummering: Kanon 5 er skrevet som en koralform, en systematisk imitasjon av hver linje. Den er også skrevet inversus, med kontrært stemmeforhold. Avslutningen av kapittel 5 viser en repetitiv struktur, hvor repetisjon betydningsmessig kontrasterer utgangspunktet.

KANON 6

Det viktigste tonemessige særpreget ved kanon 6 er, som også i kanon 2, bruken av *suspensjon*. Både Tovey (1972: 60), Hewitt (2000: 7) og Williams (2001: 74) betoner suspensjonen, og Schulenberg (1992: 333) betegner kjeden av suspensjoner som kanonens hovedmotiv.

Det følgende sitatet fra slutten av kapittel 6 synes på samme måte som i avslutningen av kapittel 2 å påpeke 'opphold'/'oppheng', som i det følgende sitatet, hvor hjertet pauser på et slag, og det dveles ved vandrdåpen som henger:

Сердце бухает. Перебои. Экстрасистола на втором ударе (опасная, я знаю). И испарина на лбу. Прислушиваясь к ударам, я отмечаю толчки сердца, как падающие капли. (Зависшая на волоске жизнь.) Не вытекла ли вся вода? — вот вопрос. Капнет спаренная капля раз, тук-тук. Капнет другой раз. А потом вдруг стоп — капля призадержалась, зависла, а стука больше нет. Капля висит. Но она не падает. Воды нет. (Makanin, 1993a: 38)

I avslutningen av kapittel 2 fremstår *den forhenværende partimannen* som legemliggjøringen av 'suspensjon' (jf. sammenligningen mellom kanon 2 og kapittel 2). Man

kunne forvente at *den forhenværende partimannen* også er hovedperson i avslutningen av kapittel 6. Kapittel 6 atskiller seg derimot fra de andre kapitlene med sitt fravær av antonomasiske typebenevnelser. Derimot nevnes historiske personer som Bucharin, og i særdeleshet Nečaev, som får en fremtredende rolle i avslutningen av kapitlet (Makanin, 1993a: 38–39). Selv om antonomasia ikke brukes i kapittel 6 og *den forhenværende partimannen* følgelig ikke nevnes direkte, fremstår avslutningen av kapittel 6 likevel med ’forhenværende partimenn’ i Bucharins og Nečaevs skikkelser. De knyttes også direkte til ’partiet’:

И супермен Нечаев — с другой. Но ведь именно оттуда МЫ и пришли, передоверяющие совесть и душу группе. (Партия всегда права, сказал в свою трагическую минуту умный человек, Бухарин.) Они всегда правы. (Makanin, 1993a: 38)

I likhet med kapittel 2 er avslutningen av kapittel 6 på denne måten konsentrert om ’forhenværende partimenn’, selv om dette uttrykkes noe mer indirekte.

Nečaev beskrives også med en betydelig ’suspensjon’, som fange i Peter-Paulus-festningen; jamfør begrepet *zaderžanie*, som, i tillegg til å betegne suspensjon i musikk, har betydninger som ”anholdelse” og ”arrest”.⁹⁸

Den avsluttende innskutte fortellingen i kapittel 6 kan også antyde suspensjon. Mens avstanden mellom de kanoniske stemmene i de fem første kanonene er én takt, har kanon 6 et tidsintervall på en halv takt (*stretta*). Kanonen særpreges ved å være den kanonen i *Goldbergvariasjonene* hvor følgestemmen nærmest synes å ”nå frem til” førstestemmen (jf. Smith, 1996a; Schiff, 2003). Tilsvarende slutter kapittel 6 med en allegorisk fortelling om noe som *er nær ved* å lykkes: «[...] вода залива почти соединялась с рекой [...] воды не хватало самую чуть, чтобы мы смогли вытолкать перевернутый стол и пуститься по течению Урала.» (Min kursiv. Makanin, 1993a: 39.)⁹⁹ Hele denne innskutte fortellingen kan betraktes som en fortelling om suspensjon, i den forstand at den handler om en båt som ”holdes tilbake”(jf. den allegoriske lesningen av bildet i 3.1.1).

Oppsummering: Bruken av forhenværende partimenn og suspensjon både i kapittel 2 og 6 kan gjenspeile bruken av suspensjon i kanon 2 og kanon 6. Dette gir en parallell bekreftelse på den strukturelle relasjonen mellom *Stol, pokrytyj* og *Goldbergvariasjonene*.

KANON 7

Kanon 7 har, lik kanon 5, form av en koral, og den diatoniske grunnbassen har de mest fremtredende kromatiske tonerekkene av alle variasjonene (jf. Williams, 2001: 49–50, 77–78; se også Tovey, 1972: 62). Diatonikk oversettes gjerne til ’utstrukket’, i russisk, ’rastjanytyj’ (jf. gresk, *diatonikós*).¹⁰⁰ I avslutningen av kapittel 7 gir fortellerpersonen råd om hvordan

⁹⁸ Ut fra et søk i den elektroniske utgaven av *Stol, pokrytyj* viser det seg at verbet *zaderžat’* kun brukes to ganger i hele fortellingen, nettopp i disse avsnittene som omhandler Nečaev (Makanin, 1993a: 38): «[...] там возникает наконец имя одного из революционеров: Нечаев. Он самый. (Можно бы и еще отступить по времени, но мысль задерживается. [...] А потом вдруг стоп — капля призадержалась, зависла, а стука больше нет. Капля висит. Но она не падает. Воды нет.» (De to siste kursivene er mine. Makanin, 1993a: 38.)

⁹⁹ Kanonen er også skrevet *alla marcia*, ’i marsjtakt’ (jf. Smith, 1996a). Marsjer er knyttet til det kollektive, ofte i betydningen troppeforflytning; tilsvarende omhandler bildet et kollektivt prosjekt som ikke lykkes, og synes også å skildre revolusjonsårene (det allegoriske drøftes i 3.3.1). Bildet har flere allusjoner til marsj, som «выездной гулянки», som kan oversettes ”utendørsfest” (Makanin, 1993a: 39). Ordet *guljanka* har en ordstamme med betydninger som ’å gå’, ’å spasere’. *Guljanka* gjentas også senere i bildet. I tillegg har også det forutgående avsnittet, som innleder bildet, gjentagelser som kan alludere til marsj: «[...] (как бы звук похрустыванья под чьими-то тихими шагами). [...] и тихие звуки оттуда, как похрустывающие камешки [...]» (Makanin, 1993a: 39.)

¹⁰⁰ Jf. *Bol’saja Sovetskaja ěnciklopedija*, (A.M. Prochorov, (red.), 2002): ”Diatonika”: «(от греч. diatonikós, буквально — растянутый, т. е. переходящий от тона к тону, от diá — через, вдоль и tónos — тон), семизвуковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам.» og

man kan atskille seg fra gruppen, og derved unngå utspørringen. Forslaget legger vekt nettopp på ”utstrakte toner”:

Чтобы ускользнуть от спроса, неплохо перед каждой своей ответной репликой немного помычать. (Но раздумчивое «м-да» не спасет, потому что слишком обыкновенно.) Хорошо получается, если *тянуть и гласные, и согласные как можно дольше, с растяжкой*: «Ммм-мымы. Я вот м-мммы думаю...» — но и тут все еще не отвечать на их вопрос, а начать разок-другой снова: «Ммм-мымы. Я думаю, ммм-мымы. Я думаю, ммы-ыы...» — *с растяжкой и со вкусом ко всякому звуку*. (И не скромничать. Мыкать. (Min kursiv. Makanin, 1993a: 44–45)

I kapittel 7 fremstår også utspørringsbordet i sin romlig mest utstrakte form:

Его стол, за которым время от времени он будет тебя судить, как правило, *растянут по всему пространству города*, многокилометровый мысленный стол. При таких расстояниях приходится иметь дело с техникой, то бишь с телефоном: это и есть знаменитый *телефонный стол*. (Den første kursiven er min. Makanin, 1993a: 41)

Ved kun å se på direkte påpekninger av utstruktethet mot slutten av kapittel 7, gis det påfallende mange treff, for eksempel (min kursiv): «[...] сидя за этим столом, *протянувшись* (из дома в дом) по всему городу [...]» (ibid.), «Стол, *протянутый* через весь город [...]» (op.cit.: 42), «Тоже *тянет* под сердцем.» (ibid.), «[...] Она и тут защищает, *тянет* время в пользу судимого.» (ibid.), og «Одного старикана уже было довели до истерики, но тут он полез в нос и *вытянул* длинную зеленую соплю. И был отпущен.» (op.cit.: 44).

Koralformen, imitasjonsteknikken, i kanon 7 kan også settes i forhold til det repetitive mønsteret i avslutningen av kapittel 7. Like etter avsnittet som påpeker nødvendigheten av ”å strekke ut vokaler og konsonanter/harmonier”, avsluttes kapitlet med at fortellerpersonen forestiller seg sin siste utspørring.¹⁰¹ Denne avslutningen er delt inn i tre avsnitt, det midtstilte avsnittet gir en utspørringssetting,¹⁰² mens de to omsluttende avsnittene omhandler forestillingen om denne siste utspørringen og muligheten for å bestille seg en kiste.

I disse to avsnittene er det repetitive påfallende, nesten hvert eneste ord blir gjentatt, hovedsakelig er teksten bygd opp på enkeltgjentagelser, og som oftest, tett påfølgende.

”Chromatizm”: «[...] повышение или понижение на полутон диатонической ступени лада, обостряющее её тяготение к соседней ступени.» Se også ”kromatikk”, Mikkelsen (*red.*), bd.4: 237 og ”diatonika”, bd.2: 246.

¹⁰¹ Fra avsnittet «Когда-нибудь, совсем старый [...]», side 45.

¹⁰² Her nevnes seks av typene på linje. Selv om dette tekststedet ikke synes å henvise til noen korsetting, kan utspørringskollektivet betraktes som et kor, slik det fremstår hos den eldste tragedieforfatteren, Aiskhylos, med tolv koreuter som opptrer som én aktør og har som rolle å irectesette hovedpersonene (jf. Lothe/Refsum/Solberg, 1997: 131). Utspørringskommisjonen i *Stol, pokrytyj* består av opp til tolv typer, og det finnes også en direkte henvisning til korsang. I begynnelsen av *Stol, pokrytyj* skildres en episode hvor utspørringskollektivet nettopp er skuffet fordi jeg-personen ikke synger kollektivt:

— У вас такой голос, что похоже — вы поете. В кругу друзей — да?

— Я не пою.

Они разочарованы:

— Ну-ну. Вы наверняка поете. И наверняка в большом кругу друзей и родни.

Я покачал головой — нет.

И потянулась пустая пауза. (И вот тут без причины я потерял лицо.) Я спросил, уже тускнея:

— Это что — плохо?

Они закивали — ну да, в общем-то плохо, что вы так живете. Это плохо. (А чувство вины уже стало захватывать меня.) И, помню, подумал: чего я дергаюсь, ведь они правы, а я виноват, это же заранее известно: *я виноват, даже если бы в кругу родни я каждый вечер пел хором...* (Makanin, 1993a: 11)

Det første avsnittet er det mest strukturerte og kan tydelig deles inn i fem deler ut fra bruken av parenteser. Her brukes parentesen til å atskille to perspektiv (jf. ”Parenteser”, 2.4). Teksten utenfor parentesen har et generelt fokus på ”den siste utspørringen”, mens parentesteksten er fokusert på det å bestille seg en kiste. Ved å skille de fem tekstdelene kommer også det repetitive tydeligere frem:

Когда-нибудь, совсем старый, я приду на последнее в своей жизни судилище: сяду перед последним своим столом.

(Где, может быть, как раз и будет обсуждаться мое право заказать гроб: возможно, с гробами будут большие сложности, нет досок, нет гвоздей; недавно по радио, по программе «Маяк», передали, что какого-то мужика хоронили в детском гробу — бывает!)

И пойдет своим ходом последнее со мной разбирательство. Я пришел. Они сидят.

(Дать ли мне гроб и как скоро. Заранее дать или пусть жена колотится в очередях. Жена ведь в очереди постоять сможет, и дети смогут — у него дети взрослые! — обязательно скажет кто-нибудь за столом.)

И поскольку не альбинос, разбирательство будет разбирательством долгим и серьезным. Так что я еще с вечера буду волноваться. И спать буду плохо. И сбивать давление, и пить валерьянку. А утром приду.

(Min oppdeling av teksten. Makanin, 1993a: 45)

Det er også et gjentakelsesforhold mellom periodene henholdsvis innenfor og utenfor parentesene. I tillegg står dette første avsnittet i et sterkt repetitivt forhold til det tredje avsnittet.¹⁰³

Rim og versefot, helst aleksandriner, som man kunne vente i en barokk koral, synes imidlertid vanskeligere å finne, men trenger ikke bety noe for sammenligningen. I en instrumental koral kan fokuset, heller enn den metriske oppbygningen, rettes mot det imitative. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* beskriver den imitative tilnærmingen:

Bach preferred the more unified forms of the German tradition and continued to cultivate the ‘Pachelbel type’ of organ chorale, in which *each line of the chorale is systematically presented in imitation*, usually with one voice presenting the melody as a true cantus firmus in long notes. (Min kursiv. “Chorale settings”, Sadie, 1980, bd. 4: 322)

Kanon 7 er koral i den forstand at den bruker koralmotiv og en imitasjonsteknikk tilknyttet koralen. Hos Bach er den systematiske imitasjonen en helt sentral del av oppbygningen. Når Peer Williams (2001: 76–77) betegner kanon 7 som en koral, er det også ut fra en parafraserende¹⁰⁴ teknikk, hvor et koralmotiv finnes i forskjellige former og igjen blir gitt nye former.

Den systematiske imitasjonen av hver enkelt linje, parafraseringen av et motiv, kan settes i analogi til avslutningen av kapittel 7. Teksten er ikke bare bygd opp på tett påfølgende enkeltgjentakelser, men på påfølgende repetitive perioder (tett påfølgende repeterte ord er satt i kursiv):

¹⁰³ Avsnittet er også preget av allitterasjon og assonans. Den første setningen kan illustrere: Sju av ordene begynner på *s*, og tre på *p*, og *s*-lyden er ellers fremtredende. Her er en rekke endelser på *d* med foranstilt eller etterstilt vokal (*kogda, nibyd’, pridu, sjadu, pered*), og *d* i *sudilišče* og det gjentatte *poslednij*.

¹⁰⁴ I musikalsk sammenheng er parafraseringen forbundet med det polyfone: “[...] a compositional process in polyphonic works involving the quotation, in one or many voices of a plainsong melody, usually one that has been subject to rhythmic or melodic alteration and cadential extension.” (“Paraphrase”, Sadie, 1980, bd. 14: 179). Bachs parafraseringsteknikk er kanskje spesielt kjent i vokalkoralen under navn som ”koral-parafrasekantater” (jf. Sadie, 1980, bd. 4: 328). (Koralen karakteriseres gjerne ut fra om den er vokal eller instrumental, hhv. ”vokalkoral” og ”orgelkoral”.)

[...] приду на *последнее* в своей жизни судилище: сяду перед *последним* своим столом. [...] *нет* досок, *нет* гвоздей; недавно *по* радио, *по* программе [...] *Дать* ли мне *гроб* и как скоро. Заранее *дать* или пусть *жена* колотится в *очередях*. *Жена* ведь в *очереди* постоять *сможет*, и *дети* *смогут* — у него *дети* [...] *Да*, я был *таким*. *Да*, был и *этаким* [...] Как *будет* — так и *будет*. [...] *похлопотать* и *побегать*. Ничего. Пусть. Я уже *побежал* в своей жизни; *похлопотал*. (Min kursiv. Makanin, 1993a: 45)

I tillegg er de fleste ordene også repetert i en form for sammenflettet repetisjon, for eksempel begynner første avsnitt med en repetisjon: «[...] я приду на последнее в своей жизни судилище: сяду перед последним своим столом.» I midten av første avsnitt repeteres *idti*, *svoj* og *poslednij*, og det er heftet på et nytt ord, *razbiratel'stvo*, «И пойдет своим ходом последнее со мной разбирательство», som igjen gjentas i slutten av avsnittet: «[...] разбирательство будет разбирательством долгим и серьезным.» I begynnelsen av tredje avsnitt gjentas *razbiratel'stvo* og tilleggset *dolgim*, mens *ser'eznim* er byttet ut med *složnim*: «Разбирательство будет долгим и сложным [...]».

Avsnittene har flere slike linjer som trekkes videre.

Det repetitive er hovedsakelig bygd på tett etterfølgende repetisjon, og at et ord gjentas én gang.¹⁰⁵ Noen repetitive elementer er hyppigere og jevnere fordelt over begge avsnittene. I tillegg er det et element av at setninger repeterer enkelte ord, samtidig som de tar opp i seg nye ord, og forlater andre ord: en form for videreføring av det repetitive som danner en repetitiv linje på tvers av avsnittene.

Også valg av emne kan supplere likheten med koralen. Fortellerpersonens forestillinger om forberedelsene til sitt livs siste utspørring og vanskelighetene med å få bestilt seg en kiste, gir riktignok avslutningen av kapittel 7 et preg av satire, men ønsket om å unnsnippe skyldfølelsen uttrykker også en dødslengsel:

Ведь последний раз. Я буду (ничуть не сердясь) пикироваться с моими судьями; и впервые, может быть, не почувствую своей вины. То-то счастье. Как будет — так и будет. Ну и что ж, если выйдет решение гроба не выдавать и если детям моим (они у него уже взрослые!) придется насчет досок самим похлопотать и побегать. Ничего. Пусть. Я уже побежал в своей жизни; похлопотал. Их черед.

På denne måten står avslutningen av kapittel 7 til den barokke koralens emne, slik det er beskrevet i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*:

The favourite topics of the period, almost all expressions of the personal piety of the individual believer [...] They include the *memento mori*, yearning for death, and sin and repentance [...] and deliberately contrasting affirmations of life and optimistic text of comfort [...] (“Chorale”, Sadie, 1980, bd. 4: 319)

Kanon 7 er også, sammen med kanon 5, det eneste som er skrevet i moll. Avslutningen av kapittel 5 uttrykker sterk melankoli; det gråtes og hulkes, her skildres klumper i halsen og stille lengsel. Uttrykksmessig passer dette den barokke koralens emne.

Oppsummering: Mens kanon 7 særpreges med sin diatonikk, understrekes bruken av utstrakte lyder i avslutningen av kapittel 7, og det har også generelt et fokus på utstruktethet. Kanon 7 har en koralform, basert på imitasjon av den foregående linjen. Avslutningen av kapittel 7 viser en repetitiv struktur, basert på repetisjon av foregående setning eller setningsledd. Avslutningen på kapittel 7 passer også med den barokke koralens emne. Avslutningene på kapittel 5 og 7 kan også vise et parallellforhold med kanon 5 og 7 (jf. forholdet mellom kanon 5 og kapittel 5).

¹⁰⁵ Det repetitive trer ytterlig frem om man også regner med ordformer og repetisjon av ordstammen, for eksempel *deti* og *detskij*; *složhij* og *složhost'*; *moč'* og *vozmožnij*; *sudimij*, *sydilišče* og *obsuždat'*; *sest'* og *sidet'*; *byt'* og *bybat'*.

KANON 8

Kanon 8 er *pastoral* (jf. Schulenberg, 1992: 333; Perahia, 2000: 10; Hewitt, 2000: 7; Williams, 2001: 80).

Bildet som avslutter kapittel 8 i *Stol, pokrytyj*, er tilsvarende satt i landlige omgivelser ved en elv, hvor jeg-personen og Anikeev møtes.¹⁰⁶ Anikeev kan betraktes som hyrde: han finner jeg-personen som har gått seg bort, og fører ham med seg. Lik den litterære betydningen av *pastoral*, uttrykker bildet en lengsel bort fra det tette samfunnet, tilbake til enkle naturlige forhold. Dette uttrykkes også direkte i avslutningen på kapittel 8, jamfør avsnittets påpekning av de ”forenklede omstendighetene” (oproščennye obstojatel’stva). De forenklede omstendighetene ved elven er tematiske viktige, og spiller en betydelig rolle i bildet (se drøfting i 3.3.2).¹⁰⁷ Dette bildet er også den eneste skildringen i *Stol, pokrytyj* som kan betegnes som *pastoral*.

Kanon 8 atskiller seg også fra de andre kanonene med en særegen veksling mellom ledestemmen og følgestemmen: I begynnelsen av kanonen er følgestemmen den laveste, mot midten av kanonen veksler stemmene; den laveste går over til å lede, før den avslutningsvis igjen blir følgestemme. Kanon 4 og 9 har en lignende struktur (jf. ”rollebyttet”), men kanon 8 atskiller seg fra disse to kanonene ved at vekslingen reverseres.

Vekslingen i avslutningen av kapittel 8¹⁰⁸ kan leses som et tilsvarende på kanonstemmenes veksling. Jeg-personen forestiller seg at han oppsøker bordet, er alene med bordet noen minutter, før utspøringskommisjonen kommer, og han sitter og venter på å bli innkalt. Annerledes formulert: Først har han rollen som følgestemme, når han sitter alene med bordet, har han rollen som ledestemme; dette reverseres når kommisjonsmedlemmene kommer: Han går på nytt inn i rollen som følgestemme. Vertikaldelingen i avslutningen understreker også dette mønsteret (lav, høy, lav): Først forestiller han seg at han går frem til bygningen. Så blir han ført opp etasjene til møterommet og bordet. Kapitlet avslutter med at han går ned i en tunnel.¹⁰⁹

Rollebyttet beskrives også direkte:

Завтра, когда будут спрашивать меня, он будет «они»; а послезавтра или, может быть, завтра же, но только попозже вечером, когда на другое судилище и по другому поводу позовут его — он будет «я». (Makanin, 1993a: 46)

Oppsummering: Kanon 8 er den eneste kanonen som karakterbestemmes som *pastoral*. Avslutningen av kapittel 8 har tydelig litterært pastorale trekk, og er den eneste situasjonen i *Stol, pokrytyj* som kan regnes som *pastoral*. I tillegg kan vekslingen i kapittel 8 leses som et tilsvarende på kanonstemmenes veksling.

KANON 9

Kanon 9 er særpreget i det at det er den eneste kanonen som ikke har basstemme i tillegg til de to kanoniske stemmene (jf. Williams, 2001: 47, 85; Tovey, 1972: 69; Smith,

¹⁰⁶ Se siste avsnittet i kapittel 8, «Только однажды я выдел [...]» Makanin, 1993a: 48.

¹⁰⁷ Bildet avsluttes med at jeg-personen og Anikeev går inn i en tunnel. I 3.3.2 tolkes dette som en overgang til en kollektiv setting. Sett ut fra kanonen som form, hvor den ene stemmen følger etter den andre, hvor ledestemmen representerer det kollektive og følgestemmen representerer den enkelte, kan også jeg-personen og Anikeev leses som følgestemmen. Bildet avsluttes med en setning hvor gjenskinnet ”løper foran dem”: «Красноватые отблески фонаря бежали впереди нас по стенам туннеля. И под ногами тоже — пятнами света по мокрой земле.» (Makanin, 1993a: 48.)

¹⁰⁸ Fra avsnittet «Когда они вместе — вся их суть и сила в столе.», side 47.

¹⁰⁹ Dette bekrefter tolkningen av bildet som avslutter kapittel 8, hvor nedstigningen i tunnelen leses som en tilbakevending til det kollektive (se 3.3.2). Også i midten av kapittel 8 fortelles det en episode som følger det samme vertikalmønsteret:¹⁰⁹ Uanmeldt oppsøker jeg-personen *den som stiller spørsmålene*. Oppe i bygårdsleiligheten har *den som stiller spørsmålene* tydelig mistet føringen, han forstummer og forvirres: «[...] вопросов не было [...]» (Makanin, 1993a: 46). Etter det korte besøket tar jeg-personen heisen ned.

1996a; Hewitt, 2000: 8).

Kapittel 9 synes også å påpeke et fravær. For det første er typene skildret med en form for mangel (jf. 3.1, ”kapittel 9”), men fravær er også grafisk uttrykt i teksten. Tre avsnitt begynner med tre prikker og minuskelskrift. Disse avsnittene er også atskilt fra sine foregående avsnitt med linjeskift, og synes på denne måten å markere at noe er utelatt. I tillegg uttrykker disse avsnittene tap eller mangel:

...она носит свитера, свитер отлично облегает ее грудь, по нынешней моде чуть отвисшую и все же выступающую сильно вперед. КРАСИВАЯ женщина, но верную оценку можно дать ей, только *извлекии* ее из-за стола и поместив в строгую рамку обстоятельств. (Хотя вне стола она тут же многое *утратит*. Стол с графином, люди, процесс разбирательства — это и есть ее рамка.) (Min kursiv. Makanin, 1993a: 48)

...в последние годы *осмотрительный*, он все еще (если ему дают заключительное слово) умеет сказать.

Расположенность, открытость в лице. Всегда стандартный светло-серый костюм, чуть большего размера, чем нужно. Галстук свободен, открывает белую гладкую шею. (Min kursiv. Op.cit.: 49)

...сидящие люди, войдя в мое сознание, раз от разу укрепляли свои позиции [...] Мне равно неприятно, что меня разрушают годы, и что высокое давление, и что сердце сдает. И что ноги не так крепки. И что я пью валерьянку, чтобы поладить с нервами. Но если о *потерях*, мне более всего неприятно, что я не могу и подумать о том, чтобы пропустить завтрашний день спроса и попросту к ним *не явиться* (не могу же я не прийти к самому себе). (Min kursiv. Op.cit.: 50)

Kapittel 9 er også det eneste stedet i *Stol, pokrytyj* hvor avsnitt begynner på denne måten, som om noe er utelatt.

Foran den tredje og siste utelatelsen avsluttes også et avsnitt med tre prikker. Dette er et kort avsnitt som er atskilt med linjeskift i begge ender. Det synes heller ikke å være forbundet hverken med det forutgående eller etterfølgende avsnittet:

Ночь. Взгляд в ночное окно. (Пустая улица. Темные окна в доме напротив.)
Оглядываюсь. Какой-то всполох памяти при взгляде на старый сонный будильник. *Зорю бьют...* (Makanin, 1993a: 50)

Her synes også fraværet å kunne spores. Avsnittets avslutning er fremhevet med kursiv og tre prikker. «*Зорю бьют...*» understrekes i seg selv ved at det er et uttrykk fra en annen tid enn jeg-personens nåtid.

«*Зорю бьют...*» er også innledningen til et dikt av Puškin fra 1829:

Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих –
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
Я давнишнюю порой.

(A.S. Puškin, 1974: 184)

Det er ikke bare den kursiverte avslutningen i sitatet fra *Stol, pokrytyj* som danner forbindelse

til Puškins dikt. Diktet er tydelig todelt fra sjette verselinje.¹¹⁰ Den første delen angir nåtid (det reelle), mens den andre delen viser til fortid (minner, det imaginære). Både hos Puškin og i avsnittet fra kapittel 9 er det den lydmessige angivelsen av tidsrom som avgjør overgangen til fortid. I Puškins dikt er det lyden av reveljen (but' zorju). En revelje angir ikke bare lyd, men representerer også et tidspunkt. Jeg-personen i *Stol, pokrytyj* henledes til fortiden (Kakoj-to vspoloch pamjati) ved synet av vekkerklokken (pri vzgljade na pri budil'nik. *Zopju b'jut...*). Vekkerklokken er assosiert med sin lyd og tidsangivelse, og her kobles den sammen med reveljen.

Disse parallellene kobler avsnittet til Puškins dikt. Annerledes formulert: *Puškins dikt fremtrer som fravær*. I diktet bruker også Puškin nettopp lyd som bilde på fravær, noe tapt, og har flere henvisninger til den fraværende lyden. Diktets jeg-person sitter og leser høyt, men lyden stilner: «На устах начатый стих / Недочитанный затих – ». Lyden diktets jeg henviser til, er tydelig fortidig, fraværende: «Звук привычный, звук живой / Сколь ты часто раздавался». Kanon 9 er tilsvarende preget med et fravær av en 'fortidig' og 'vanemessig' lyd: Alle de åtte foregående kanonene har en basslinje i tillegg til de to kanoniske stemmene.

Kanon 9 deler også særpreg med kanon 4 og 8. I likhet med kanon 4 har kanon 9 to seksjoner hvor ledestemmen og følgestemmen bytter plass; i den første seksjonen fører den lave stemmen, mens den høye stemmen overtar føringen i den andre seksjonen (jf. Williams, 2001: 85; Tovey, 1972: 69; Smith, 1996a).

I slutten av kapittel 9 er det først jeg-personen som har initiativet; dette er av de få steder som fokuserer på jeg-personen som handlende, *han* bestemmer seg for å oppsøke utspørringsbordet, *han* bestikker vekten, *han* slår neven mot bordflaten. I motsetning til alle de andre møtene, er det denne gangen den anklagede, den som skal svare, som kommer først til bordet. Fremme ved bordet kommer omslaget. Han får infarkt og blir liggende passiv, uten mulighet til å bevege seg eller snakke. Deretter kommer utspørringskommisjonens medlemmer, og det er kollektivets "stemme" som fører i kapitlets siste del: «Послышались голоса, но это были еще не врачи. Пришли они — те, кого я хорошо знал.» (Makanin, 1993a: 52.)

Lik avslutningene på kapittel 4 og 8 uttrykkes rollebyttet også vertikalt, fra lav til høy: først går jeg-personen til bygningen, går opp trappene til møterommet, og blir liggende oppe på bordet til kapitlets slutt.¹¹¹

Oppsummering: Kanon 9 særpreges med utelatelsen av den tredje stemmen, bassstemmen, mens kapittel 9 grafisk markerer utelatelser. I tillegg kan et parallellforhold mellom *Goldbergvariasjonene* og *Stol, pokrytyj* antydes: Vertikaldelingene i kapittel 4, 8 og 9 stemmer overens med stemmevekslingene i kanon 4, 8 og 9.

QUODLIBET

Goldbergvariasjonenes tiende gruppe atskiller seg markant fra de andre ni gruppene i den forstand at den siste variasjonen ikke er en kanon, men en *quodlibet*; et brudd som er med på å gi *Goldbergvariasjonene* klart særpreg på det makrostrukturelle planet. På sammen måte atskiller strukturen i kapittel 10 i *Stol, pokrytyj* seg sterkt fra de ni foregående.

Tekstbehandling benyttes gjerne som sammenligning for beskrivelser av *quodlibet*. Allerede fra 1600-tallet bruker musikkteoretikere tekstbehandling som analogi til *quodlibet*. I analogi til tekst representerer quodlibeten en tekst som "[...] er brutt i stykker og delt opp

¹¹⁰ Om todelingen av diktet, jf. Ju. M. Lotmans analyse (Lotman, 1972: 159–168). Se også T. Cjavlovskajas kommentar (Puškin, 1974: 580), hvor todelinga av diktet leses i forhold til Puškins biografi: Nåtiden viser til Puškins opphold i Kavkaz, og minnet reveljen vekker, henviser til fortid, til hans tid ved lyceet i Carskoe selo.

¹¹¹ Vertikaldelingen av *Stol, pokrytyj* står i forhold til kanonens antall stemmer. Utspørringsbygningen er fire etasjer (jf. Makanin, 1993a: 47, 51), tilvarende har *Goldbergvariasjonene* på sitt meste fire stemmer. Alle kanonene har tre stemmer, foruten kanon 9, som kun har to stemmer. I avslutningen av kanon 9 finner jeg-personen bordet nettopp i andre etasje (Makanin, 1993a: 51). Avslutningen av kapittel 9 har minst fire påpekninger om totallet, som for eksempel: «Мы одолели два лестничных марша.» (Makanin, 1993a: 51.)

[...]”, eller karakteriseres ved sine ”[...] løsrevne tekstfragmenter, som på en collagelignende måte er satt sammen [...]” (”Quodlibet”, Mikkelsen, 1978–80, bd. 5: 432).

Kapittel 10 i *Stol, pokrytyj* atskiller seg tilsvarende, fra de foregående ni kapitlene, nettopp ved sine oppbrutte tekst, løsrevne tekstfragmenter og en collagelignende form. De enkelte bruddstykkene i kapittel 10 er atskilte med lange punktumrekker.¹¹²

Oppsummering: Fragmenteringen av kapittel 10 har sterke likhetstrekk med finalen i *Goldbergvariasjonene*, sett ut fra begrepet *quodlibet*.

Sammenstillingen av kanonene og kapitlene i det ovenstående har ikke hatt som mål å være uttømmende med hensyn til strukturelle paralleller mellom verkene; det antas at analogien kan gjøres langt mer utførlig.

[5.8] ”KOMPONISTENS VILJE SKJULT I ET VISST MØRKE”

Forholdet mellom kanonene og kapittelavslutningen utgjør hovedindikasjonene på forholdet mellom *Goldbergvariasjonene* og *Stol, pokrytyj*. Det ovenstående viser at hver enkelt kapittelavslutning kan betraktes som et tilsvarende til kanonenes imitasjonsprinsipper, og i de fleste tilfellene er det også funnet andre supplerende likhetstrekk.

Isolert sett kan analogien mellom den enkelte kanon og den enkelte kapittelavslutning synes vag, for eksempel når det gjelder graden av abstraksjon i forholdet mellom koralformen i kanon 5 og 7 og det repetitive mønsteret i kapittel 5 og 7. Forholdene kan også synes tilfeldige, så som forholdet mellom den fraværende basslinjen i kanon 9 og påpekninger av fravær i kapittel 9.

Den ovenstående sammenligningen gir varierende grader av bekreftelse på hypotesen om forholdet mellom *Stol, pokrytyj* og *Goldbergvariasjonene*, men noen av bekreftelsene synes sterkere. Om én enkelt parallell skal påpekes, er kanskje forholdet mellom kapittel 10 og quodlibeten det mest slående, både på grunn av den sterke strukturelle likheten, og siden disse også representerer så påfallende like makrostrukturelle avvik innenfor begge verker.

Forholdet mellom kanon 2 og 6, som begge er særpreget med musikalsk suspensjon, og

¹¹² Quodlibet kan også forstås som *potpurri*, og muligens skal hvert enkelt av fragmentene i kapittel 10 vise tilbake til de foregående kapitlene i *Stol, pokrytyj* (og, følgelig, de ti gruppene i *Goldbergvariasjonene*). Tekstfragmentene i kapittel 10 synes å være inndelt i ti deler, og disse ti delene synes, i stikkordsform, å vise til *Stol, pokrytyj* ti kapitler og imitasjonen av *Goldbergvariasjonenes* ti grupper (alle sitater, Makanin, 1993a: 52–53): I det fjerde fragmentet endres *den vakre kvinnen*: «Отвернулась. Но иногда она вдруг добра.» Dette har likhetstrekk med rollebyttet i kapittel 4, og følgelig vekslingen mellom de to kanoniske stemmene i kanon 4. Det femte fragmentet har ord som kan vise til inversjonen i kanon 5: «[...]сидя напротив Меж вами графин с прозрачной водой на чистом листе дугу своей фамилии. (Искаженную кривизной стекла и воды. Через графин.)» (Min kursiv.) Det sjuende fragmentet er i likhet med avslutningen av kapittel 7 preget av tett påfølgende repetisjoner: « — Вы думаете, что люди вас не понимают?.. Люди понимают. Люди отлично вас понимают!.. Люди отлично вас понимают!.. И указательным пальцем он резко болтает из стороны в сторону — мол, не пройдет! не пройдет [...] (Gjentatte ord er satt i kursiv.) Slike påfølgende repetisjoner er også det som knytter avslutningen av kapittel 7 til koralformen i kanon 7. Mens de ni første fragmentene synes uproblematisk å atskille fra hverandre, synes avslutningen av kapittel 10 å kunne bestemmes enten som ett tekstfragment (hvor den totale summen av fragmenter blir ti), eller som to fragmenter (i sum, elleve). Summen synes å bli elleve ut fra at hver del fokuserer på forskjellige typer, henholdsvis *den sosialt forbitrede* og *den sekretærværende*, og det er en prikket linje mellom de to fokusene. På den andre siden er de ni første fragmentene atskilt fra hverandre med minst to prikkelinjer. I avslutningen er avstanden kortere, én linje. Og om disse to delene skal være et bilde på kapittel 10 som helhet, et kapittel som nettopp er preget av oppstykkethet, er bruddet følgelig passende. Som nevnt karakteriseres quodlibeten nettopp ved å være fragmentert, og beskrives gjerne som tekstbehandling. Det siste fragmentet synes også å ha en henvisning til ’tekstbehandling’: «[...] рассыпь листов перед СЕКРЕТАРЬКОМ-ПРОТОКОЛИСТОМ, и по несколько листов перед каждым, карандаши тоже, в рассыпь — бери, можешь взять два. Вот. . . . »

de tilsvarende kapitlene, henholdsvis kapittel 2 og 6, bør også trekkes frem, siden de gir bekræftelse gjennom et parallellforhold. Med andre ord, interne paralleller mellom kanonene 2 og 6 i *Goldbergvariasjonene* gjenspeiles av interne paralleller mellom kapitlene 2 og 6 i *Stol, pokrytyj*. Andre bekræftelser som kan trekkes frem, er forholdet mellom det musikk-pastorale i kanon 8, og det litterært pastorale i kapittel 8.

Makrostrukturelle forhold er også med på å bekrefte hypotesen; begge verker har en tideling hvor den tiende delen markert atskiller seg; begge verker er todelt fra midten; og begge verker fremstår med en ringkomposisjon.

Kanonens form er tradisjonelt knyttet til skjulte konstruksjoner hvor selve kanonformen gjerne er skjult i intrikate mønstre. Jamfør Tinctoris' definisjon av gåtekanonen: "Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens" ("Kanonens er en regel som viser komponistens vilje skjult i et visst mørke." Jf. Mikkelsen, 1978–80, bd. 4: 52). Mens "bord med karaffel på midten" synes å henvise til en fastlagt struktur, fremstår "dekket med et klede" som et 'tyd min gåte'. Bachs egen tittel på *Goldbergvariasjonene*, *Clavier Übung bestehende in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen*, er ikke ulik den langsvungne tittelen *Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine*. Tittlene har likheter både i setningsstruktur og preposisjonsbruk, og kan kanskje gi en pekepinn på *Stol, pokrytyj*'s særegne tittel.

Om analogien mellom verkene er riktig, gir de *Stol, pokrytyj* preg av å være skriveøvelser, ikke bare i forhold til imitasjonene av kanonene, men også til Bachs beskjedne tittel "Clavier Übung". Den strukturelle etterligningen fremstår ikke bare som skriveøvelser: Forholdet mellom *Stol, pokrytyj* og *Goldbergvariasjonene* kan bekrefte Marija Levina-Parkers (1995: 69) perspektiv, at Makanin på 90-tallet, heller enn mot plot og fortellerposisjon, orienterer seg mot tekststrukturen (jf. 1.4).

Analogien gir også overensstemmelser på et tematisk nivå. *Goldbergvariasjonene* er en utforskning av kanonen, og regnes blant de fremste verkene, om ikke *det* fremste av kanonverker. I *Goldbergvariasjonene* danner tistemtheten, kanonen, den strukturelle ryggraden, og må også betraktes som dens kjerne. I *Stol, pokrytyj* er det 'tostemte' helt sentralt både strukturelt og tematisk.

Spørsmålet om hensikten med et slikt strukturelt eksperiment gis dermed en sterk analogi, hvor *granskning* kan være stikkordet. *Stol, pokrytyj* er en granskning av et fenomen, tematisk formulert som forholdet mellom kollektivet og den enkelte. Parallellen til *Goldbergvariasjonene* som granskning er tydelig, slik Christoph Wolff beskriver Bachs forhold til kanonen: "[...] the principle of canon (beyond its significance as a genre) doubtlessly served Bach as well in exploring the basic substance of a theme or musical thought." (1991: 366). Mens *Goldbergvariasjonene* er en musikalsk granskning ut fra ni forskjellige imitasjonsprinsipper, med andre ord, ut fra varierende forhold mellom ledetone (*dux*) og følgetone (*comes*), har *Stol, pokrytyj* ni kapitler som gransker forholdet mellom det kollektive (les: *dux*) og det avhengige individet (les: *comes*). Kanonens struktur, forholdet mellom *dux* og *comes*, er tradisjonelt tolket som forholdet mellom Gud og de som følger ham. *Stol, pokrytyj* tematiserer et lignende forhold: det kollektive og individet som viljeløst følger.

[6] TILLEGG

[6.1] FRA *STOL, POKRYTYJ*, SIDE 39:

Вблизи реки Урал образовался залив, подковообразный и довольно вытянутый (но не старица, просто залив) — все это в детстве.

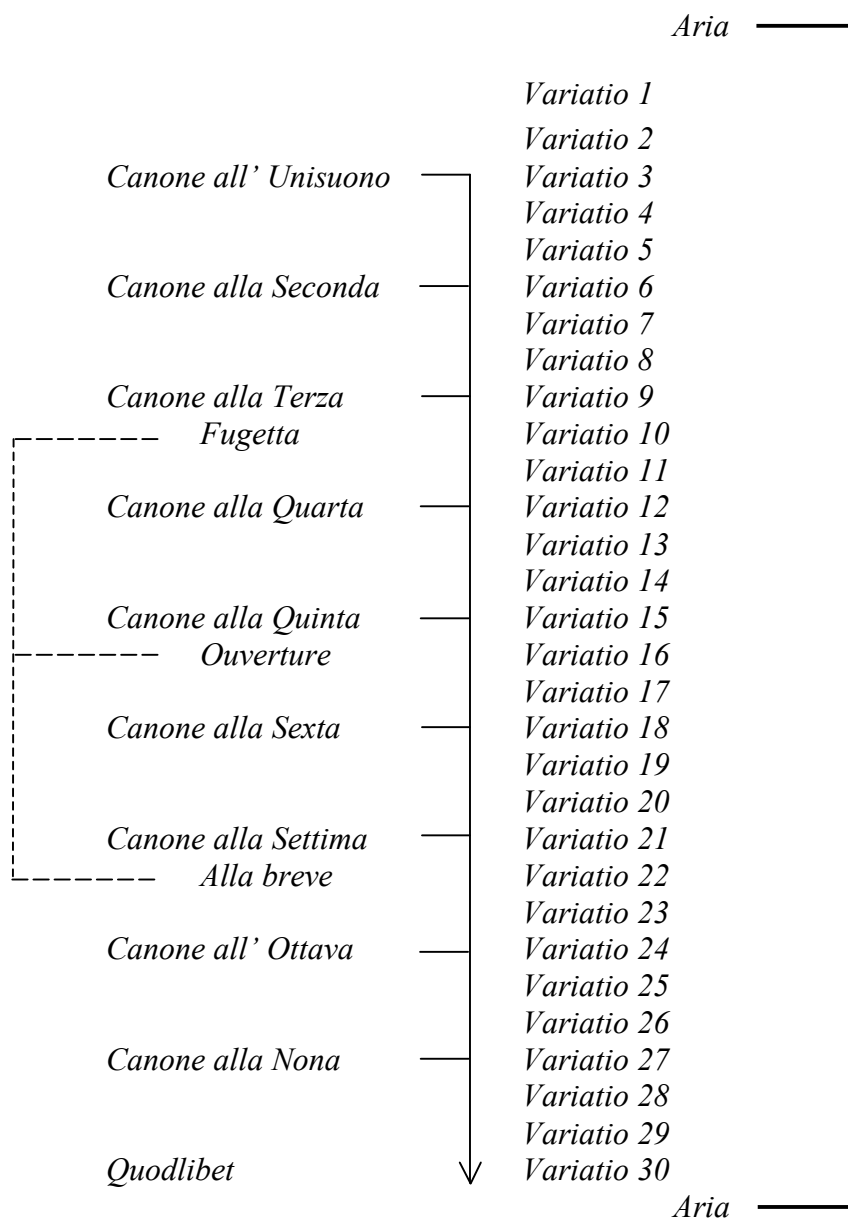
Там мы однажды нашли стол (взрослые дяди привезли его на грузовике для выездной гулянки — привезли, да и оставили). Стол валялся и помаленьку мокнул под дождями и вороньим пометом, пока мы, мальчишки, перевернув, не спустили его на воду как необычный четырехмачтовый корабль. Мы подгребали руками, и, забавное корыто, он плыл по заливу. Мы нашли также свалывшуюся скатерку (все с той же гулянки), из нее, конечно, сделали парус, а из ее обрывка, на одну из ножек впереди, — флаг, конечно же красный!.. Под красным флагом и под восторженные наши крики парусник-корыто двигался по заливу.

В непогоду и дождь уральские волны накатывали с реки на песчаную перегородку, так что глянцевая вода залива почти соединялась с рекой. (Промокшие, мы сидели в шалаше, а корабль-корыто плавал и кружил по заливу сам собой, и Вовик Рыжков опасно сказал: «А не унесет его в реку?» — «Так это ж хорошо!» — закричали мы.) То есть воды не хватало самую чуть, чтобы мы смогли вытолкать перевернутый стол и пуститься по течению Урала. Парусник понесся бы вдаль, и все наши сны тогда были о том, как после ливня воды прибыло и нас выбросило в большое плавание.

[6.2] FRA *STOL, POKRYTYJ*, SIDE 48:

Только однажды я видел СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО в его доброте — был промельк, картинка бытия; стояли густые уже сумерки; вечер. (А я шел по берегу реки. Я заблудился.) Лес большой, заросли перекрывали путь. И тут ОН откуда-то выскочил, в руке — керосиновый фонарь старого образца. Он быстро на меня глянул и озабоченно заговорил: «Аникеев я. Аникеев... Идемте. Я провожу вас. Я Аникеев», — речь его была проста, не зла. Я почувствовал, что, по сути, он добр (и жаль, что в наших с ним отношениях не случилось таких вот опрощенных обстоятельств, как здесь у реки). Он поднял фонарь: «Пойдемте...» — он не назвался еще раз Аникеевым, считая, что я запомнил. И точно. Возникшее имя было важно. (Это уточнение — это проваливанье ЧЕЛОВЕКА СОЦИАЛЬНО ЯРОСТНОГО в обычную жизнь ЧЕЛОВЕКА ПРОСТО вызвало во мне сильнейшее чувство доверия.) Он поднял фонарь, и в кустах мы нашли вход в туннель под реку. Мы шли. Красноватые отблески фонаря бежали впереди нас по стенам туннеля. И под ногами тоже — пятнами света по мокрой земле.

[6.3] SKJEMA: GOLDBERGVARIASJONENES MAKROSTRUKTUR:



Figuren viser *Goldbergvariasjonenes* todeling (arier), midtdeling (ouverture), tredeling (fugetta, ouverture, alla breve) og tideling (canone/quodlibet). Jf. Christoph Wolff (1991: 348), Peter Williams (2001: 41–42) og David Schulenberg (1992: 320–321).

[7] LITTERATUR

[7.1] MAKANIN, VLADIMIR SEMENVIČ

- 1965 "Prjamaja linija",
Moskva, nr. 8, s. 4–109.
- 1967 *Prjamaja linija*,
Sovetskij pisatel', Moskva.
- 1971a "Bezotcovščina",
Moskva, nr. 12, s. 31–94.
- 1971b *Bezotcovščina/ Soldat i soldatka*,
Moskva, Sovetskij pisatel'.
- 1974 *Povest' o Starom Poselke*,
Sovetskij pisatel', Moskva. (Innhold: Povest' o Starom Poselke; Valečka Čekina; Zvuk truby; Milyj romantik; Klassika; Na zimnej doroge; Pro odnogo starika; V doždlyvye din; Takoj bol'šoj i takoj nelovkij; Starož; Poite im ticho; Belye babočki Ussuri; Priemnye ekzameny.)
- 1976a *Starye knigi*,
Sovetskij pisatel', Moskva. (Innhold: Starye knigi; Na pervom dychanii; Polosa obmenov; Prostaja istorija; Pustynnoe mesto; Dašen'ka; Kolyšev Anatolij Anatol'evič; Jakuškin; Lebedjanik; V poslednij raz; Rasskaz o rasskaze; Naša staruška chorošo deklamiruet.)
- 1976b *Na pervom dychanii*,
Sovetskij pisatel', Moskva.
- 1977 "Ključarev i Almuškin",
Naš sovremennik, nr. 4, s. 111–126.
- 1978 *Portret i vokrug*,
Sovetskij pisatel', Moskva.
- 1979a *Ključarev i Almuškin*,
Sovetskij pisatel', Moskva. (Innhold: Ključarev i Almuškin; Otdušina; Rasskaz o rasskaze; Polosa obmenov; Reka s bystrym tečeniem: Prjamaja linija.)
- 1979b "Gogol' i konfuznaja situacija",
Literaturnaja učeba, nr. 2, s. 183–187.
- 1980a *V bol'šom gorode*,
Sovremennik, Moskva. (Innhold: Starye knigi; Pogonja; Golosa.)
- 1980b *Na zimnej doroge*,
Sovetskij pisatel', Moskva. (Innhold: Bezotcovščina; Na pervom dychanii; Otdušina; Na zimnej doroge; Pojte im ticho; Rasskaz o rasskaze; Portret i vokrug.)
- 1982a "Čelovek svity",
Oktjabr', nr. 3, s. 83–111.
- 1982b "Predteča",
Sever, nr. 3–4, s. 4–49, 2–54.
- 1982c *Golosa*,
Sovetskaja Rossija, Moskva. (Innhold: Ključarev i Almuškin; Prostaja istorija; Pustynnoe mesto; Otdušina; V doždlyvye din; Reka s bystrym tečeniem; Na pervom dychanii; Soldat i soldatka; Golosa.)
- 1983a "Antilider",
Ural, nr. 6, s. 56–75.
- 1983b *Predteča, povesti*,

- Sovetskij pisatel', Moskva. (Innhold: Predteča; Goluboe i krasnoe.)
- 1983c *Reka s bystrym tečeniem, povesti i rasskazy*,
Moskovskij rabočij, Moskva. Posleslovie: N. Samveljana. (Innhold: Valečka Čekina; Starye knigi; Pogonja; Reka s bystrym tečeniem; Prostaja istorija; Polosa obmenov; Dašen'ka.)
- 1984a "Gde schodilos' nebo s cholmami",
Novyj Mir, nr. 1, s. 68–102.
- 1984b "Graždanin ubegajuščij",
Ural, nr. 9, s. 96–115.
- 1984c *Mesto pod solncem, rasskazy*,
Molodaja gvardija, Moskva. Predislovie: A. Žukov. (Innhold: Mera otvetstvennosti; Čelovek svity; Ključarev i Almuškin; Goluboe i krasnoe; Antilider; Gde schodilos' nebo s cholmami; Reka s bystrym tečeniem.)
- 1984d *Gde schodilos' nebo s cholmami, povesti*,
Sovremennik, Moskva. (Innhold: Golosa; Gde schodilos' nebo s cholmami; Graždanin ubegajuščij.)
- 1986 "Prjamaja linija"
Podvig, nr. 4, s. 80–187.
- 1987a "Utrata",
Novyj Mir, nr. 2, s. 96–134.
- 1987b "Odin i odna",
Oktjabr' nr 2, s. 3–116.
- 1987c "Ostavšij",
Znamja, nr. 9, s. 6–59.
- 1987d *Izbrannoe, rasskazy i povest'*,
Sovetskij pisatel', Moskva. Predislovie: L. Anninskij. (Innhold: Graždanin ubegajuščij; Antilider; Otdušina; Pustynnoe mesto; Rasskaz o rasskaze; Čelovek svity; Ključarev i Almuškin; Goluboe i krasnoe; Gde schodilos' nebo s cholmami; Reka s bystrym tečeniem; Predteča.)
- 1988a *Ostavšij, povesti i rasskazy*,
Chudožestvennaja literatura, Moskva. Posleslovie: A. Marčenko. (Innhold: Golosa; Otdušina; Goluboe i krasnoe; Otstavšij; Prostaja istina; Ključarev i Almuškin; Graždanin ubegajuščij; Antilider.)
- 1988b *Odin i odna, povesti*,
Sovremennik, Moskva. (Innhold: Odin i odna; Povest' o Starom Poselke.)
- 1988c *Povesti*,
Kněžnaja palata, Moskva. Posleslovie: N. Solov'eva. (Innhold: Utrata; Odin i odna; Predteča.)
- 1988d *Čelovek svity*,
Moskovskij rabočij, Moskva. (Innhold: Bezotcovščina; Otdušina; Prjamaja linija; Antilider; Čelovek svity.)
- 1988e *Golosa*,
Pravda, Moskva.
- 1989 *Utrata*,
Molodaja gvardija, Moskva. (Innhold: Otstavšij; Utrata; Valečka Čekina; Na pervom dychanii; Polosa obmenov; Pustynnoe mesto; Dašen'ka; Rasskaz o rasskaze.)
- 1990a *Otdušina*,
Izvestija, Moskva. Posleslovie: I. Solov'eva. (Innhold: Odin i odna; Otdušina; Golosa; Otstavšij; Utrata.)
- 1990b *Rasskazy*,

- Sovremennik, Moskva. (Innhold: Pojte im ticho; Pustynnoe mesto; Na zimnej doroge; Straž; V doždlyve din; Otdušina; Reka s bystrym tečeniem; Antilider; Prostaja istina; Dašen'ka; Polosa obmenov; Ljubjaščie nas; Razgovorčivij; Legkaja dobyča; Červ'; Nas otklikajut; Baraban; A rasskaz načinalsja...; Želtye gory; Ural'skie stariki; Utrata; Graždanin ubegajuščij; Gde schodilos' nebo s cholmami.)
- 1991a "Dolog naš put'",
Znamja nr. 4, s. 3–47.
- 1991b "Laz",
Konec veka, nr. 3, s. 6–65.
- 1991c "Laz",
Novyj Mir, nr. 5, s. 92–133.
- 1991d "Tam byla para...",
Novyj Mir nr. 5, s. 83–92.
- 1991e "Otdušina",
Podem nr. 7, s. 57–108.
- 1991f "Sjur v proletarskom rajone. Rasskazy",
Novyj Mir, nr. 9, s. 111–128.
- 1991g "Iz cikla rasskazov 'Sjur v proletarskom rajone.'",
Stolica, nr. 23. s. 53–60.
- 1991h *Laz*,
Nezavisimyj literaturnyj al'manach, Konec veka, Moskva. (Innhold: Laz; Dolog naš put'; Tam byla para.)
- 1991i *Odin i odna / A Lonely Man and a Lonely Woman*,
Russkij jazyk, Moskva. (Kniga dlja čtenija s kommentariem. Predislovie i kommentarija: A. Marčenko. Interv'ju Petera Rolberga s Vladimirom Makaninym)
- 1991j *Portret i vokrug. Odin i odna, romany*,
Sovetskij pisatel', Moskva.
- 1992a "Naše utra"
Literaturnaja gazeta, 21. oktober, s. 5.
- 1992b "Sjužet usrednenija",
Znamja nr. 1, side 107–126.
- 1993a "Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine",
Znamja nr. 1, s. 9–53.
- 1993b "Kvazi",
Novij Mir, nr. 7, s. 124–147.
- 1993c "Trizna; Vorone kak-to bog; Spros; Molodye volki; Radio Majak; A žizn' meždu tem idët; Utro. Rasskazy", *Čest' imeju*, 7–8–9, s. 24–32.
- 1995a "Kavkazkij plennyj",
Novyj Mir, nr. 4, 3–19.
- 1995b *Baize – Covered Table with Decanter*,
Oversatt til engelsk av Arch Tait, Readers International, London.
- 1997 *Kavkazkij plennyj*,
Panorama, Moskva. Predislovie: N. Ivanova. (Innhold: Čelovek svity; Graždanin ubegajuščij; Antilider; Gde schodilos' nebo s cholmami; Sjur v proletarskom rajone; Laz; Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine; Kvazi; Kavkazkij plennyj.)
- 1998a "Andegraund, ili Geroj našego vremeni",
Znamja, nr.1–4, s. 5–106; 32–96; 69–137; 58–116.
- 1998b *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*,
Vagrius, Moskva.

- 1998c *Laz, povesti i rasskazy*,
Vagrius, Moskva. Predislovie: A. Nemzer. (Innhold: Golosa; Otdušina; Utrata; Laz; Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine; Kavkazkij plennyj.)
- 1998e *Na pervom dychanii*
Zaural'e, Kurgan. Vstuplenie: S. Odincovaja. (Innhold: Graždanin ubegajuščij; Antilider; Na pervom dychanii; Predteča; Ključarev i Almuškin; Sjužet usrednenija; Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine; Laz; Kavkazkij plennyj.)
- 1999a *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*,
Vagrius, Moskva.
- 1999b *Dolog naš put'*,
Vagrius, Moskva. (Innhold: Laz; Otvavšij; Golosa; Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine; Dolog naš put'.)
- 1999c "I Am a Writer",
Iowa State Universitys internettsider,
www.languageiastate.edu/russian/tspektor/autubiogr.html
- 2000a "Bukva 'A'"
Novyj Mir, nr. 4, s. 7–35.
- 2000b "Udavšijsja rasskaz o ljubvi",
Znamja, nr. 5, s. 17–47.
- 2000c *Udavšijsja rasskaz o ljubvi, povesti, rasskazy*,
Vagrius, Moskva. (Innhold: Udavšijsja rasskaz o ljubvi; Bukva "A"; Sjur v proletarskom rajone; Kavkazkij plennyj; Ključarev i Almuškin; Čelovek svity; Graždanin ubegajuščij; Antilider; Otdušina; Gde schodilos' nebo s cholmami.)
- 2001a "Odnodnevnaia vojna",
Novyj Mir, nr. 10, s. 7–20.
- 2001b *Odin i odna, romany*,
Vagrius, Moskva. (Innhold: Odin i odna; Predteča.)
- 2001c *Linija sud'by i linija žizni*,
Centropoligraf, Moskva. (Innhold: Ključarev i Almuškin; Goluboe i krasnoe; Povest' o Starom Poselke; Laz; Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine; Starye knigi; Pogonja.)
- 2002a "Neadekvaten. Za kogo progolosuet malen'kij čelovek",
Novyj Mir, nr. 5, s. 13–51.
- 2002b *Sobranie sočinenij, v 4 tomach*,
ny tekstredaksjon av Makanin, 4 bd., Materik, Moskva.
(*Tom 1*: Golosa; Straž; Prostaja istina; Polosa obmenov; Na zimnej doroge; V doždlyvye din; Na pervom dychanii; Rasskaz o rasskaze; Pustynnoe mesto; Poite im ticho; Ne naš čelovek; Dašen'ka; Kolyšev Anatolij Anatol'evič; Reka s bystryem tečeniem.
Tom 2: Ključarev i Almuškin; Čelovek svity; Graždanin ubegajuščij; Antilider; Otdušina; Gde schodilos' nebo s cholmami; Predteča.
Tom 3: Utrata; Otvavšij; Sjužet usrednenija; Odin i odna.
Tom 4: Laz; Poslednij lager'; Sjur v Proletarskom rajone; Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine; Kvazi; Bukva "A"; Udavšijsja rasskaz o ljubvi; Kavkazskij plennij.)
- 2002c *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*,
Vagrius, Moskva.
- 2002d *Čelovek svity*,
Zlatoust, Sankt-Peterburg.

- 2003a "Bez politiky",
Novyj Mir, nr. 8, s. 12–61.
- 2003b "Dolgožiteli",
Novyj Mir, nr. 9, s. 10–19.
- 2003c "Mogli li demokraty napisat' gimn....",
Novyj Mir, nr. 10, s. 12–25.
- 2003d "Boržomi",
Novyj Mir, nr. 11, s. 11–27.
- 2003e *Otdušina*,
Vagrius, Moskva. (Innhold: Ključarev i Almuškin; Otdušina;
Reka s bystrym tečeniem.)
- 2003f *Pogonja, roman v dvyh častjach*,
Vagrius, Moskva.
- 2003g *Graždanin ubegajuščij, povesti*,
Vagrius, Moskva. (Innhold: Graždanin ubegajuščij; Antilider; Čelovek svity.)
- 2003h *Andegraund, ili Geroj našego vremeni*,
Vagrius, Moskva.
- 2004 "Rakurs",
Novyj Mir, nr. 1, s. 158–162.

[7.2] SEKUNDÆRLITTERATUR

- Ageev, Aleksandr
1990 "Istina i svoboda, Vladimir Makanin: vzgljad iz 1990 goda",
Literaturnoe obozrenie, nr. 9, Moskva, s. 25–33.
- Akimov, V. M.
1995 *Sto let russkoj literatury, Ot serebrjanogo veka do našich dnejj*,
Liki Rossii, Sankt-Peterburg.
- Anninskij, Lev
1987 "Struktura labirinta, Vladimir Makanin i literatura 'seredinnogo' čeloveka",
Znamja, nr. 12 1986, s. 218–226.
(Også trykt som forord til Vladimir Makanins *Izbrannoe, rasskazy i povest'*,
Sovetskij pisatel', Moskva, s. 3–18.)
- Archangel'skij, Aleksandr
1998 "Gde schodilis' koncy s koncami",
Družba Narodov, nr. 7, s. 180–185.
- B., P.
1993 "Vladimir Makanin. Stol, pokrytyj suknom i s grafinom poseredine",
Literaturnaja Gazeta, nr. 9, 3. mars, s. 4.
- Bachtin, Michail Michajlovič
1979 *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*,
Iskusstvo, Moskva.
- Bagger, Hans / Nørretranders, Bjarne
1992 *Ruslands historie, bind 2: Reformer og revolution*,
2. rev. utgave, Politikens Forlag, København.
- Balacenko, Natal'ja Sergeevna
2000 "Chudožestvennaja koncepcija ličnosti v tvorčestve V. Belova i V.
Makanina 60–80-ch godov", Avtoreferat, Armavirskij gosudarstvennyj
pedagogičeskij institut, Armavir.
- Benjamin, Walther
1975 "Fortelleren",
i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*,
Utvalg og oversettelse ved Torodd Karlsen,
Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, s. 179–201.
- Berkov, V.P.
1994 *Russko-norvežskij slovar'*
Universitetsforlaget, 2. utgave, Oslo.
- Bell, Quentin
1990 "Introduction",
i Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, The Hogarth Press, London, s. vii–xi.
- Birich, A.K. / Mokienko, V.M. / Stepanova, L.I.
2001 *Slovar' russkoj frazeologii, istoriko-étimologičeskij sprovočnik*,
Folio-press, Sankt-Peterburg, izdanie izpravlennoe.
(Sankt-Peterburgskij Gosudarstvennij Universitet,
Sankt-Peterburg, 1998.)
- Bočenkov, Viktor
2002 "Literatura idet ot prorokov",
intervju med Vladimir Makanin,
Moloko, 4. desember.
- Bondarenko, Vladimir
1986 "Vremja nadežd",
Zvezda nr. 8, s. 184–194.

- Borev, Jurij B.
2003 *Ėstetika, Teorija literatupy, ěnciklopedičeskij slovar' terminov*,
Possijskaja Akademija Nauk, Institut mipoboj literatury im. M. Gor'kogo,
Izdatel'stvo Astrel', Moskva.
- Borges, Jorge Luis
1967 *A personal anthology*,
Grove Press, New York.
- Brask, Peter
1983 "Om kompositionsanalyse",
I *International Association for Scandinavian Studies. Study Conference*
(14: 1982 Odense): *Kortprosa I Norden: fra H.C. Andersens eventyr til den*
moderne novella: akter fra den XIV studiekonferanse for skandinavisk
litteratur i Odense 1982.
Odense Universitetsforlag, Odense, s. 25–48.
- Brunkhorst, Haike
1999 *Adorno and Critical Theory*
Political Philosophy Now, University of Wales Press, Cardiff
- Chatman, Seymour Benjamin
1978 *Story and Discourse*,
Cornell University Press, London.
- Cohn, Dorrit
1978 *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in*
Fiction, Princeton University Press, New Jersey.
- Dal', Vladimir
1998 *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*,
Cd-rom-utgave, Citadel', Moskva.
- Dalton-Brown, Sally
1995 "Lucrative literature: the Booker Prize in Russia",
i Pursglove, Michael (red.), *The New Russia*, Intellect Books, Oxford,
Cromwell Press, Wiltshire, s. 23–33.
- Dostoevskij, Fjodor Michailovič
1976 *Brat'ja Karamazovy, knigi I–X*,
Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, bind 14, Izd. Nauka,
Leningrad.
- Dowsett, Colin
1996 "The Writer and Writing in the Fiction of Vladimir Makanin",
Australian Slavonic and East European Studies, Parkville, Vic.: Department
of Russian and Language Studies, vol. 10, nr. 1, s. 29–36.
- Eide, Tormod
1999 *Retorisk leksikon*,
Spartacus forlag, Oslo. (Universitetsforlaget, 1990.)
- Eliseev, I.A. / Poljakova, L.G.
2002 *Slovar' literaturovedčeskich terminov*,
Feniks, Postov-na-Donu.
- Ėjzenštejn, Sergej
1955 "Organičnost' i pafos v kompozicii fil'ma "Bronenosec "Potemkin""",
i *Izbrannye stat'i*, Iskusstvo, Moskva, s. 243–251.
- Ellis, Bret Easton
1991 *American Psycho*,
Vintage Books, Random House, New York.
- Epstein, Paul
1999 "The String Quartets of Dimitri Shostakovich",

- folder til CD, *Shostakovich: The String Quartets, Emerson String Quartet*, Deutsche Grammophon, Hamburg.
- Fasmer, Maks (Vasmer, Max)
1964–1973 *Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka*,
4 bd., oversatt fra tysk til russisk av O.N. Trubačev,
Progress, Moskva.
- Gaasland, Rolf
1999 *Fortellerens hemmeligheter*,
Universitetsforlaget, Oslo.
- Genis, Aleksandr
1997 “Beseda tret'ja: Prikosnovenie Midasa: Vladimir Makanin”,
Zvezda nr. 4, s. 228–230.
- Gorkin, A. P. (red.)
2000 *Novyj ěnciklopedičeskij slovar'*,
Rilon Klassik, Bol'shaja Rossijskaja Ėnciklopedija, Moskva.
- Hewitt, Angela
2000 ”The Goldberg Variations”,
folder til CD, *Bach, Goldberg Variations*, Hyperion Records, s. 2–10.
- Hoem, Knut (programleder) / Skjelstrup, Kristian
2001 ”Russisk samtidslitteratur”,
Ordfront, NRK radio, P2, 16. desember.
- Ivanova, Natal'ja
1997 ”Slučaj Makanina”,
Znamja nr. 4, s. 215–220.
2000 ”Žizn' i smert' simuljakra v Rossii”,
Družba narodov nr. 8, s. 187–196.
- Johannesen, Georg
1987 *Rhetorica Norvegica*,
J.W. Cappelens Forlag, Oslo.
1999 *Ars vivendi, eller de sju levemåter*
J.W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Kachur, John
1996 *A Bibliography of Primary Literature by Vladimir Makanin*,
University of Pittsburghs server (www.pitt.edu/~kachur/biblio.html).
- Kireev, Ruslan
2002 “Kontrapunkt Vladimira Makanina”,
Literatura, nr 29, 1.–7. august.
- Krasnostchekova, Elena
2000 ”The Artistic Evolution of Vladimir Makanin (1970s–1980s)”,
i Ryan, K.L. / Scherr, B.P. (red.), *Twentieth-Century Russian Literature*,
Macmillan Press LTD, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, s. 193–205.
- Kuzičeva, Alevtina
1993 ”Gde stol byl jastv, tam grob stoit...”,
Knižnoe Obozrenie nr 51, 24. desember, s. 13.
- Ladynskaja, Viktorija
2004 “Ljubov' ravnjaetsja žizni”,
Molodež' Ėstonii, 3. januar.
- Larsen, Alf
1978 *Nattetanker*,
Dreyers Forlag, 2. opplag, Oslo.
- Latynina, Alla
2001 ”Sumerki literatury”,

- Literaturnaja gazeta*, nr. 47, 21.–27. november, s. 4.
- Lejderman, N.L. / Lipoveckij, M.N.
 2001 *Sovremennaja russkaja literatura, kniga 3, v konce veka (1986–1990-e gody)*, Editorial URSS, Moskva.
- Levina-Parker, Marija
 1995 "Smert' geroja"
Voprocj Literatury nr. 5, s. 63–78.
- Lingvo 8.0
 2001 *Bol'soj anglo-russkij, russko-anglijskij slovar'*,
 CD-rom, 5-e izd., ispravlennoe i dopolnennoe,
 ABBYY Software House, Moskva.
- Lipoveckij, Mark
 1992 "Paradoks o gore i tunnele, Vladimir Makanin i ego sjužet",
Literaturnaja Gazeta, nr. 24, 10. juni 1992, s. 4.
- Lothe, Jakob
 1994 *Fiksjon og film, Narrativ teori og analyse*,
 Universitetsforlaget, Oslo.
- Lothe, Jakob / Refsum, Christian / Solberg, Unni
 1997 *Litteraturvitenskaplig leksikon*,
 Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Lotman, Ju. M.
 1972 *Analiz poëtičeskogo teksta*,
 Prosveščenie, Leningrad.
- Lübcke, Poul (red.)
 1993 *Politikens filosofileksikon*
 1. utgave, 7. opplag, Politikens Forlag A/S, Copenhagen.
- M., I.
 1993 "Sam po sebe",
Kul'tura, nr. 49, 18. desember, s. 1.
- Maksimov, Andrej (programleder)
 2003 "Vladimir Makanin",
 radiointervju med Vladimir Makanin, *Radiokompanija Majak*, 18. april, kl.
 00.25. (Avskrift fra www.radiomajak.ru/schedules/93/8696.html)
- Man, Paul de
 1984 "Anthropomorphism and Trope in the Lyric",
 i *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press,
 New York, s. 239–263.
- McHale, Brian
 1992 "(Mis)reading Pynchon",
 i *Constructing Postmodernism*, Routledge, London, s. 61–144.
- Mikkelsen, Kari (red.)
 1978–80 *Cappelens musikkleksikon*,
 6 bd., J.W. Cappelens Forlag, Oslo. (Bygger på *Sohlmans Musiklexikon*,
 Sohlmans Förlag AB, Stockholm, 1979)
- Motygin, Sergej Jur'evič
 1997 *Poëtika V.S. Makanina*,
 Avtoreferat, Astrachanskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet,
 Astrachan'.
- 2001 *Pramaja linija? Ėvoljucija prozy V.S. Makanina*,
 Monografi, Izd. Astrachanskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet,
 Astrachan'.
- Nemzer, Andrej

- 1998a *Literaturnoe segodnja. O ruskoj proze. 90-e*,
Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva.
- 1998b "Golos v gorach",
i Makanin, Vladimir, *Laz, povesti i passkazy*,
Vagrius, Moskva, s. 5–14.
- 2000 "Zamečatel'noe desjatiletie, o ruskoj proze 90-ch godov",
Novyj Mir, nr. 1, s. 204–219.
- Orwell, George
1949 *Nineteen Eighty-Four*,
Secker & Warburg, London.
- Piskunova S. / Piskunov V.
1988 "Vsë proče – literatura",
Voprosy literature, nr. 2, s. 38–77.
- Perahia, Murray
2000 "Some thoughts on the Goldberg Variations",
folder til CD, *Bach: Goldberg Variations*, Sony Classical, s. 6–10.
- Prochorov, A.M. (red.)
2002 *Bol'shaja Sovetskaja ènciklopedija, èlektronnaja versija*
CD-rom-utgave, Naučnoe izdatel'stvo "Bol'shaja Rossijskaja ènciklopedija".
- Puškin, A.S.
1974 *Sobranie sočinenij, tom 2, stichotvorenija 1825–1836 godov*,
Chudožestvennaja literature, Moskva.
- Rich, Elisabeth
1995 "Vladimir Makanin",
intervju med Vladimir Makanin, oversatt av W.G. Fiedorow,
South Central Review, vol. 12, nr. 3–4, s. 92–107,
Texas A & M University, College Station.
- Ricoeur, Paul
1984–1988 *Time and narrative*,
3 bd., oversatt fra fransk til engelsk av K. Blamey og D. Pellauer,
The University of Chicago Press, Chicago / London.
- Rodnjanskaja, Irina
1986 "Neznakomye znakomcy. K sporam o gerojach Vladimira Makanina",
Novyj Mir nr. 8, s. 230–247.
- 1997 "Sjužety trevogi, Makanin pod zhakom 'novoj žestokosti'",
Novyj Mir nr. 4, s. 200–213.
- Rollberg, Peter
1991 "Interv'ju Petera Rolberga s Vladimirom Makaninym"
i *Odin i odna*, Vladimir Makanin (1991i), Russkij jazyk, Moskva, s. 259–277.
- 1993 *Invisible Transcendence: Vladimir Makanin's Outsiders*,
Occasional paper #253, presented at the Kennan Institute on 4 December
1992, Kennan Institute for Advanced Russian Studies, Washington.
- Sadie, Stanley (red.)
1980 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,
20 bd., Macmillan Publishers Limited, London.
- Schiff, András
2003 "Goldberg Variations – A guided tour",
folder til CD, *J.S. Bach, Goldberg Variations*, ECM Records, München.
- Schulenberg, David
1992 *The Keyboard Music of J.S. Bach*,
Schirmer Books, Macmillan, New York.

- Sergeev, Evgenij
1986 "Smotrite, kto prišel",
Znamja, nr. 8, s. 217–221.
- Shneidman, N.N.
1995 "The intermediate generation",
i *Russian Literature 1988–1994, The End of an Era*,
University of Toronto Press, Toronto / Buffalo / London, s. 85–117.
- Smith, Timothy A.
1996a "Canons of the Goldberg Variations",
Internettside: *Canons & Fugues of J.S. Bach*, Northern Arizona Universitys
server, folder: http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/public_html
1996b "Anatomy of a Canon",
Internettside: *Canons & Fugues of J.S. Bach*, Northern Arizona Universitys
server, folder: http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/public_html
1996c "Why Did Bach Write Canons?",
Internettside: *Canons & Fugues of J.S. Bach*, Northern Arizona Universitys
server, folder: http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/public_html
- Solnceva, Alena
2000 "Vladimir Makanin: Publika segodnja nuždaetsja v oščuščenijach sil'nych I
grubych", intervju med Vladimir Makanin, *Vremja novostej*, 17. oktober.
- Sotnikova, T.A.
2000 "Makanin, Vladimir Semënovič",
i Nikolaev, P.A. (red.), *Russkie pisateli 20 veka*,
Bol'shaja Rossijskaja ènciklopedija, Randevu-AM, Moskva, s. 435–437.
- Staruš, Marina
1993 "Imja im – strach",
Rossija, nr. 11, 10.–16. mars, s. 12.
- Stegemann, Michael
1993 "Eine art herbstlichen friends",
folder til CD, *J.S. Bach, Goldberg Variations, BWV 988, Glenn Gould*, Sony
Classical, s.l.
- Stolz-Hladky, Zuzana
1995 *Studien zur Poetik Vladimir S. Makanins "Odn i odna", "Otvstavsij",
"Utrata": russische Prosa in Übergang zur Postmodern*,
Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern.
- Surikov, Valerij
1995 "Sundučok' i 'Stol' – spasenie i gibel' individual'nosti",
Literaturnoe Obozrenie, nr. 2, s. 32–37.
- Švedova N. Ju. / Ožegov S.I.
1999 *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*,
Rossijskaja akademija nauk, 4-e izdanie, dopolnennoe, Moskva.
- Świeży, Janusz (Svežij, Januś)
1996a "Vladimir Makanin. Štrichi k portretu",
i *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo*,
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, s. 136–150.
(Intervju med Vladimir Makanin, s. 142–150.)
1996b "Tvorčeskij put' Vladimira Makanina",
Slavia-Orientalis, nr. 3, Universitas, Kraków, s. 367–383.

- Synofzik, Thomas
2002 "Johann Sebastian Bach: Clavier Übung bestehende in einer Aria mit verschiedenen Veränderungen“, folder til CD, *J.S. Bach, Goldberg Variations, BWV 988, Ketil Haugsand*, Simax, Pro Musica, Oslo.
- Syrkin, A. Ja.
1960 "Versii 'Digenisa Akrita'",
i *Digenis Akrit*, Izd. Akademii Nauk SSSR, Moskva, s. 164–178.
- Titlestad, Torgrim
2001 "Til Sovjet som fjortenåring",
Dag og Tid, nr. 29, 19. juli, Oslo, s. 12–13.
- Tolstaja, Tat'jana / Stepanjan, Karen
1988 "...Golos, letjaščij v kupol",
Voprovj literatury, nr. 2, s. 78–105.
- Toporov, Viktor
1993 "V čužom piru pochmel'e",
Zvezda, nr. 4, s. 188–198
- Tovey, Donald Francis
1972 "Aria with Thirty Variations (The 'Goldberg' Variations)",
i *Essays In Musical Analysis, Chamber Music*, 7. utg. (1. utg., 1944),
Oxford University Press, London, s. 28–74.
- Uggla, Bengt Kristesson
1994 *Kommunikation på bristningsgränsen, Paul Ricoeur*,
Brutus Östlings Bokforlag Symposion, Stockholm / Stehag.
- Varkan, Ekaterina
2002 "Protiv stilja",
intervju med Vladimir Makanin, *Nezavisimaja gazeta*, 14. mars.
- Vidnes, Øystein
1999 "Skrift = litteratur = skrift, Eit intervju med Georg Johannesen",
Prosopopeia, Universitetet i Bergen, Litteraturvitenskaplig institutt, Bergen,
nr 2, s. 6–9.
- Vol'tskaja, Tat'jana
1998 "Mechanizm uspecha",
Nevskoe vremja, nr. 102, 6. juni.
- Wazyk, Adam
1957 "Poemat dla dorosłych",
i *Wiersze i poematy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 143–152.
- Williams, Peter
2001 *Bach: The Goldberg Variations*,
Cambridge University Press, Cambridge.
- Wolff, Christoph
1991 *Bach, Essays On His Life and Music*,
Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts / London.
- Zamjatin, Evgenij
1952 *My*
Chekov Publishing House, New York.
- Zinik, Zinovy
1995 "Just the Russian Way",
The Times Literary Supplement, 15. desember.
- Ziolkowski, Margaret
1996 "Vladimir Makanin",
World Literature Today, University of Oklahoma Press, nr. 3, s. 723.

