

Petersburgmyten i russisk litteratur: Fra opposisjon til stagnasjon?

Et kulturologisk studium av tekster fra 1700-2000

The St. Petersburg Myth in Russian Literature: From Opposition to Stagnation?
A Culturological Study of Texts from 1700-2000

Susan Johnsen

Hovedfagsoppgave i russisk

Institutt for klassisk filologi, russisk og religionsvitenskap

Universitetet i Bergen

Høsten 2006



Sammendrag

Målet med denne kulturologiske studien er å undersøke *petersburgmyten* i russisk litteratur. Mitt fokus er rettet mot spørsmålet om denne myten har *stagnert*, slik enkelte forskere hevder, eller om den er fremdeles er *produktiv*, slik andre synes å argumentere for. Gjennom å anvende *Jurij Lotmans* antitetiske teori, som skiller mellom den *utopiske, offisielle* myten og den *apokalyptiske, uoffisielle* myten, følger jeg diskursen rundt myten fra dens begynnelse og frem til i dag. Min hypotese er at litteraturen gjennom petersburgmyten, har utvist en *opposisjonell* holdning til de til enhver tid rådende samfunnsforholdene, og har følgelig endret seg i takt med samfunnet. For å teste denne påstanden ser jeg på ulike tekster fra 1700-tallet frem til 2001, for å kartlegge *hvordan petersburgmyten har utviklet seg før, under og etter Sovjetunionens fall og hvordan utviklingen kan leses i litteraturen.*

I kapittel 2 gir jeg en kort historisk introduksjon til St. Petersburgs tidlige historie og ideen om “vinduet mot Europa”. Dette knyttes videre sammen med kapittel 3, der jeg tar for meg *mytologiseringen* av byen og redegjør nærmere for Lotmans *doble lesning* av myten. Fra og med kapittel 3.4 viser jeg hvordan den uoffisielle myten *kodifiseres* i litteraturen utover på 1800-tallet, et fenomen jeg knytter sammen med Toporovs begrep petersburgteksten. Videre diskuterer jeg hvorvidt petersburgmyten sammen med petersburgteksten avsluttes med *Anna Akhmatovas* tidlige diktning, eller om man kan argumentere for at Akhmatova bereder grunnen for en *radikal omsnuing* av myten. Dernest, i kapittel 3.5, går jeg eksplisitt inn på petersburgmytens opposisjonelle rolle og hvordan utviklingen av en sovjetisk *parallellkultur* kan forstås i relasjon til dette.

I kapittel 4 analyserer jeg tekster av to nålevende forfattere, *Elena Sjvarts* og *Mikhail Veller*, for å undersøke deres forhold til den mytologiske diskursen. I kapittel 5 oppsummerer jeg funnene mine, som konkluderer med at vi hos Sjvarts synes å finne en interessant post-sovjetisk *nyformulering* av petersburgmyten.

Forord

Da jeg bestemte meg for å begynne på hovedfag i russisk høsten 2002, ante jeg ingenting om hva livet skulle bringe de fire neste årene. Det var med skrekkblandet fryd jeg kastet meg ut i det, under to viktige forutsetninger: at jeg fikk skrive om temaet som nå foreligger som ferdig oppgave og at jeg ikke skulle bli en “evighetsstudent”. Men livet er fullt av små og store mirakler, og i mars 2004 skjedde et stort, da Trym ble født. Det siste året står i sterk kontrast til det idylliske året hjemme med ham, og jeg har på mine utallige bussturer til og fra universitetet hatt god tid til å gruble på hvordan dette skulle gå. Men plutselig har et nytt mirakel inntruffet, og jeg sitter her med oppgaven i hånda.

Jeg har mange gode hjelpere å takke. Først og fremst vil jeg takke min unike veileder Lillian J. Helle for å ha ledet meg med fast hånd, som oftest på telefon fra St. Petersburg, gjennom små og store utfordringer. Uten dine råd, ditt oppriktige engasjement og strenge, men rettferdige innspill, ville dette arbeidet ikke sett dagens lys. Videre vil jeg takke mine to venner og viktige støttespillere: Annika for all “bistandshjelp”, først og fremst på det menneskelige plan, men også reint faglig, og Jannicke, for din gode moralske støtte – du har gitt meg noen å dele både “skrekk” og “fryd” med. Gjennom en rekke utvidede lunsjer på vår faste plass i kafeen på UB, har dere begge hjulpet meg å holde motet oppe når jeg har strevd som verst. Jeg vil i tillegg rette en takk til Martin for teknisk opplæring i “hvordan skrive en oppgave”, men også for faglige innspill.

Til slutt vil jeg takke mamma og pappa og Irene og Øyvind for all støtte, både som besteforeldre, økonomiske bidragsytere og god heiagjeng. I sistnevnte har også storesøster Trude og lillebror Stein-Odin deltatt. Ofte har det viktigste vært å vite at noen tenker på meg. Den største takken av alle vil jeg rette til mine to kjære gutter, samboer Lars-Petter og Trym, som har “holdt fortet” hjemme. Uten deres tålmodighet og evige oppmuntring hadde jeg ikke klart dette. Når jeg i sene ettermiddagstimer har ringt hjem for å høre hvordan dere har hatt det, og Trym (2 år) har spurt: “mamma, skal du kjøre bussen snart?!”, da har jeg virkelig fått perspektiv på hva som faktisk er viktig her i livet – buss er gøy! Nå skal vi tre endelig få være mer sammen.

Universitetet i Bergen, september 2006

Susan Johnsen

Innholdsfortegnelse

Forord.....	1
Innholdsfortegnelse	2
1. Innledning.....	4
2. Et kort tilbakeblikk på St. Petersburgs historie fra Peter den Store til vår tid	8
2.1 Russland trekkes vestover	9
2.2 Russland trekkes østover	10
2.3 Arkitektur og bystruktur fra Vesten	11
2.4 Kampen mot naturkreftene.....	13
3. Den mytologiske byen.....	16
3.1 Dobbel lesning av petersburgmyten.....	17
3.1.1 Det semiotiske tomrommet	18
3.2 Den offisielle petersburgmyten	20
3.2.1 Myte som legitimerende kraft	20
3.2.2 Den utopiske byen.....	23
3.2.3 Semiotisering av byen	26
3.3 Den uoffisielle petersburgmyten	28
3.3.1 Det moderne genererer myter.....	29
3.3.2 Den apokalyptiske byen	31
3.3.3 Den illusoriske byen.....	34
3.4 Den uoffisielle petersburgmyten kodifiseres i litteraturen.....	36
3.4.1 Urteksten	36
3.4.2 Petersburgteksten	40
3.4.3 Den fantasmagoriske byen	45
3.4.4 Marerittbyen	46
3.4.5 Atlantismyten	47
3.5 Petersburgmyten som opposisjon eller som parallellkultur?.....	54
3.5.1 Martyrmyten.....	55
3.5.2 Fra opposisjon til parallellkultur	59
4. Petersburgmyten i diktningen til Elena Sjvarts og Mikhail Veller	62
4.1 Elena Sjvarts (1948-).....	62
4.1.1 Где мы? (1974)	63
4.1.2 Вольная ода философскому камню Петербурга (с двумя отростками) (2001) 68	

4.2 Mikhail Veller (1948-)	84
4.2.1 Легенды Невского Проспекта (1993)	85
5. Drøfting av problemstillinger og konklusjon	93
6. Litteraturliste	96
7. Appendiks.....	99
7.1 Anna Akhmatova.....	99
7.2 Elena Sjavarts.....	100
7.2.1 Где мы?.....	100
7.2.2 Вольная ода философскому камню Петербурга (<i>с двумя отростками</i>)	104
7.3 Figurer	112

1. Innledning

Denne kulturologiske studien har som målsetning å undersøke *petersburgmyten* i russisk litteratur i perioden 1700-2000. Gjennom å anvende *Jurij Lotmans* antitetiske teori, som skiller mellom den offisielle og den uoffisielle petersburgmyten og som viser hvordan det helt fra begynnelsen av fantes en motsetning mellom den *utopiske* og den *apokalyptiske* myten, skal jeg følge utviklingen av diskursen helt frem til moderne tid. Tradisjonelt sett er det vanlig å se denne diskursen som et avsluttet kapittel rundt forrige århundreskifte eller et par tiår inn på 1900-tallet, med *Anna Akhmatova* som en av de siste forfatterne som tematiserer denne problemstillingen. *Vladimir Toporov* er blant dem som hevder at petersburgmyten *stagnerer* på dette tidspunktet. Gjennom mitt studium skal jeg imidlertid vise, blant annet med referanse til *Solomon Volkovs* oppfatning, at Akhmatova ikke er den som avslutter retningen, men den som setter i gang en radikal *omsnuing* av de etablerte mønstrene innenfor denne litterære tradisjonen. Petersburgmyten kan derfor sies å være *prosessuell*. Min hypotese er at petersburgmyten som kulturelt og litterært fenomen alltid har kanalisert en *opposisjonell* holdning til de rådende samfunnsforholdene og har følgelig endret seg i takt med samfunnet for øvrig. Slik kan det hevdes at petersburgmyten fikk et nytt og særegent *sovjetisk* uttrykk, på samme måte som det også kan synes som den får et *post-sovjetisk* uttrykk gjennom *Elena Sjvarts*.

Jeg har valgt å bruke *petersburgmyten* som betegnelse på bakgrunn av følgende tre prinsipper: lengde, lesbarhet og fornorsking. Den fulle betegnelsen, som sammenfaller med den mest brukte engelske, er *St. Petersburg-myten* (the St. Petersburg myth). Denne er nokså omstendelig og lang, både å lese og skrive. De mest vanlige russiske betegnelse, *peterburgskij mif* og *mif Peterburga*, kunne jeg imidlertid valgt å oversette direkte, som da ville blitt oversatt med *peterburgmyten*. Da jeg ikke finner at dette klinger godt på norsk, har jeg valgt å fornorske den til petersburgmyten med -s-, slik som navnet på byen også skrives på norsk.

Grunnforutsetningen for denne oppgaven er at de tekstene som tematiserer St. Petersburg, står i en særstilling innenfor den russiske kultur- og litteraturhistorien, og kanskje også i en videre "verdenssammenheng". Den bakenforliggende årsaken til dette er St. Petersburgs spesielle posisjon i den russiske nasjons utvikling. At Peter den Stores gjerninger nærmest har fått en

egen plass i folks allmennkunnskaper, også utenfor Russland, forteller noe om den berømte tsarens ettermæle. Han satte dype spor etter seg og forandret Russland for all fremtid. Da jeg gikk i gang med arbeidet som skulle besvare min hovedproblemstilling – *hvordan utvikler petersburgmyten seg før, under og etter Sovjetunionen?* – fant jeg derfor behov for å starte med begynnelsen; ved byens grunnleggelse i 1703.

I kapittel 2 gis en kort historisk introduksjon til St. Petersburgs historie, med hovedvekt på byens aller tidligste fase og med spesielt henblikk på de momenter som gjorde at byen fikk en slik særstilling i Russland. Grunnideen ved St. Petersburgs tilblivelse var å skape et mer moderne, “vestlig” Russland, derav det velkjente omkvedet om byen som skulle være et “vindu mot Europa”.

“Den vestlige byen” ble raskt gjenstand for en enorm mytologisering, noe jeg tar for meg i kapittel 3. Her går jeg inn på Jurij Lotmans *antitetiske lesning* av mytologiseringen, som var med på å etablere begrepet petersburgmyten. Antitesen ligger i oppfatningene av St. Petersburg som enten *utopisk frelse* eller *apokalyptisk undergang* for Russland, gjenspeilet i henholdsvis kapittel 3.2 som den *skriftlige, offisielle* myten og i kapittel 3.3 som den *muntlige, uoffisielle* myten. I kapittel 3.2.1 og 3.2.2 gir jeg noen eksempler på hvordan den offisielle myten kunne komme til skriftlig uttrykk på 1700-tallet, hos henholdsvis Lomonosov og Trediakovskij.

For å kunne si noe videre om hvordan petersburgmyten utvikler seg, er det nødvendig å tematisere hvordan de ovennevnte posisjonene tas opp i litteraturen. I min underproblemstilling spør jeg derfor: *Hvordan kan vi lese utviklingen av petersburgmyten i litteraturen?* I den forbindelse fokuseres i kapittel 3.4 nærmere på hvordan den uoffisielle, muntlige petersburgmyten ble *litterarisert* og *kodifisert* i litteraturen utover på 1800-tallet og hvordan dens rolle etter hvert ble dominerende. Kodifiseringen starter, i følge *Vladimir Toporov*, med Aleksander Pusjkins “Bronserytteren”, som danner utgangspunktet for det som omtales i kapittel 3.4.2 som *petersburgteksten*. Denne “superteksten” omfatter store deler av litteraturen fra 1800-tallets St. Petersburg og defineres blant annet ut fra Nikolaj Gogol’s begrep om den *fantasmagoriske* byen, Fjodor Dostojevskijs tanke om *marerittbyen*, men også ut fra forestillinger som *demoniskhet* og *illusoriskhet*.

Fra og med kapittel 3.4.5. tar jeg for meg det *Solomon Volkov* kaller en radikal omsnuing av petersburgmyten gjennom *atlantismyten*. Dette eksemplifiseres gjennom et tidlig dikt (fra 1914) av Anna Akhmatova, den som kanskje sterkest har aktualisert dette aspektet ved myten. I kapittel 3.5 ser jeg nærmere på den *opposisjonelle dimensjonen* ved petersburgmyten og hvordan dette manifesteres i en av sovjettidens mørkeste faser, under Stalin, gjennom *martyrmyten*, som også finner sitt sterkeste uttrykk hos Akhmatova. Denne nye utviklingen representerte nok en radikal endring av petersburgmyten. Begge disse endringene kommer, slik jeg hevder, som følge av at samfunnets vilkår er i endring, mens den opposisjonelle kjernen i petersburgmyten fremdeles er intakt. Samtidig utvikles det i sovjettiden en muntlig *parallellkultur* som ivaretar den kulturen som faller utenfor den offisielle og strengt regulerede og sensurerte sovjetkulturen.

I kapittel 4 ser jeg nærmere på to nålevende forfattere, begge med tilknytning til Leningrad/ St. Petersburg, for å undersøke deres forhold til diskursen. Jeg gjennomfører her en tematisk analyse av to dikt av Elena Sjavarts (f.1948), ett fra 1974 og ett fra 2001, for å få et innblikk i hva som skjer med petersburgmyten og dens problemstillinger etter Akhmatova og etter Sovjetunionens fall. Dernest undersøker jeg en samling kortfortellinger av Mikhail Veller fra 1993, for å sammenligne de to forfatterne, med særlig tanke på hva som skjer med petersburgmyten etter 1991. Til sist, i kapittel 5, oppsummerer jeg funnene mine ut fra de ovennevnte problemstillinger.

I arbeidet med oppgaven har jeg brukt referanseverktøyet EndNote. Verktøyet henter referansene direkte fra Bibsys eller andre referansedatabaser. Dette medfører enkelte ganger at referanser blir oppgitt som for eksempel (Volkov og Gordin, 2001), selv om Gordin bare har skrevet forordet i denne utgaven av boka. I tillegg genereres litteraturlista automatisk, noe som gjør det vanskelig å skille mellom primærkilder og sekundærkilder, samt at transkripsjonen bestemmes av den aktuelle databases valg av norm. Fordelen er imidlertid at det er arbeidsbesparende og at det garanterer en konsekvent referansebehandling inni selve oppgaven. Det finnes mange ulike stiler i programmet, jeg har valgt *Harvard-stil*, som er en av de mest anvendte.

I oppgaven har jeg valgt å forkorte *petersburgmyten* med PM, dette for å skille forkortelsen ut fra resten av tekstens små bokstaver. Det samme gjelder for forkortelsen PT, som er brukt om

petersburgteksten. I de tilfellene hvor jeg har transkribert fra russisk til norsk, har jeg fulgt den norske normen¹. Når det gjelder navn som ikke er innarbeidet i norsk (Gogol' og Mandel'sjtam), har jeg beholdt det bløte tegnet. Alle sitater fra russisk er gjengitt med kyrilliske bokstaver.

¹ Reglene er tilgjengelig fra: <http://www.hf-fak.uib.no/i/russisk/Sitering&Transskripsjon2002.pdf> [Nedlastet 26.08.06]

2. Et kort tilbakeblikk på St. Petersburgs historie fra Peter den Store til vår tid

Fjodor Dostojevskij har kalt St. Petersburg for самый 'умышленный' город в мире – verdens mest “intensjonale” by (Volkov and Gordin, 2001:70). Peter Is intensjon med grunnleggelsen av St. Petersburg 16. mai² 1703, var forbundet med tre hovedprosjekter: 1. det *militærstrategiske*, som henger nøye sammen med 2. det *geopolitiske*, og 3. det *byplanmessige*, som fikk helt spesielle følger for arkitekturen og den generelle utformingen av byen.

Det opprinnelige navnet på byen er som kjent det hollandske *Sankt-Peters Burch* (Санкт-Питер Бурх). Navnet er egentlig det opprinnelig navnet på Peter-Paulus-festningen³, påbegynt på Заячий остров allerede i 1703, som et av de første byggverk i den nye byen. *Sankt Peterburg* (Санкт Петербург), som etter hvert skulle bli byens offisielle navn, er en “fortyskning” av den opprinnelige hollandske skrivemåten og kommer av den sterke tyske innflytelsen byen senere kom under. Begge navnene inneholder navnet *Peter*, som henspiller på *apostelen* Peter, ikke *tsaren* Peter I⁴. Som vi skal se senere har denne navnelikheten blitt en viktig dimensjon ved *petersburgmyten*.

I sitatet under sammenfattes det relativt presist hvilke historiske forutsetninger Peter I og Russland hadde sammenlignet med resten av Europa, da det store moderniseringsprosjektet gjennom byggingen av St. Petersburg tok til:

De menneskelige omkostningene var enorme, men det faktum at Peter fikk realisert sin store tanke, forandret verden. Og i ettertid står hans operasjoner som en slags kompensasjon for at Russland ikke fikk ta del i [sic] gjennomgripende forandringene som renessansen kom til å representere for Europa. Russland lå i dvale mens Europa utviklet seg kulturelt, politisk og intellektuelt. (Larsen, 2003 [Internett])

²27. mai etter ny tidsregning.

³ Dette var det offisielle navnet fra 1914, forkortet til Petropavlovka. Festningen hadde imidlertid også et annet navn før 1914: Санктпетербургская крепость.

⁴ Kroningen av Peter I skjedde på dagen for de hellige apostlene Peter og Paulus, hvoretter festningen på tradisjonelt vis fikk deres navn.

I de neste kapitlene skal vi se på noen hovedtrekk ved utviklingen av Peters Russland og hvordan tsaren realiserte sine visjoner. Byen har helt siden starten stått i en særstilling i den russiske kollektive bevissthet og har påvirket litteraturen i den grad at man kan snakke om et særtilfelle i verdenssammenheng. Jeg skal ganske grovt skissere opp de ytre kjennetegnene ved Peters reformarbeid, som senere skal vise seg å bli gjenspeilet i litteraturens metafysiske verden. Etter tsartiden var over og den kommunistiske æra tok til, skjedde en dramatisk endring i St. Petersburgs posisjon. Denne metamorfosen finner også sted i litteraturen, men bare på overflaten. Som vi skal se senere, kan det hevdes at St. Petersburgs metafysikk ble bevart under grunnen i Leningrad.

2.1 Russland trekkes vestover

Peter Is regjeringstid (1689-1725) ble et vendepunkt i russisk historie. Hans forgjengere hadde forsøkt å innføre ulike vestliggjørende tiltak, men ingen hadde hatt vilje nok eller vært hensynsløse nok til å greie å gjennomføre planene. Da St. Petersburg ble grunnlagt, var byen derfor noe helt nytt i russisk historie i flere henseender. Byen skulle bli en av Russlands viktigste havner og man kunne seile direkte til Europa herfra. Dette betydde svært mye i det *militærstrategiske* forholdet mellom nabolandene Sverige og Russland, som kjempet om områdene rundt Østersjøen og Finskebukta i *den store nordiske krigen* (1700-1721). I 1709 vant russerne det avgjørende slaget ved Poltava (Ukraina) og seieren ga dem fotfeste ved Østersjøen. Den endelige politiske avtalen for russerne kom imidlertid ikke før freden i Nystadt i 1721. Peter I fikk da tildelt tittelen “Den allrussiske *imperator*” sammen med hederstittelen “*den Store*” av Senatet, som et bevis på hans militære og imperiale styrke (Sandvej and Hedegaard Jensen, 1992:60). Slik uttrykte Aleksander Pusjkin (1799-1837), gjennom berømte ordelag, hva Peters intensjoner for St. Petersburg var (fra poemet “Bronserytteren”): Природой здесь нам суждено / В Европу проробить окно, / Ногою твердой стать при море (2002:152).

Søknen etter en vei ut mot åpent hav førte dermed til at Russland oppnådde å flytte det *geopolitiske* tyngdepunktet i det russiske imperium vestover; Peter I snudde ryggen til Asia og Moskva og rettet fokuset mot Vest-Europa. Utgangspunktet for ønsket om å komme nærmere Vesten er nært knyttet til Peter Is negative holdning overfor Moskva-staten. Hans berømte

reise til Vest-Europa – Den store Ambassade⁵ - gjorde sitt til å forsterke denne innstillingen. Like etter sin hjemkomst satte Peter i gang med sitt omfattende vestliggjørende reformarbeid. Den mest kjente og kanskje mest kuriøse reformen er vel skjegg- og kaftanforbudet. I et munnhell sies det at tsaren fra nå av blandet seg inn i alt fra militær strategi til kunsten å spise med kniv og gaffel. Den viktigste følgen av reisen må sies å være selve grunnleggelsen av byen St. Petersburg. Med unntak av tiden under Peter II (1727-1730), da hovedstaden ble flyttet tilbake til Moskva for noen år, og byggingen av St. Petersburg stagnerte, forble den “vestlige byen” Russlands ubestridte maktsentrum de neste 200 årene. Dette tok, som vi vet, brått en ny vending ved begynnelsen av det 20. århundre.

2.2 Russland trekkes østover

Som en følge av den første verdenskrig ble navnet St. Petersburg russifisert til *Petrograd*⁶. Siden navnet hadde gjennomgått en fortyskning⁷, og Russland var i krig med tyskerne, ble en navneendring presserende. Endringen førte paradoksalt nok til at byen ble nærmere knyttet til Peter I gjennom *Petro*, til tross for at tsaren som vedtok å endre navnet, Nikolaj II, ikke hadde mye til overs for byens grunnlegger (Volkov and Gordin, 2001). Den russiske revolusjonen i 1917 ledet Russland inn i den kommunistiske æra som skulle vare fram til 1991. Oktoberrevolusjonen i 1917 medførte at hovedstaden ble ført tilbake til Moskva i 1918, og etter Lenins død i 1924, ga man Petrograd navnet *Leningrad*. Begge disse handlingene innvarslet en tiltagende marginaliseringsprosess for å innskrenke St. Petersburgs maktpolitiske stilling og posisjon som by i det store og hele. Man ville stenge “blodtilførselen” til den tidligere hovedstaden og etter hvert gi den en mer perifer rolle. Den

⁵ Reisen gikk over 18 måneder fra mars 1697 til september 1698 gjennom Livland og Kurland, til Hannover i Preussen, til Amsterdam og Zaandam i Nederland, hvor han møtte kong William III av England som inviterte han videre til London og skipsverftet i Deptford i England. Siste delen av reisen gikk gjennom keiserstaten Wien og gjennom Polen tilbake til Moskva, der han i 1698 måtte slå tilbake streltsy-opprøret. Han reiste inkognito sammen med 250 russere for å lære mer om europeisk vitenskap og teknologi, med særlig vekt på skipsbygging og navigasjon.

⁶ Bruken av den kirkeslaviske endelsen *град* signaliserte at man ville gripe tilbake til de slaviske røttene og dermed snu ryggen til tyskerne og Vesten.

⁷ Man så vekk fra det opprinnelige hollandske ved navnet St. Petersburg, da den opprinnelige hollandske “burch”-endelsen var endret til det tyske “burg”.

sovjetiske regjeringen konsoliderte makta rundt Moskva i årene etter revolusjonen. Utover på 1920- og -30-tallet lukket Sovjetunionen seg mer og mer inn i seg selv og det ble problematisk å forholde seg til Leningrad som et “vindu mot Vesten”. Ikke før i 1991 ble vinduet for alvor åpnet mot Vesten på nytt, og står nå mer eller mindre på vidt gap.

2.3 Arkitektur og bystruktur fra Vesten

St. Petersburgs *arkitektur og byplanmessige struktur* ble i stor grad inspirert av vesteuropeisk byggeskikk helt fra starten av. Det enorme byggeprosjektet, med sin relativt raske progresjon, er i ettertid kjent som meget brutalt. Livegne ble tvangsutskrevet for å arbeide med byggingen og mange (hundre) tusen mennesker, bønder, soldater, straffanger, svenske og tatarske krigsfanger blant andre, døde som følge av det harde arbeidet. Arbeidsforholdene var svært vanskelige, boforholdene kummerlige, klimaet var tøft og de fuktige myrene var (og er!) den perfekte biotop for myggens reproduksjon. De antatte tallene på omkomne har variert voldsomt; kulturhistorikeren Volkov (2001) hevder i *Istorija Kul'tury Sankt-Peterburga* at det sannsynligvis dreide seg om hundretusener, noe det er konsensus om blant de fleste historieskriverne i dag. Den berømte russiske poeten og historikeren, Nikolaj Karamzin (1766-1826), skal ha sagt: Можно сказать, что Петербург основан на слезах и трупах (Торогов, 1993:72). Det berømte sitatet illustrerer byggeprosjektets hensynsløshet.

Arkitektene som ble satt til å tegne og lede arbeidet med byggingen av St. Petersburg kom for det meste opprinnelig fra Vest-Europa. Som Buckler hevder i *Mapping St. Petersburg: imperial text and cityshape*: “As the familiar story goes, St. Petersburg represents the material embodiment of the definitive shift made by Peter the Great from Russia’s tradition-bound and culturally isolationist past toward the European-oriented future he envisioned for his country.” (2005:28). Byggverkene fremsto som noe nytt og fremmedartet i kontrast til den tradisjonelle (provinsielle) russiske byggeskikken. Den nye byen skulle være planmessig, symmetrisk og rettlinjet, med åpne plasser, parker og hager på anviste plasser. Ingen fikk bygge private hager eller staller ut mot gatene, alle fasader skulle være av stein, hvis ikke måtte de males slik at de så ut som mur og steinbygg. Bygningene måtte ligge på linje med hverandre slik at de dannet rette linjer ut mot gatene (Clark and Walters, 2001). Strukturen bygde på vesteuropeiske

byggeidealer og ble stående som en motsetning til den gamle hovedstadens ustrukturerte⁸ bebyggelse. Moskva blir tradisjonelt framstilt som organisk, fordi byen har blitt til over flere hundre år. Bebyggelsen har vokst sammen med de naturlige omgivelsene (befolkningen har så å si tilpasset seg vegetasjonen langs elvebredden) og gatene og bygningene har blitt tilpasset til landskapet. Elva i Moskva har fått livgivende og ernærende egenskaper og har dermed vært med på å skape bildet av byen som *moder* Moskva med dertil feminine egenskaper (Lilly, 2002). Det er lett å se hvorfor St. Petersburgs ble sett som den rake motsetningen til dette. Den nye byen var tenkt ut og planlagt av én mann “alene” og, som vi skal se litt senere, fremsto byggingen som naturstridig på mer enn en måte.

Hovedgata Nevskij prospekt kan tjene som et godt eksempel på ideen bak byplanleggingen. Selve navnet bærer i seg noe av visjonen om det åpne og rettlinjede – *prospekt* kommer fra latin *pro-specto* og betyr “å se inn i det fjerne” eller “se på avstand”. Byggingen av det 4,5 km lange prospektet begynte i 1710 samtidig fra hver sin ende. Byggingen møttes i 1760 ved Znamenskaja-plassen (Знаменская площадь)⁹, der den gjør en liten sving som visstnok skyldtes en “ingeniørtabbe” – intensjonen var at man skulle kunne se spiret på Admiralitetet helt fra Aleksander Nevskij-klosteret (Strand and Kosareva, 2003). Svingen gjør det imidlertid umulig å se spiret fra kloster-enden av gata. Nevskij prospekt har med tiden fått flere merkelapper: kjølig materialistisk, en forfengelighetens parade- og spradegate, beviset på det moderne (åndelige) forfall, forbrukskultur, pengemakt og rigid byråkrati. Vi kan finne eksempler på slike karakteristikk i litteraturen, bl.a. i Nikolaj Gogol’s (1809-1852) kortfortelling “Nevskij prospekt” i hans *Petersburgnoveller*. Fortellingen omhandler nettopp hvordan hovedgata etter hvert kom til å symbolisere en rekke negative egenskaper og hvordan det pulserende og travle livet på Nevskij påvirket menneskene i sterk negativ retning.

Arkitekturen i St. Petersburg, sterkt inspirert av ulike vesteuropeiske stilarter, fikk også konsekvenser for valg av bygningsmateriale; helt fra grunnleggelsen i 1703 begynte man å bruke naturstein (særlig granitt og mye av en spesiell rødlig finsk granitt) og murstein i de

⁸ Ustrukturert betyr i denne sammenheng det motsatte av rettlinjet. I Moskva er bebyggelsen ”sirkelformet” med Kreml’ som sentrum og utgangspunkt, slik som også flere andre russiske byer eldre enn St. Petersburg er organisert.

⁹ I dag: Площадь Восстания.

sentrale delene av byen. Det ble fra 1714, i en periode på noen år, innført forbud mot å bygge med stein i andre byer enn St. Petersburg for rett og slett å greie å skaffe nok stein til byggeprosjektet (Clark and Walters, 2001). En av de første europeiske arkitektene som kom til St. Petersburg, som ble ansatt allerede i 1703¹⁰, var den sveitsisk-italienske Domenico Trezzini. Han tegnet blant annet Peter-Paulus-katedralen¹¹ som ligger inne i Peter-Paulus-festningen. Kirken, i såkalt hollandsk barokk, ble oppført fra 1712-1733 i stein (på samme sted som det opprinnelig sto en garnisonskirke i tre). Kirkens enormt høye spir på 122,5 meter (noe som var helt uvanlig i russisk arkitektur på denne tiden), er det synlige beviset på at arkitekturen var strekt preget av en vesteuropeer. For å markere St. Petersburgs enerett til Russlands høyeste byggverket, var det før 1917 forbudt å bygge høyere enn dette spiret. I dag er det ikke så mye igjen av den opprinnelige bygningsmassen fra tiden under Peter I. Da tsaren døde i 1725, bar byen ennå preg av at den var under bygging. Peter I ble stedt til hvile i Peter-Paulus-katedralen og har senere fått selskap av alle sine etterkommere med unntak av Peter II¹².

2.4 Kampen mot naturkreftene

En viktig del av planen for byen helt fra starten var byggingen av kanalene. Det var to hovedformål med disse: Det ene var drenering av vann slik at grunnen kunne tørrlegges og arealet for utbygging kunne utvides. Man måtte altså ta kontroll over vannmassene for i det hele tatt å kunne anlegge en by i det myrlendte landskapet. Det andre målet var å gjøre det mulig å transportere bygningsmaterialer. Det er dessuten en gjengs oppfatning at Peters visjon om et "Severnaja Venezia" eller et nytt Amsterdam var en av hovedgrunnene til at så mange kanaler ble anlagt.

¹⁰ Andre kjente arkitekter var Bartolomeo Francesco Rastrelli, som tegnet en rekke barokkbygninger under Elisabeth (1741-62), deriblant Vinterpalasset, Giacomo Quarenghi, som tegnet klassisistiske byggverk under Katarina II (1762-96), og Carlo Rossi som tegnet under Aleksander I (1801-25). Disse arkitektene var med på å sette det sterke europeiske preget på byen.

¹¹ Egentlig: Собор во имя первоверховных апостолов Петра и Павла.

¹² Han døde i Moskva og ble stedt til hvile i Erkeengel-katedralen i Kreml. Levningene etter Nikolaj II ble senere, etter mange stridigheter, stedt til hvile i Peter-Paulus-katedralen i 1998.

Av alle regenter etter Peter I var det Katarina II (1762-1796) som med størst iver gikk inn for å fullføre Peters vestliggjøringsprosjekt. Det var også hun som tok beslutningen om å kle inn Nevas og kanalenes bredder med granittplater¹³, et arbeid som tok 25 år å få fullført (Clark and Walters, 2001). Man kan derfor si at det var Katarina II som satte det særpreg på St. Petersburg som byen har blitt så kjent for – de fantastiske granittkledde kanalene. Peter I gravde ut kanalene og Katarina II fullførte prosjektet i Peters ånd. Sammen omfavner elvene og kanalene de rundt 40 øyene som St. Petersburg ligger på i dag¹⁴.

Til tross for anstrengelsene med å få kontroll over vannmassene, skulle naturkreftene likevel vise seg å bli en utfordring for innbyggerne. Hvis vi ser på noen tall angående oversvømmelser i St. Petersburg, fra byens tidligste dager og frem til i dag, finner vi at byen har gjennomlevd rundt 290 oversvømmelser¹⁵. Størstedelen av bebyggelsen i byen ligger fra 1,2 til 3 meter over havnivå, altså har byen relativt små marginer å gå på før ulykken er ute. I skildringer av oversvømmelser, både fra innbyggeres og fra Peter Is egne memoarer, beskrives mennesker som ror gatelangs i småbåter, som sitter på hustak eller som klamrer seg fast til trær over de heftige vannmassene (Buckler, 2005). Tre av oversvømmelsene var katastrofale: I 1777 steg vannet med 310 cm, i 1824 steg det med 410 cm og i 1924 med 309 cm. Alle disse tre storflommene tok flere tusen menneskeliv. Den verste i historien var i 1824, da antar man at rundt 14.000 mennesker omkom, skjønt de offisielle tallene bare lå på rundt 200 (Rosspen, 2006 [Internett]). I tillegg gjorde flommen også store materielle skader. 1824-flommen har senere blitt et velkjent tema gjennom Aleksander Pusjkins “Bronserytteren” (1833).

Peter I hadde, som vi ser av de tre hovedlinjene jeg har vist ovenfor (*militærstrategisk, geopolitisk, byplanmessig og arkitektonisk*) en plan med sitt reformarbeid for å modernisere og vestliggjøre det russiske imperium. Gjennom militærstrategi og geopolitikk førte Peter Russland fysisk nærmere Vesten. Inntil da hadde de russiske maktsentrene (Novgorod og

¹³ Den rødlige finske granitten som ble brukt ble utvunnet i områdene rundt Finskebukta, nær Vyborg, Kotka og det som i dag er Hamina i Finland.

¹⁴ Tallet er mer enn en halvering av det opprinnelige antall øyer på over 100.

¹⁵ Det regnes som oversvømmelse når vannstanden stiger med mer enn 150 cm over normal vannstand i Neva-elva.

Moskva) ligget tilbaketrekt og inne i landet. Nå beveget Peter Russland helt ut mot yttergrensen, ut i randsonen, som for å visualisere en nærmere tilknytning vestover. Gjennom byplanlegging og valg av arkitektur ga han den nye byen et ytre som skulle gjenspeile denne dragningen mot det vestlige.

Ikke bare fasaden, men også byens indre liv, skulle gjennom en metamorfose. Peters delvis vestliggjørende reformarbeidet har gjort han til en nøkkelfigur i den russisk historien. Han innførte nye skikker og etikette. Han økte Russlands kompetanse gjennom import av soldater, skipsbyggere, vitenskapsmenn, arkitekter, medisinere og kartografer. Han opprettet utdanningsinstitusjoner og en slagkraftig marine. Han tvangsflyttet adelen og administrasjonen fra Moskva til St. Petersburg. Han har tusener av menneskeliv på samvittigheten, inkludert sin egen sønns. Alt dette gjorde Peter i et landskap som var i stadig kamp mot naturkreftene, omgitt av vann på alle kanter, styrt av et ugjestmildt klima. Alt, det fantastiske, det uvanlige, det ekstravagante, det grusomme og det brutale ved den nye byen, ga opphav til en enorm *mytologisering* rundt byens eksistens som etter hvert skulle danne grunnlag for *petersburgmyten i litteraturen*: С самого начала в его судьбе было нечто необычное, мистически-таинственное, всеевропейское, всемирное. То, что писалось в нем (и часто о нем), это ведь и есть русская литература в ее движении, развитии, в ее стремлении к правде (Sinelnikov, 1999:6). Vanligvis skapes myter lenge etter at hendelser eller fenomener inntreffer, men i tilfellet St. Petersburg synes det altså som mytologiseringen startet så å si med det samme byen ble grunnlagt. På grunn av byens mirakuløst hurtige tilblivelse, på en relativt ugjestmildt stykke land, overskygget av den helt særegne personligheten til byens “demiurg” Peter, med enorme tap av menneskeliv, ble byens helt usammenlignbare og mystiske karakter raskt en kilde til både tilbedelse og forbannelse. I de neste kapitlene skal vi se nærmere på petersburgmyten, dens tilblivelse og utbredelse i litteraturen.

3. Den mytologiske byen

Vi pendler hele tiden mellom objektet og avmystifiseringen av objektet, ute av stand til å gjengi dets totalitet: For dersom vi gjennomtrenger objektet, frigjør vi det nok, men samtidig ødelegger vi det, og dersom vi lar det beholde sin egen tyngde, respekterer vi det nok, men samtidig restituerer vi dets mystifiserte vesen. Det kan se ut som vi en tid framover er dømt til å tale om virkeligheten på en *ekstrem* måte. ([1957]Barthes and Lending, 2002:355)

Petersburgmyten (heretter PM) er et viktig fenomen i russisk kultur, slik myter er en vesentlig del av alle kulturer. Som vi ser av utsagnet over, kan det hevdes at vi står i et evig spenningsfelt mellom *myten* og det *virkelige, det objektive*. Ved å avdekke en myte, ødelegger vi den og ved å la det være, er vi med på å skape den. I følge Barthes kan all kommunikasjon bli gjenstand for mytologisering, det er historien selv som danner grunnlaget for dette.

Med fare for å “avmystifisere objektet”, skal jeg i dette kapittelet gjøre en begrepsavklaring rundt begrepet *petersburgmyten*. For å kunne gjøre dette er det nødvendig å skille mellom tre teoretiske nivåer: 1. Myten om St. Petersburg slik den fremstår i *offisielle tekster*¹⁶ fra 1700-tallet. Her lovprises den nye byen, “Nordens palmyra”¹⁷ og Peter I (men også hans etterkommere), gjennom *offisielle skrifter* og gjennom *odediktningen* i litteraturen. Denne myten forholder seg *positivt* til byen og blir ofte referert til som den *offisielle PM*. 2. Myten slik den framstår i *uoffisielle, muntlige overleveringer*¹⁸ på 1700- og 1800-tallet. Denne myten forholder seg *negativt* til byen og har fått benevnelsen den *uoffisielle PM*¹⁹. 3. Myten slik den presenteres gjennom Vladimir N. Toporov begrep *petersburgteksten*, som utvikles fra og med 1830-tallet av.

¹⁶ Taler, religiøse prekener, oder etc.

¹⁷ Fra oldtiden; handelsby ved oase i den syriske ørkenen, kjent for sine vakre bygninger; ofte brukt om St. Petersburg i den offisielle myten.

¹⁸ Legender, anekdoter, fortellinger, myter etc.

¹⁹ Spørsmålet om hvorvidt det overhodet er riktig å se den uoffisielle myten som en muntlig sjanger, er omtalt i Buckler (2005).

3.1 Dobbel lesning av petersburgmyten

For å få til en oversiktlig gjennomgang av PM, vil jeg støtte meg til Jurij Lotmans *doble* lesning av den. Det er mye hans fortjeneste at vi snakker om en deling mellom en *positiv* og en *negativ* myte, kategorier som tilsvarer hhv. offisiell og uoffisiell. Semiotikken, retningen Jurij Lotman og Vladimir Toporov tilhørte, hadde som formål å undersøke språk tegn, symboler og tegnsystemer og videre å se på hvordan disse blir brukt i den mellommenneskelig kommunikasjonen. Lotman var imidlertid ikke en reindyrket lingvistisk semiotiker, han var *kultursemiotiker* som anvendte lingvistikkenes strukturalistiske metode for å få ny innsikt i kulturen som helhet. Han ville vise dypstrukturene som ligger bak tegnsystemene i den russiske kulturen for å avdekke det systemet som muliggjør det typisk russiske. Det han (sammen med Boris Uspenskij) fant, er at den russiske kulturen er basert på *binære modeller*. Sammen skrev Lotman og Uspenskij artikkelen Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) (2002b), som omhandler nettopp binære modellers betydning for russisk kultur. Mjørs (2005) lesning av deres teori viser hvordan de to fremsatte påstanden om at den russiske kulturen har en grunnstruktur som må forstås som *binær* eller todelt *antitetisk*, i motsetning til den vesteuropeiske kulturen som er *trinær* eller tredelt, med et *nøytralt midtfelt* som muliggjør utvikling²⁰. Denne binære dypstrukturen kan materialisere seg på mange ulike måter i den russiske kulturen.

Et eksempel på en slik binaritet eller antitetisk lesning finner vi i Отзвуки концепции 'Москва – третий Рим' в идеологии Петра Первого fra 1982 (Lotman, 2002a). Her viser Lotman PM, den offisielle og den uoffisielle, sett som en binær modell, der dypstrukturen manifesterer seg henholdsvis som antitesen den *utopiske – apokalyptiske*. I følge denne antitesen kan man se byen St. Petersburg som henholdsvis (Russlands) utopiske frelse eller apokalyptiske undergang. Alle andre aspekter av PM plasseres hos Lotman under denne hovedantitesen. I artikkelen vektlegges den utopiske og panegyriske PM, blant annet gjennom å vise hvordan St. Petersburg ble ansett som det “fjerde Rom” og arvtager etter Moskvas posisjon som det “tredje Rom” (eller egentlig som det rettmessige “tredje Rom” i stedet for Moskva).

²⁰ Et eksempel på hvordan dette opptrer i de to ulike kulturene er måten teologien innenfor Østkirka (russisk ortodoks) og Vestkirka (katolsk) skiller seg fra hverandre når det kommer til livet etter døden: Østkirka har antitesen himmel og helvete, Vestkirka har himmel, skjærsilden (det nøytrale midtfelt) og helvete.

3.1.1 Det semiotiske tomrommet

I 1984 kom Lotmans *Символика Петербурга и проблемы семиотики горорда* (2002с). Her viser forfatteren den *apokalyptiske* dimensjonen i den uoffisielle, negative PM, som står i motsetning til den utopiske ovenfor. Et av hovedproblemene i artikkelen er hvorfor nettopp St. Petersburg har blitt gjenstand for en så omfattende mytologisering som i den negative PM. Årsaken ligger i det (Lotman anser som et) faktum at St. Petersburg som fysisk konstruksjon manglet en egen historie og dermed eksisterte i et *semiotisk tomrom*. Mangelen på historie ledet videre til fravær av et kulturelt *tegnsystem*. Dette kom som en logisk følge av det politiske siktemålet med å skape et moderne, rasjonalistisk Russland gjennom grunnleggelsen av St. Petersburg. Byen skulle nettopp *ikke* tuftes på de gamle tradisjonene fra Moskva og arven fra det gamle Rus'. St. Petersburgs semiotiske tomrom sto i motsetning til tradisjonelle byers sammensatte semiotiske mekanismer, som genererer kulturer og derfor skaper sine egne semiotiske reserver. Det semiotiske tomrommet ble fylt med myter, anekdoter og legender rundt byens tilblivelse og mulige undergang: Рационалистический город-утопия был лишен этих семиотических резервов. [...] Отсутствие истории вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогеной (Lotman, 2002с:213). Det kan ut fra dette synes som om mytologiseringen er en direkte følge av ideen eller den *offisielle myten* om at tsaren skapte St. Petersburg *ex nihilo*. Byen ble i følge denne tankegangen skapt ut av intet (på et øde landområde), i et tomrom, slik som verden ble skapt ut av intet. Området ble plutselig forvandlet fra en øde sump til en topp moderne by av vestlig karakter. Den viktigste faktoren og begrunnelsen for det semiotiske tomrommet kan derfor synes å være *tiden det tok* den øde sumpen å bli forvandlet til en fiks ferdig by.

Det kan således se ut som om ideen om det semiotiske tomrommet er ganske nært knyttet til deler av den offisielle myten, nemlig *ønsket* om å fremstille byens tilblivelse analogt til verdens skapelse (i Bibelen). Ser vi på historien, finner vi flere argumenter for at området ved Neva verken manglet historie eller bebyggelse; det var rundt 40 bosetninger i området da St. Petersburg ble grunnlagt og stedet bar allerede sterkt preg av internasjonal handel og tilknytning til for eksempel Skandinavia (Karelen), og videre, til andre områder som Baltikum og Polen. Nettopp stedets historie var en av de viktigste grunnene til at byen ble lagt til akkurat dette området. At byen ikke kunne bære i seg en egen historie fordi den ble til så raskt, er derfor ikke basert på de rene historiske fakta. Disse viser, gjennom det reelle

tidsperspektivet, at det tok flere tiår å bygge byen. Det er videre heller ikke riktig å se byen som “ferdig” på et visst tidspunkt, selv ikke i dag. St. Petersburg har vært i en kontinuerlig utvikling siden starten, det er vel det som kan sies å være byens særmerke; St. Petersburgs “tradisjon” for store samfunnsmessige omveltninger ligger på mange måter til grunn for byens tilblivelse. Det kan synes som om at nettopp det at byen var så full av historiske intensjoner og visjoner fra sin spede begynnelse, kan ha vært en like sterkt medvirkende årsak til mytologiseringen og utviklingen av PM, heller enn en mangel på historie.

I de videre kapitlene skal jeg ta for meg den skisserte todelingen av PM. Jeg har valgt å bruke delingen *offisiell – uoffisiell*, fordi det er relativt nøytrale begreper som samtidig sier noe om hvordan myten deles mellom den offisielle (politiske) sfære og den uoffisielle (private) sfære. Som allerede nevnt, tilsvarer denne inndelingen henholdsvis benevnelsene *positiv – negativ* og *skriftlig – muntlig*. Dette begrepsapparatet fungerer bra når vi snakker om tiden før Sovjet. I sovjetkulturen og post-Sovjet dukker det imidlertid opp et annet begrep: *parallellkultur*. Dette er Aleksej Jurtsjaks begrep, som Leontjeva (2001) anvender i sin doktoravhandling om Mikhail Vellers *Legendy Nevskogo Prospekta..* Parallellkultur er her ikke det samme som undergrunns- eller motkultur, men heller en kultur som deler tid og sted med den offisielle sfære, uten at den krever en *endring* av kulturen eller samfunnet. Den kommer heller ikke i kontakt med den autoritative, offisielle kulturen (slik man kan hevde skjer i for eksempel “Bronserytteren”), da den bare eksisterer i det muntlige og den private sfære. Leontjeva operasjonaliserer også sovjetkulturen som delt mellom skriftlig og muntlig, slik man tenker seg delingen ved tilblivelsen av PM. Den rommer fra begynnelsen av to dimensjoner som eksisterer side om side, der den muntlige myten først eksisterte parallelt med den skriftlige myten. Siden ble den muntlige “skrevet inn i” litteraturen og dermed “bevart” i skriftlig form. Som vi skal se, har Leontjeva vist en tilsvarende utvikling for den sovjetiske muntlige (parallell)kulturen: den private sfærens muntlige kultur i Sovjet ble skiftlig i post-Sovjet. Dette skjedde som et ledd i bevaringen av den muntlige sovjetkulturen, som sto i fare for å gå tapt etter at den sovjetiske sensuren ikke lenger undertrykte den “ulovlige” kulturen.

I de neste kapitlene skal vi se nærmere på splittelsen mellom den offisielle-positive og den uoffisielle-negative PM og undersøke nærmere hvordan Lotman ser disse i sammenheng med binære modeller i den russiske kulturen.

3.2 Den offisielle petersburgmyten

Myter har i følge Kunnskapsforlagets *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe et al., 1997) en todelt definisjon. Den første sier at myte kommer av det greske *mythos* som betyr “muntlig fortelling”:

“Opprinnelig muntlig fortelling fra en arkaisk fortid om store helter og gudskikkelser, der gjerne guddommelige eller overnaturlige skikkelser agerer. Fortellingene omfatter et folks mytiske felleseie, og de kunne inngå i det kultisk-religiøse rituelle fellesskapet.”

Den andre definisjonen, som anses for religionsvitenskapelig, sier at myten er:

“en totaloppfatning av virkeligheten, enten som kosmiske forklaringer, fortellinger om relasjoner mellom mennesker eller ved at myten gir grunnlag for et samfunns legitimitet. Slik vil myten pretendere å ha en sannhetsverdi.”

Denne definisjonen av myte kan, med noen få unntak, brukes om den offisielle PM. Det som skiller den offisielle myten fra ovenstående definisjon er det muntlige aspektet. Den offisielle myten (maktens myte om seg selv), regnes i all hovedsak som et skriftlig fenomen. I de skriftlige kildene finner vi igjen ideen om St. Petersburg, for eksempel hvordan bildet av byen som et hellig sted bakes inn i religiøse prekener og derfor blir en viktig kilde for å legitimere byens eksistens. Slik blir den offisielle PM en *legitimerende kraft*.

3.2.1 Myte som legitimerende kraft

Når Peter I innfører sine reformer, omkalfatres en rekke samfunnsordninger, noe som naturlig nok møter kraftig motstand i alle lag av samfunnet. For å møte motstanden kunne eller måtte tsaren skape en offisiell versjon eller en offisiell myte om sitt fantastiske byggeprosjekt. Denne offisielle myten, som omtalte maktens eget reformprosjekt i lovprisende ordelag, kan slik forstås som at den ble skapt for å vinne støtte for de omstridte reformene. I denne lovprisningen var ulike tilhengere av moderniseringsprosjektet involvert, deriblant forfattere. Litteraturens sterke påvirkningskraft og betydning i den russiske kulturen er velkjent og allerede helt fra St. Petersburgs spede tilblivelse visste man å utnytte dette potensialet. Gjennom litteraturen, og særlig med 1700-tallets odediktning, skapte forfatterne en myte som

kunne være med på å legitimere de nye samfunnsordningene²¹. I litteraturen kunne tsardømmet få sine reformer omtalt i positive og poetiske vendinger, for på den måten å skape inntrykk av hvor dypt endringene var forankret i vestlig filosofisk tankegang eller eventuelt hvor nært de var knyttet til Guds vilje. Dermed blir kommunikasjon et svært viktig aspekt. Det er *hvordan* makthavernes idealistiske prosjekt omtales, og ikke hva de faktisk gjør, som er det viktigste. Maktens versjon av historien rundt grunnleggelsen av St. Petersburg kan til syvende og sist gi makthaverne støtte og legitimitet i befolkningen. Den positiv-offisielle myten kan ut fra dette betraktes som et bestillingsverk fra staten. Under er et eksempel på hvordan man skapte konkrete mytiske fortellinger rundt grunnleggelsen av byen. Her ser vi hvordan man gjennom bibelske skikkelser og historiske hendelser (kristningen av Rus') hentet legitimerende kraft:

Уже в 1730-х годах была зафиксирована легенда, связанная с основанием Петербурга. Согласно ей,[...], один из двенадцати апостолов, проповедуя христианство, дошел до Невы и Волхова. Идя вдоль берегов, он увидел в небе сияние, означавшее, что здесь будет возведен царствующий град. Скорее всего эта легенда имела официальное происхождение. Она была нужна как идеологическое оружие в борьбе с противниками петровских реформ. (Sindalovskij, 2002:9)

I denne legenden er St. Petersburg gudbenådet. Lenge før byens tilblivelse ble de øde sumpmarkene sett ut som åstedet for grunnleggelsen av en hellig by. Apostelen forutser dermed at Peter skal bli redskap for Guds vilje idet han grunnlegger byen. Definisjonen ovenfor sier at mytene forteller om “store helter og gudeskikkelser, der gjerne guddommelige eller overnaturlige skikkelser agerer”. Eksempelet i sitatet her viser hvordan dette fungerte i praksis for dannelsen av den positiv-offisielle myten. Her fremstilles det hvordan Gud selv griper inn og agerer gjennom Peter. Tsaren har både guddommelige og overnaturlige egenskaper, som en halvt himmelsk og halvt jordisk skikkelse, og parallellene til Bibelens frelser kan synes overtydelige. Peter er Russlands frelser og skapelsesmyten blir dermed en sentral del av den offisielle myten. St. Petersburgs skapelsesmyte får en alluderende forbindelse til bibelens *Genesis-beretning*.

²¹ Dannelsen av slike nasjonsbyggende myter er et velkjent fenomen som utvikles og benyttes i Europa utover på 1800-tallet, etter hvert som nasjonalstaten blir det nye idealet for statsdannelser.

I en annen av de mange legendene i den offisielle myten, kommer Peter ridende til det øde sumpområdet ved Nevas utløp²², skjærer to strimler ut av torven, legger dem i kryss og sier: *Здесь быть городу!* (Sindalovskij, 2004:11). Det skal vise seg at Peter velger nøyaktig det samme området som apostelen hadde forutbestemt. I en tredje legende (som jeg kommer tilbake til senere) skaper tsaren St. Petersburg oppe på himmelhvelvingen og senker byen i sin helhet ned på jorden. Denne legenden spiller direkte på ideen om at byen ble til *plutselig*, nærmest ut av intet (*ex nihilo*).

I forlengelsen av Peters guddommelige skapelseskraft, blir også tsarens kontroll over naturkreftene et viktig aspekt ved den offisielle myten. For å kunne bygge sin северная столица ble kontrollen over vannet helt sentralt, slik vi så i kapittel 2.4. Kontroll med naturkreftene blir også en konkret manifestasjon av hvordan *kosmos seirer over kaos*, kultur seirer over natur og fornuft overvinner gammel overtro. I litteraturen foregikk legitimeringsprosessen gjennom odediktningen. I denne diktningens panegyriske omtale av St. Petersburg og byens grunnlegger, ser vi tydelig hvordan det nye, opplyste Russland og arven etter Peter blir forherliget. I “Ode til Elisabeth Petrovnas tronbestigelse i 1747”²³ av Mikhail Lomonosov (1711-1765) kan vi finne slående eksempler på hvordan den positiv-offisielle myten kunne komme til uttrykk. Lomonosov var en av de største tilhengere og lovprisere av Peter og hans virke. Oden består av i alt 24 strofer hvor flere av temaene i den offisielle myten er representert. I sjuende strofe finner vi dette eksempelet:

Ужасный чудными делами
Зиждитель мира искони
Своими положил судьбами
Себя прославить в наши дни:
Послал в Россию Человека,
Каков неслыхан был от века.
Сквозь все препятства Он вознес
Главу, победами венчанну,

²² Området var i virkeligheten bebodd av rundt 40 ulike bosettinger fordelt på mindre landsbyer, i følge Sindalovskij (2004).

²³ Den fulle tittelen på oden er: Ода на день восшествия на всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны 1747 года.

Россию, грубостью погранну,
С собой возвысил до небес.²⁴

Her møter vi Peter nærmest som et guddommelig sendebud (послал в Россию Человека). Skaperen, Gud (Зиждитель мира искони), har plukket ut Russland som mål for sine undergjerninger. Og mannen som skal målbære den guddommelige lovprisning, Peter, gjør dette til tross for stor motgang. For dette krones han triumferende med seier. Han løfter Russland, krenket av barbariet, med seg opp og fremstår som landets frelser. Lomonosov legger videre mye vekt på opplysningstidstemaer som for eksempel vitenskap versus natur, her i strofe 23: Науки юношей питают, / Отраду старым подают, / [...] / Науки пользуют везде: / Среди народов и в пустыне / В градском шуму и на едине / В покое сладки и в труде²⁵. Det er interessant å se hvordan forfatteren på den ene siden var oppslukt av tsarens guddommelige egenskaper og byen som et himmelrike på jord, og på den andre siden lovpriste vitenskapen og lærdommen; vitenskap og religion gikk hånd i hånd.

3.2.2 Den utopiske byen

I Отсвуки концепции 'Москва – третий Рим' в идеологии Петра Первого, tar Lotman opp problemstillinger rundt den religiøse dimensjonen i Peters ideologi. Her fremlegger han ideen om St. Petersburg som “det fjerde Rom” etter Moskva²⁶, eller rettere – som overtar av den rettmessige plass som “det tredje Rom” og dermed som en hellig, utopisk by²⁷. Ideen har både en religiøs og en politisk dimensjon. Når Peter I tar den romerske tittelen imperator i 1721, viser dette at tsaren ønsket å bli assosiert med de romerske keiserne. Det religiøse aspektet ved det fjerde Rom er noe mer innfløkt og kan leses som Peters *avvisning* av både Moskva og pave-Roma som *falske* hellige byer. Peter “sympatiserte” i følge Lotman med protestantismen

²⁴ Min kursivering.

²⁵ Lomonosov var et ektefødt barn av opplysningstiden, og Pusjkin skrev dette om ham: Историк, Ритор, Механик, Химик, Минералог, Художник, Стихотворец – он все испытал и все проник (Sinel'nikov, 1999:546).

²⁶ Moskva ble i den ortodokse religionsoppfatning ansett som arvtageren etter Konstantinopel (andre Rom) som det religiøse sentrum i verden – som arvtageren etter Roma – etter at Konstantinopel ble erobret av ottomanene i 1453. Derav Moskva som ”det tredje Rom”.

²⁷ Det utopiske innebærer en framtidsrettet visjon om byen som et jordisk paradys.

og forsøkte på denne måten å vise både ortodoksien og katolisismen ryggen. Denne linjen ga det inntrykk at pave-Roma og Moskva sto sammen mot den ekte og hellige St. Peters by (Lotman, 2002a). Det at St. Petersburg er den *ekte* hellige by, kunne selve navnet bevise, selv om dette er tvetydig. Det kan leses enten som den hellige apostelen Peters by (Град Святого Петра) eller som imperatoren Peters hellige by (Святой город Петра), noe man finner igjen i navnene Petrograd, Petropol (som Pusjkin bruker i “Bronserytteren”), Petropolis og Piter (Helle, 1995:26). Denne navnelikheten mellom imperatoren Peter og apostelen Peter, fikk naturligvis stor betydning for byens identitet i offisielle sammenhenger. Det er likevel verdt å merke seg at til tross for denne symbolske anknytningen til det religiøse aspektet, så var St. Petersburg planlagt og bygd som en sekulær by, der Peter I hadde underlagt kirken under staten.

Hos Vasilij Trediakovskij (1703-1769), en av Lomonosovs samtidige som også var ansatt ved Vitenskapsakademiet i St. Petersburg, finner vi eksempler på hvordan man sammenlignet St. Petersburg med flere store europeiske byer. I Похвала ижерской земле и царствующему граду Санкт-Петербургу (1752), som er en ode til byen, nevner forfatteren følgende byer (i kursiv) i åttende strofe:

Авзонских стран²⁸ Венеция, и Рим,
И Амстердам батавский²⁹, и столица
Британских мест, тот долгий Лондон³⁰ к сим,
Париж градам как верх, или царица, -³¹

I strofe 11 finner vi igjen den utopiske ideen om hvordan Peter I forvandlet det øde sumpområdet til et jordisk paradys:

Но вам узреть, потомки, в граде сем,
Из всех тех стран летающихся о всем,
Смотрящих всё, дивящихся о всем,

²⁸ Азовские страны betyr Italia (Sil'nekov, 1999:546)

²⁹ Батавский betyr nederlandsk (ibid.)

³⁰ Долгий Лондон sikter til bybrannen i 1666 og hvordan byen kun ble gjenreist i vestlig retning (ibid.)

³¹ Min kursivering.

Гласящих: «Се рай стал, где было пусто!»

Den siste verselinjen gir assosiasjoner til legenden, som vi også skal komme tilbake til senere, der Peters første kone Jevdokija skal ha spådd: Петербургу быть пусто! (en forbannelse hun skal ha ropt ut fra sin klostercelle, der hun satt innesperret etter Peters ordre). Hos Trediakovskij får vi det motsatte av Jevdokijas apokalyptiske spådom, som forteller om St. Petersburgs utslettelse. Han skildrer hvordan området som tidligere var øde og tomt, nå blir fylt av vidundere og blir til paradiset på jord, altså igjen en variant av “ex nihilo – ideen”.

I den forbindelse kan vi trekke fram hvordan Lotman ser en forbindelse mellom (det paradisiske) Roma og St. Petersburg gjennom disse to byenes “tvilling-våpenskjold”. Den slående likheten mellom St. Petersburgs våpenskjold og det romerske (nå Vatikanets) riksvåpen³², blir svært sentral i etableringen av den offisielle, imperiale myten. I det romerske riksvåpenet symboliserer de to krysslagte nøklene apostelen Peters nøkler til paradiset. I St. Petersburgs våpenskjold symboliserer to krysslagte anker Peter Is “nøkler” til hans paradiset – havet, altså kan vi se en klar analogi til apostelens nøkler³³. Dette, sammen med de religiøse konnotasjonene og tvetydighetene ved navnet, tilfører byen utopiske overtoner som berører forestillingene om St. Petersburg som et jordisk paradiset i den offisielle myten.

Apostelen Peter har, som Lotman viser, en sentral plass i Peters ideologi, og assosiasjonene til Roma og Peterskirken er derfor nærliggende. Også det at apostelen Peter³⁴ ble kalt “klippen”, som bilde på fundamentet for den nye kirken (kristendommen), gjør Lotman plass til i sitt semiotiske system. Feofan Prokopovitsj, Peters viktigste religiøse reformator, og dermed en sentral figur for dannelsen av den offisielle myten, sammenlignet tsaren Peter med apostelen Peter nettopp i betydningen “fundamentet for det nye Russland” i sine taler: Создается цепочка символов с государственным значением, в основе которых лежит образ апостола Петра, переносящийся на образ Петра-императора (Lotman, 2002a:359). Denne symbolikken aktiverer opposisjonen mellom den unge og evigvarende *steinbyen* St.

³² Se appendiks, figur I og II.

³³ Lotman utelater imidlertid å kommentere at de to ankrene, ett elveanker og ett sjøanker, også skulle symbolisere byen som ligger der elv møter hav.

³⁴ Peter av gr. Petros fra arameisk Kefas, som betyr klippe.

Petersburg, som fast fundament for det nye Russland, og det gamle og forgjengelige Moskva, forgjengelig gjennom sin *trearkitektur* (Helle, 1995). Ikke bare tsaren var en klippe, men selve steinen i byens bygningsmasse ble inkarnasjonen av “klippen” for det nye Russland. Prokopovitsj sammenligner også Peter I med keiser Augustus som på sitt dødsleie proklamerte at han kom til en by av stein og forlot en by av marmor, mens Peter fant et Russland av tre og skapte et av gull. Gjennom å sammenstille tsaren Peter og keiser Augustus, knyttes den offisielle myten også til det politiske og imperiale aspektet som var viktig for å vise at Russland gjennom Peter var bærer av en europeisk arv.

3.2.3 Semiotisering av byen

I mytedannelsen blir også ulike tidsdimensjoner viktige. Hos Lotman deles ideen om St. Petersburg inn i to modeller av tid, der den ene modellen har to underkategorier: den *reelle historiske tid*, som knytter den velregulerte staten og byen St. Petersburg til den felleseuropeiske historie, og den *mytologiske tid* som har to dimensjoner – *den offisielle* (den evige og sanne hellige byen St. Petersburg, det *egentlige* tredje Rom) og *den uoffisielle* (den motsatte fortolkningen der St. Petersburg bare er en fantasi, en illusorisk by uten reell eksistens). Slik vi skal se senere, blir den mytologiske tid, og særlig tolkningen av byen som en illusorisk, fundamentløs by, viktig for forståelsen av *petersburgteksten* hos Toporov.

Både den reelle historiske tid og den offisielle mytologiske tid kan eksemplifiseres gjennom semiotiseringen av monumentet Bronserytteren. Navnet, eller kallenavnet Bronserytteren, fikk statuen som kjent omtrent 50 år etter avdukingen på Senatsplassen³⁵ i 1782, gjennom Aleksander Pusjkins poem med samme navn skrevet i 1833³⁶. Statuen ble bestilt av Katarina II (1762-1796) og reist til hundreårsmarkeringen for Peter Is kroning. Inskripsjonen på statuen er skrevet på russisk på den ene siden og på latin på den andre siden, det siste for å understreke både Peters og Katarinas begeistring for og tilknytning til Europa: Петры

³⁵ Nå Dekabristplassen.

³⁶ Utgitt første gang i 1837.

Перьвому³⁷ Екатерина Вторая og Petro Primo Catharina Secunda³⁸. Etter råd fra den franske filosofen Denis Diderot (1713-1784) inviterte Katarina II den franske skulptøren Étienne-Maurice Falconet (1716—1791) til å lage monumentet. Det var hans elev, Marie Collot, som utformet Peter den Stores ansikt etter tsarens dødsmaske. Skulpturen er 10,4 meter høy og består av selve bronseskulpturen og en granittpidestall som veier 1600 tonn. Den massive steinblokk er hentet nordvest for St. Petersburg i Konnaja Lakhta³⁹. Høsten 1770 kom steinen på plass. Men det skulle ta enda 12 år før selve bronserytteren (som egentlig er av kobber) kom på plass.

Monumentet blir i (Katarinas videreføring av) den offisielle myten som et semiotisk fortettet bilde på den offisielle ideologien. Alle bestanddelene skulle symbolisere viktige aspekter ved byens historie og grunnleggeren Peter I. Selve granittblokken ligner en bølge som reiser seg – et symbol på Peter den Stores seier i kampen om tilgangen til havet. På bølgen står statuen som er satt sammen av tre deler – hesten, rytteren og en slange. Den steilende hesten symboliserer Russland og er plassert mot toppen av bølgen, som om bølgen skal gi hesten et ekstra dytt framover. Rytteren, Peter, er kledd i en slags toga eller et lendeklede og mangler skotøy. Klesdrakten ser verken russiske eller europeiske ut. Dette kan gjenspeile hans universelle rolle, det offisielle bildet av en hersker som skulle være bindeleddet mellom Russland og Europa. På hodet har han en laurbærkrans som gir assosiasjoner til romerske keisere og deres æressymboler. Rytteren Peter kan betegne broen mellom to kulturer, men også selve Vesten som presser det tradisjonsbundne Russland inn i en ny tid. På hesten ligger det ingen sal, men noe som ligner en bjørnefell. I russisk tradisjon symboliserer bjørnen styrke og kraft, og “den russiske bjørnen” som uttrykk for det russiske folks styrke, mot og utholdenhet er velkjent (inntil det klisjépregede). Under den høyre bakhoven på hesten snor slangen seg. Slangen symboliserer tradisjonelt ondskap og misunnelse og blir her “an allegory

³⁷ Перьвому med den fremre jeren ь etter p er en arkaisk skrivemåte, en rest fra før ”andre fullyd” før jerene forsvant i østslavisk mellom 1150 og 1250. Den samme skrivemåten finner vi også i Lomonosovs ”Ode til Elisaveta Petrovna's tronbestigelse [...]” fra 1747.

³⁸ Selve inskripsjonen forteller oss også noe om Katarinas syn på seg selv og på styrkeforholdet i Romanovenes regentrekke. Hun setter Peter I først og Katarina II som nummer to – Til Peter I fra Katarina II. Hun anså seg selv som nummer to, men ikke i regentrekkefølgen etter Katarina I eller noen av de andre som kom mellom henne og Peter I, hun betraktet seg selv som arvtakeren etter selveste Peter den Store (Sindalovskij, 2004).

³⁹ Må ikke forveksles med Lakhta som ligger i Karelen.

over the tsar's victory over military and political opponents" (Helle, 1995:28). Hesten tramper på ondskaper, presses av vestlige verdier personifisert gjennom Peter, og gjør et byks inn i den opplyste fremtid.

Den semiotiserte statuen kan på mange måter stå som et bilde på hele den offisielle PM; ved å studere monumentet inngående, ser vi alle dimensjonene av myten slik vi har sett dem i dette kapitlet: Ideen om at Peter skulle knytte Russland nærmere til Europa gjennom sitt berømte "vindu mot Vesten" (romerkrans, klesdrakt), ideen om St. Petersburg som en hellig, guddommelig by og dermed Peter som Russlands frelser (hesten som tramper på slangen), men også opplysningstidstanken som forteller om hvordan Peter gjennom vitenskapen skulle redde Russland fra sin mørke, middelalderske (over)tro og underutvikling holdt tilbake av tyngende tradisjoner (hesten som steiler over avgrunnen). I det neste kapitlet skal vi se nærmere på hvordan disse ideene etter hvert møtte motstand og hvordan motsetningen til den offisielle myten vokste fram i den uoffisielle PM.

3.3 Den uoffisielle petersburgmyten

Innledningsvis i kapittel 3.2 diskuterte jeg definisjonen av mytebegrepet. Denne definisjonen kan også sies å gjelde for den uoffisielle PM. Den uoffisielle myten er på mange måter også en fortelling om "gudeskikkelser" eller "overnaturlige skikkelser". Forskjellen fra den offisielle myten er at vi her møter negasjonen av de positive, guddommelige skikkelsene, kanskje særlig av forestillingen om Peter som Guds redskap. Vi møter vrengebilder av de skapende kreftene i den offisielle myten: Peter er her antikrist og er utstyrt med demonisk makt. Hele byen er en uhyggelig kraft som ødelegger mennesker med sine fantastiske og forlokkende fasader; både menneskelige, psykologiske og fysiske. Denne forestillingen blir et slags "mytisk felleseie" for alle som er motstandere mot Peters reformer, hans ideologi og den nye hovedstaden. Denne mytologien danner derfor en slags "totaloppfatning av virkeligheten", den søker å bevare arkaiske og antimoderne trekk ved samfunnet og tar derfor tak i det tradisjonelle russiske. Myten vil føre beviser for St. Petersburgs *illegitimitet* som by, som samfunnsorden og ide.

I Sindalovskijs⁴⁰ gjennomgang av St. Petersburgs toponymi⁴¹ fant han at svært mange steder i byen har ett offisielt og ett eller flere uoffisielle navn. Det uoffisielle, “mytologiserte”, navnet er et resultat av den folkelige *reaksjonen mot* det offisielle, en reaksjon han hevder danner grunnlaget for den uoffisielle myten om St. Petersburg: Тем более, что фольклор вообще, а петербургский в особенности, отличает подчеркнутая, демонстративная антиофициальность, своеобразное фрондерство, откровенная оппозиционность (Sindalovskij, 2002:24). Den uoffisielle mytologiens formål, den uoffisielle historiens formål, er altså å representere *opposisjon* og en boikott av den offisielle historien, i vårt tilfelle den positiv-offisielle myten om St. Petersburg. Vi kan si at den negativ-uoffisielle myten står i opposisjon til den positiv-offisielle, nasjonsbyggende myten og at den fra starten av er et uttrykk for en holdning til byen som *illegitim*. Den er en protest og et opprør mot Peters reformprosjekt (og politikken som senere videreføres i varierende grad av hans etterkommere). Den uoffisielle myten blir dermed helt avhengig av den offisielle myten for selv å kunne eksistere. I opposisjonen finnes det en enorm dynamisk kraft som, fra 1800-tallet av, danner grunnlaget for mye av den litteraturen vi i dag anser som noe av det beste russisk kultur har gitt oss. Den er derfor ikke bare en entydig protest, men har utviklet seg til å bli et mangetydig og skapende kraftfelt som kommer til uttrykk som en voldsom ambivalens i forholdet til St. Petersburg som by. I den reelle historiske tiden (jfr. Lotman) skapes byen og dens realia sammen med den nasjonsbyggende offisielle historien om den. Dette danner i sin tur grunnlag for den mytologiske tiden. I den mytologiske tidsdimensjonen reagerer den uoffisielle myten mot den offisielle.

3.3.1 Det moderne genererer myter

Det ovennevnte reaksjonsforholdet leder oss over i spørsmålet om hvordan det *moderne* har påvirket forholdet mellom dikter og univers. Moderniteten, her forstått som fremveksten av opplysningstiden, førte med seg et nytt verdensbilde som brøt med *mythos*. Man kan lese

⁴⁰ Sindalovskij har legender og myter om St. Petersburg som spesialfelt og blir ofte kalt ”hobbyhistoriker”. Ikke alle betrakter hans arbeider som relevante og seriøse. Jeg har imidlertid funnet en rekke eksempler på legender og myter i hans arbeider med relevans for min oppgave, i tillegg til noen interessante utsagn, og har derfor valgt å la han få plass blant mine kilder.

⁴¹ Toponymi betyr her stedsnavnsforråd.

moderniteten som innføringen av “bruddets tradisjon” slik som Paz (1990) gjør i “Översättelse och metafor”. Her hevder Paz at moderniteten er et brudd med tradisjonene; at man forlater gammel mytisk-syklisk tankegang, der fortida er den primære kilde til forståelse, og der framtida ennå ikke finnes⁴². Moderniteten innebærer en avskjed med kristen eskatologisk tankegang⁴³. I forlengelsen av dette åpnes det opp for individuasjonstenkning der mennesker får autonomi som selvstendige *subjekter*. Frihetsidealet i moderniteten, arven etter den franske liberalistiske tenkningen fra 1700-tallet, ga oss ensyklopedien som skulle systematisere all viten og som ikke hadde rom for overtro, myter og tyngende tradisjoner. Det førmoderne, hermetiske verdensbildet, der alt i universet korresponderer med alt, og alt kan forklares som resultat av guddommelige eller okkulte krefters vilje, har ingen plass i moderniteten.

Romantikken er i så måte, i følge Paz, en kritikk av moderniteten. De romantiske dikterne vil gjennom *poesien* ta tilbake analogien i verden, sammenhengen, rytmen, det okkulte verdensbildet, “den andre tradisjonen”. Det kan synes som om mye av motstanden mot Peter, den uoffisielle mytens base, er basert på lignende forestillinger. Poesien (litteraturen), som senere tar opp i seg den uoffisielle PM, skal fylle tomrommet Peters “modernitet” har etterlatt seg gjennom sin avmystifisering av verden. Man kan dermed få et innblikk i “den andre tradisjonen” *gjennom* poesien.

Analogien mellom den romantiske dikterens opposisjon og brudd med det moderne og dikterne i petersburgtradisjonen (Pusjkin, Gogol’, Dostojevskij, Belyj for å nevne noen av de viktigste) som skriver PM inn i sin diktning, er nærliggende og interessant. Man kan på mange måter si at det er de samme prinsipper som ligger til grunn for dannelsen av den uoffisielle, negative PM på 1800-tallet. “Urteksten” for petersburgtradisjonen, “Bronserytteren”, er et poem nettopp fra den russiske romantikken. Som jeg skal vise senere i kapittel 3.4.1 lovpriser dette poemet på den ene siden moderniteten (i første del), og vi får et møte med et situasjonsbilde av den offisielle, panegyriske myten om byen. På den annen side

⁴² Videre ser han den senere avantgarden som en reaksjon tilsvarende romantikkens mot den moderne tanke, skjønt avantgardens brudd er et brudd med realismen.

⁴³ Det at verden oppsto for 6000 år siden, venter på dommens dag og tusenårsriket, som enten representerer evig frelse eller fortapelse (himmel eller helvete).

er dette det første litterære verk som trekker opposisjonen eller bruddet inn i det poetiske rommet, slik som mekanismen beskrives hos Paz. Tomrommet som moderniteten (som manifesteres gjennom byggingen av St. Petersburg) har ført med seg skal fylles og vi får et litterært møte med *den andre tradisjonen* i russisk litteratur. Dette minner også om Lotmans ide om St. Petersburgs *semiotiske tomrom*. Han argumenterer for at tomrommet er årsaken til at myter skapes. Hans tomrom består i en mangel på historie, eller kanskje mangel på reell historisk tid (jfr. de nevnte tidsdimensjonene Lotman opererer med), mens Paz' tomrom kan fylles ved hjelp av et sprang bakover i tid, til det førmoderne univers. På bakgrunn av dette kan det synes som *det moderne prosjektet* (St. Petersburg) genererer negasjonen av seg selv og bereder grunnen for den negative uoffisielle PM.

3.3.2 Den apokalyptiske byen

Utover på 1700-tallet utvikles St. Petersburg raskt og byen vokser seg større både i ren fysisk utstrekning og i antallet innbyggere. Den nye hovedstaden tiltrakk seg etter hvert mennesker fra alle samfunnslag og rundt århundreskiftet (1800) var innbyggertallet kommet opp i rundt 200.000. Som tilholdssted for landets øverste administrasjon, som adelens hovedsete og som et viktig senter for utdanning, lokket St. Petersburg til seg (blivende) intellektuelle, mennesker som ønsket å arbeide innenfor ulike offentlige institusjoner og mennesker som håpet på en framtid i høyere embeter eller som utøvere av frie yrker (forfattere). I dette uensartede miljøet vokste den negative myten om St. Petersburg fram gjennom muntlige fortellinger, legender og anekdoter. Det er vel ingen overdrivelse å anta at ikke alle fikk oppfylt sine drømmer for livet i den nye byen. Mange ble stanset av elendige levekår, byråkratiske og tungvinte prosesser, etc. Det er kanskje heller ikke overraskende at det begynte å versere historier om forbannelser som hvilte over byen og anekdoter om ulike mystiske og uforklarlige hendelser.

Lotmans *apokalyptiske* mytetolkning kan forstås som hans tolkning av det ovennevnte fenomenet (de mange historiene om byens "mørke" sider), som videre grupperer under den negativ-uoffisielle myten. Den uoffisielle apokalyptiske myten viser et vrengebilde av den offisielle utopiske myten, som beskrevet i kapittel 3.1 og 3.2.2. Der den offisielle myten knyttes til genesis, og St. Petersburg blir et jordisk paradys, knyttes den negative til apokalypsen og forteller derfor historier om undergang. Samtidig blir St. Petersburg

“identified with the Babylonian whore and is enveloped in eschatological notions”, mens “Moscow becomes an earthly portrayal of the heavenly Jerusalem” (Helle, 1995:24). Det dannes en *motmyte* innenfor den uoffisielle PM som glorifiserer Moskva som det ekte russiske og som søker tilbake til den gamle samfunnsorden.

I “Representing Moscow in 1812: Sentimentalist Echoes in Accounts of the Napoleonic Occupation” diskuterer Dickinson (2002) forholdet mellom Moskva og St. Petersburg og hvordan *Moskva-myten* ble en viktig faktor for den russiske nasjonale identiteten. Her hevder hun at forfatterne tar i bruk middelalderske og folkloristiske benevnelser på byen, som Матушка Москва og Белокаменная Москва, for å vise sin lojalitet til Moskva. Etter Napoleons ødeleggelser våknet en slags sentimental nostalgi som dyrket de tradisjonelle, russiske verdiene. Moskva ble en synekdoke for hele Russland og representerte tradisjoner, gjestmildhet, ortodoksi, naturlighet⁴⁴, familiære og patriarkalske verdier. Det at Peter avviser Moskva til fordel for sin nye hovedstad skaper sterk motstand, noe Dickinson også bemerker: “[...], a move in which his critics saw arrogance, hubris and blasphemous negation of sacred traditions, gave birth to a sharply rhetorical opposition between the two cities that shaped the developing image of each.” (2002: 13). Lilly (2002) hevder dessuten at Toporov definerer *byen* Moskva som den mytologiserte mot- eller anti-modellen til *petersburgteksten* (som vi skal komme tilbake til i kapittel 3.4.2): på den ene siden representerer St. Petersburg i seg selv en indre konflikt mellom en negativ og en positiv pol (jfr. offisiell og uoffisiell myte, utopi og apokalypse), på den annen side utgjør byen samtidig en skarp kontrast til den gamle hovedstaden Moskva.

Lotman (2002c) fant at den antitetiske spenningen i den negative uoffisielle myten kan ses i analogi til barokken og dens “omvendte verden” som var fascinert av det groteske, av antitetiske brytninger mellom *lys* og *mørke* og som dyrket døden som tema i diktningen. Lotman beskriver “det omvendte” bildet av den utopiske ideen om St. Petersburg som det fjerde Rom og som jordisk paradisi slik: reformmotstanderne og de ortodokse mente at det tredje Rom *var* Moskva og avviste dermed et fjerde Rom i St. Petersburg. I deres oppfatning ble St. Petersburg en ikke-eksisterende, innbilt og *illusorisk* (призрачный) eksistens (jfr.

⁴⁴ Heri Moskvas organiske karakter; byen representerte flere hundre år med sameksistens mellom mennesker og natur og hadde vokst seg til gradvis med utgangspunkt i den livgivende elva.

Lotmans uoffisielle tidsdimensjon av den mytologiske tid). Peter er dermed ikke Russlands frelse, men inkarnasjonen av Antikrist som er kommet til Russland for å lokke rettroende (ortodokse) russere ut i fortapelsen gjennom sin *demoniske* by.

I denne apokalyptiske mytologien om byen får steinen, “klippen”, en tilsvarende antitetisk og “omvendt” motpart. Gjennom antitesen *naturlig – kunstig*, blir steinen i den negative myten artifiisiell. Steinen (som metafor for hele byen) er ikke fundamentet, den er faktisk selv *uten* fundament, den er ikke stødig og fast, men bevegelig⁴⁵. Granittbyen er plassert oppå myra, ja den flyter faktisk på vannet, og kommer en dag til å måtte gi tapt for vannet og synke til bunns. Vann og stein bytter plass i den uoffisielle myten. Vannet, som kan bekjempe steinen, får egenskap av stabilitet og evighet, mens steinen er midlertidig og illusorisk. Steinen er ikke av naturlig herkomst (myr- og sumplandskapet er det opprinnelige), den er brakt dit, bearbeidet av menneskehånd og kommer til slutt til å måtte gi tapt for vannet som, i den negative myten, er det naturlige element i St. Petersburg. I denne sammenheng er det interessant å se hvordan man i motmyten kontrasterer *steinbyen* St. Petersburg mot *trebyen* Moskva. Her representerer steinen i St. Petersburg noe negativt i motsetning til treet (tømmer) i Moskva, som står for vitalitet og liv (Lilly, 2002). Gjennom motmyten om Moskva, ser man faren for at de enorme steinbyggverkene ved Neva skal skli ned fra elvebredden, ut i elva, for så å bli slukt av Finskebuktas vannmasser.

Forestillingene om den forgjengelige og fundamentløse byen inngår i en lang rekke av eskatologiske myter. Byen forfølges av spådommer om død og fortapelse og grusomme profetier som forteller om byens utslettelse. I disse mytene kan vi ofte identifisere et hevnmotiv der naturkatastrofer i form av oversvømmelser og flodbølger skal vaske vekk byen som en guddommelig straff. Den mest kjente utslettelsesprofetien, som jeg var inne på i kapittel 3.2.2, er Jevdokija Lopukhinas Петербургу быть пусты! Den gammeltroende Jevdokija, Peters første kone, ble sperret inne i et kloster av sin mann. Her fikk hun en åpenbaring som viste hvordan Peter skulle vende tilbake til Moskva og hvordan St. Petersburg skulle gå til grunne (Helle, 1995).

⁴⁵ Dette er i følge Lotman trekk som er typisk for barokk diktning: I den negative myten representerer ikke steinen de egenskapene vi vanligvis forbinder med stein, slik som *ubevegelighet*, stabilitet og styrke til å stå imot vind og bølger, men det motsatte..

Undergangstemaet finner vi også i forbindelse med “tredje Rom-ideen”. I den uoffisielle myten åpnes det, i følge Lotman, for en allusjon mellom Konstantinopels fall og St. Petersburgs kommende undergang. Som da Konstantinopel, i egenskap av hovedsete for den (gresk)ortodokse verden, tapte sin “kulturelle kamp”, vil steinens (kulturens) kamp mot vannet ende med at vannet (naturen) seirer i St. Petersburg. Byen vil bli vasket vekk og ende i fortapelsen, slik Konstantinopel (metaforisk) gikk til grunne i 1453, da ottomanene bekjempet det bysantinske riket. Når St. Petersburg i de mytologiske forestillingene forsvinner, vil det ekte ortodokse hovedsete og den ekte hellige by, i følge den uoffisielle myten, derfor forbli Moskva. Sammenligningen kan synes søkt, da historien har vist at Konstantinopel “gjenoppsto” som en bærekraftig og kulturelt viktig by gjennom Istanbul, riktignok i en annen “religiøs drakt”. At Lotman anser Konstantinopel for en “tapt by”, gir derfor et noe uklart bilde som forstyrrer analogien til fremstillingen av St. Petersburgs fortapelse i den negative PM. Tolker man Lotman strengt, flyttes hele sivilisasjonens hovedsete til Moskva, ikke bare ortodoksiens, og det ble nærmest etterlatt et vakuum i Konstantinopel. Både Konstantinopel og St. Petersburg (slik det fremstilles i den negative myten) møter undergangen, men altså på radikalt forskjellige måter.

3.3.3 Den illusoriske byen

Den kunstige byen uten fundament er et bilde på den illusoriske (призрачный город), irreelle byen. Begrepet er viktig for forståelsen av den uoffisielle negative myten. Den viser hvordan det som tolkes som guddommelige, overmenneskelige trekk ved Peter i den positive myten, vrenses og viser det motsatte bildet i den uoffisielle myten. Den illusoriske byen fremstilles gjennom denne klassiske myten: Peter er rasende over at byggingen av hans nye by skrider for sakte frem; all steinen suges ned og forsvinner i myra. Han skuer derfor mot himmelen, strekker armene opp, former en by av stein der, liksom i løse lufta, hvorpå han senker hele den ferdige granittbyen ned og plasserer den på bredden av Neva (Lotman, 2002c). I den offisielle myten tolkes denne myten som et tegn på at tsaren er Guds middel, det er gjennom han byen skapes. I den negative PM aktiverer dette et bilde av byen som en illusjon, en skyggeby, en *fantasmagorisk* by uten fundament som kan forsvinne når som helst. Denne forestillingen blir et viktig gjennomgangstema hos blant andre Nikolaj Gogol’, Fjodor Dostojevskij og symbolistene.

En fortolkning (som blir muliggjort gjennom en dobbel lesning av PM) av Falconets rytterstatue (Bronserytteren), motsatt av den som er skissert i kapittel 3.2.3, kan knyttes til den ovennevnte forestillingen om den illusoriske byen. I den uoffisielle PM får alle delene av statuen en ny og antitetisk betydning. Hesten er Russland (verden) også her. De to bakhovene, de eneste som er i berøring med steinen, symboliserer de siste dager. Slangen er Antikrist, men i stedet for å alludere til ondskapen som Peter har befridd Russland fra, henspiller den på ondskapen som ligger under alt tsaren gjør. Slik blir hesten, rytteren og slangen en helhet som ikke motsier hverandre, men som til sammen utgjør ett samlet tegn på verdens undergang. Slangen, ikke Peter, blir det bærende symbolet i monumentet (Lotman, 2002c). Peter tvinger hesten (Russland), som steiler i vill redsel over avgrunnen, inn i den nye demoniske tid. I ortodoksien blir skulpturkunst ansett som satanisk (avgudsdyrkelse), et aspekt som fanges opp i den uoffisielle myten gjennom at Peter får status som en avgud, nettopp fordi han er gjenskap kunstig gjennom monumentet. Gjennom denne koblingen til avguderer forkastes Peter som fundament for det nye Russland. Byen er ikke skapt gjennom guddommelig innngripen, men er et produkt av Peters demoniske vilje. St. Petersburg blir et middel for å oppfylle tsarens onde plan om å lokke Russland ned i avgrunnen. Byen er bare et skinn uten verken eksistensberettigelse eller gode hensikter. Alle negative eller mystiske hendelser kan derfor tolkes inn i denne symbolikken og gis forklaring gjennom den illusoriske modellen.

Vi ser slik at både den offisielle og den uoffisielle PM semiotiserer fysiske objekter. De samme objektene kan bevise byens destruktive og demoniske kraft i den uoffisielle myten og det motsatte i den offisielle. Også Volkov beskriver hvordan det *inanimate* får liv i St. Petersburg:

[...], дворцы и монументы переходили на страницы прозы и поэзии или отражались в звуках чарующей музыки, чтобы потом вновь застыть на гранитных берегах реки и пустынных площадях, но уже в новом, обогащенном и возвеличенном качестве, как магически притягательные визуальные символы. (2001:15)

I det neste kapittelet skal vi se på hvordan dette *inanimate* avtegner seg som symboler og hvordan den negative, uoffisielle PM trenger seg inn i litteraturen.

3.4 Den uoffisielle petersburgmyten kodifiseres i litteraturen

3.4.1 Urteksten

Hos Pusjkin kan vi se at den offisielle og den uoffisielle PM står i et likestilt forhold til hverandre, og muligens er han den eneste dikteren som gjør dette. “Bronserytteren” blir på mange måter en urtekst for petersburgdiskursen i litteraturen fordi den er den første som stiller *patos* opp mot *tragedie* og viser den dualistiske splittelsen i PM, trekk som skal komme til å kjennetegne petersburgtradisjonens litteratur.

I “Bronserytteren” møter vi den antitetiske strukturen: “In this work the poet plays on a number of the well-known *topoi* of the Petersburg myth, setting them up against each other in interacting and complex constellations.” (Helle, 1995:27). I poemet introduseres den “lille mann”, som blir en eksistensiell motpol til imperatoren Peters voldsomme ideologiske ambisjoner for byggingen av St. Petersburg. Historien er kjent for de fleste: Året er 1824 og St. Petersburg rammes av en katastrofal flom når Neva overstiger sine bredder med flere meter (jfr. kap. 2.4). Hovedpersonene i diktet er den fattige embetsmannen Evgenij og imperatoren Peter personifisert gjennom rytterstatuen. Diktet er delt i tre deler. Den første delen, *Вступление*, er inspirert og influert av 1700-tallets lovprisende odediktning. De tre hovedmomentene fra kapittel 2.1, det militærstrategiske, den geopolitiske nyorienteringen mot Vesten og den nye arkitekturen, møter vi igjen i andre strofe, andre verselinje: Отсель грозить мы будем шведу og i sjette verselinje, samme strofe: В Европу прорубить окно⁴⁶. I tredje strofe skildres byens storslagne arkitektur. Her har det gått hundre år siden grunnleggelsen, og Pusjkin beskriver, slik forestillingen om “ex nihilo” også fremsto i den offisielle PMs, hvordan det opp fra den øde elvebredden har reist seg en praktfull og majestetisk by som tiltrekker seg skip fra alle verdens hjørner:

Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли

⁴⁶ Pusjkin lånte uttrykket fra den italienske Francesco Algarottis reisebrev fra 1739: Петербург – окно, через которое Россия смотрит в Европу (eg. fra fransk: “Petersbourg est la fenêtre par laquelle la Russie regarde en Europe”) (Pusjkin, 2002:165).

К богатым пристаням стремятся
В гранит оделася Нева.

Videre i den tredje strofen beskriver dikteren hvordan Moskva blekner foran den unge hovedstaden: И перед младшею столицей / Померкла старая Москва. Gjennom dette tematiseres opposisjonen mellom det gamle tradisjonsbundne Moskva og det nye, opplyste Russland representert gjennom St. Petersburg. De to karakterene i poemet, Evgenij og den personifiserte statuen, kan også leses som representanter for henholdsvis det gamle, versus det nye Russland. Pusjkin setter slik opp og kontrasterer den nye opplyste staten mot den “lille mann”, og skildringene pendler mellom hylling av det nye Russland og sympati med den lille mannens kamp for tilværelsen i staten, uten at dikteren kommer med noen løsning på konflikten.

I fjerde strofe beskrives alle de positive egenskapene ved St. Petersburg. Vi får her eksempler på hvordan byen semiotiseres i den positive offisielle myten: de hvite nettene, festene, de flotte fargene, den kalde stillestående luften om vinteren (selv det kalde klimaet framstår som noe positivt), militærparadene, isen på Neva, de grønne hagene. Strofen innledes med den så ofte siterte verselinjen: Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид. Den siste strofen i Вступление er et brudd med hele denne positive framstillingen av byen. Den gir et frampek om det grusomme som snart skal skje og åpner dermed opp for den negative myten i diktet: ..Печален будет мой рассказ.

I de to neste delene, *Часть первая* og *Часть вторая*, kan vi finne eksempler på hvordan Pusjkin begynte kodifiseringen av den uoffisielle PM. Her får vi se hva som skjer når byens demoniske krefter slippes løs. “Bronserytteren” har blitt stående som den første teksten som bevisst bruker av de mytologiske reservene som finnes i både den offisielle og den uoffisielle PM. I poemet får vi innblikk i hvordan helt konkrete fysiske objekter gis dobbel symbolsk og abstrakt verdi, som for eksempel vannets ødeleggende contra rensende kraft. Pusjkin fortsetter den hyllende tradisjonen *samtidig* som han starter kodifiseringen av den uoffisielle myten gjennom at han åpner opp for negative tolkninger. Han er derfor grenseoverskridende i forhold til for eksempel odetradisjonen og setter på sett og vis i gang prosessen med å semiotisere St. Petersburg i tekst.

På begynnelsen av 1800-tallet (den russiske romantikken) blir folklore, skrekkhistorier og overnaturlige historier fra St. Petersburgs urbane liv, populære i byens litteratursalonger, slik jeg var inne på innledningsvis i kapittel 3.3.2. Det utvikler seg en салонный фольклор, en form for muntlig litteratursjanger (Lotman, 2002c). I *Mapping St. Petersburg[...]* undersøker Buckler (2005) mekanismen som ligger bak denne oppblomstringen av folklore eller det hun, med et kanskje mer presist uttrykk, kaller “urban lore”. Hun forklarer hvordan disse historiene opptrer som *rykter* som “vandrer” rundt i byen og krysser ulike sosiale sjikt i samfunnet. Hun har et noe mer dynamisk syn på hvorfor St. Petersburg er “a legend place” enn for eksempel Lotman. Der Lotman peker på *mangelen* på en semiotisk mekanisme som årsaken til tomrommet som må fylles, ser Buckler på mytene som et evig reaksjonsforhold av *myte – motmyte* (slik Paz også skisserer en reaksjon – motreaksjon). Mytene ikke bare *er* et svar men de *krever* også svar tilbake: “Urban legend may fill a void in the physical space of the city, explaining an absence, but urban lore can just as easily displace an existing reality, or return to challenge a prior displacement and thus to demand an explanation” (Buckler, 2005:132).

Pusjkin var blant forfatterne som tidlig ble oppmerksomme på disse vandrehistoriene. Han samlet en rekke historier og skrev dem ned og integrerte deler av historiene i sine egne fortellinger, deriblant “Bronserytteren”. Således anses han som den som startet tradisjonen med å bruke folklore som elementer i skjønnlitteraturen. Gjennom Pusjkins bevisste valg av anekdotiske elementer, skjedde det en *betydningsoverføring* og *forskyvning* - fra anekdotene til hans egne verker. Når disse elementene ble satt inn i et større system av ideer, slik som i “Bronserytteren”, ble deres symbolverdi forsterket. Det er dette som ligger i begrepet “kodifisering”.

Et annet eksempel på en slik kodifisering av negativ PM er hvordan Pusjkin baserer en hel fortelling på overnaturlige hendelser i *Пиковая дама*. Her baker Pusjkin faktiske anekdoter fra St. Petersburg (jfr. Buckler) inn i sin egen fortelling, som for eksempel grevinnen som blunker til Germann etter sin død. Denne overnaturlige seansen har ingen “overskuddsbetydning” som bilde alene, men satt i sammenheng med resten av teksten og byen St. Petersburg, får denne hendelsen en overførbar betydning (det overnaturlige blir et bilde på noe demonisk, en kraft som kan forklares på bakgrunn av ideen om St. Petersburg som Antikrists skaperverk). Sansen for det overnaturlige er på den ene side et romantisk trekk ved Pusjkin. På den annen side kan man se dette som en bevisst bruk av mytereserven,

kanskje som et uttrykk for dikterens standpunkt eller bevissthet rundt den intellektuelle og ideologiske kampen St. Petersburg og Russland sto overfor – “kampen mellom øst og vest”.

I de to siste delene av “Bronserytteren” skildrer Pusjkin Evgenijs grufulle møte med de ødeleggende vannmassene, som tar livet av hans forlovede Parasja. Vannet er her et mytologisk element som kodifiseres til å bære en spesiell betydning: *kaoskrefter*. Som resultat av Evgenijs møte med de ødeleggende kaoskreftene, makter han ikke å bære sorgen over tapet av sin forlovede og blir gal. En kveld, etter at stormen har lagt seg og vannstanden har gått tilbake, kommer Evgenij forbi statuen av Peter. Der stopper han livredd opp, stirrer Peter inn i øynene og forbanner ham, som om tsaren er årsaken til naturkatastrofen. Idet Evgenij løper vekk, får han en følelse av at rytterstatuen blir levende og fornemmer lyden av hovslag fra tsarens hest og at han blir forfulgt gjennom byens gater.

Nettopp i denne scenen gir Pusjkin statuen dens symbolverdi som bærer av den indre konflikten i Russlands åndsliv. Det er her forskyvningen skjer, gjennom at leseren får se hvordan den negative myten så ut fra “den lille mannens” perspektiv. Statuen, som for Evgenij symboliserer den onde kraft som har skaket opp naturen og dermed indirekte drept hans forlovede, blir her kodifisert til å bære betydningen av tsaren som en djevelsk kraft. Dette medfører at en rekke litterære verk i lang tid framover refererer til statuens symbolverdi i nettopp den betydning som Pusjkin her legger grunnlaget for. Evgenij forbanner ikke selve statuen, men det statuen symboliserer for ham. Han ser statuen som en symbiotisk sammenslutning av imperatoren Peter og hans by, og skiller ikke skaperen fra verket. Statuen blir bildet på dragkampen mellom russiske nasjonalverdier og vestlige verdier, der hesten er Russland og rytteren Peter er Vesten. Pusjkin lar “the sculpture become a symbolic concretization of the new and transformed Russia standing before an unknown future.” (Helle, 1995:28).

Videre (fremdeles i de siste to delene) aktualiseres også byens kamp mot naturkreftene: Нева металась, как больной/ В своей постеле беспокойной. Vannet får en ødeleggende kraft. Oversvømmelsen har endevendt byen. Vann har strømmet ned i kjellere; varer, kister fra utviskede kirkegårder og plankerester flyter rundt i gatene, lynet har knust flere broer. Dermed kodifiserer poeten den apokalyptiske spådommen om byens totale utslettelse sammen med hevnmotivet gjennom vannet. Under flommen, i tiende strofe, sier tsaren dette: [...]: «C

божей стихией/ Царям не совладеть». Samtidig aktualiseres antitesen *tre – stein*. Det som står igjen, etter at flomvannet har gått tilbake, er granittbyen, mens alt som var laget av tre har blitt revet i stykker og flyter vekk. Hvis treverket kan leses som en metafor for det gamle Russland, kan dette tolkes som om byen vaskes rein for restene av den gamle tid (noe som må settes i forbindelse med den positive PM). Her får altså tre negativ symbolverdi gjennom sin forgjengelige egenskap, i motsetning til i den positive Moskva-myten, der tre symboliserer vitalitet og tradisjoner (jfr. kap. 3.3.4). Og det er dette som er det unike med Pusjkin og “urteksten” – den rommer begge mytene. Pusjkin, og kanskje mer spesifikt selve diktet “Bronserytteren”, har altså et janusansikt som muliggjør at vi kan finne gjenklang av både den offisielle og uoffisielle PM. Den positive PM var allerede “ferdig kodifisert” gjennom odediktningen, prekener og saksdokumenter. Pusjkin stiller den allerede kjente billedbruken fra den offisielle PM side og side med sin “nykodifisering” av den uoffisielle PM.

Forfatterne som skrev utover på 1800-tallet, også etter Pusjkin, brukte av de mytologiske reservene som lå i den uoffisielle PM. De kodifiserte spesielle objekter (skulpturer, broer, bygninger, deler av bygninger), vær fenomener, sinnstilstander osv. gjennom en meningsoverføring fra objektene til tekstene, slik skapte de en verden av symboler som samsvarte med deres ofte negative og ambivalente forhold til St. Petersburg. Dermed markerte de også sitt forhold til byen gjennom byens eget språk, gjennom byens egen metafysiske verden. Der var objekter og tilstander aldri det de tilsynelatende så ut som. Deres spesiell forhold til St. Petersburg får et helt spesielt uttrykk i litteraturen. Dette er et av de viktigste kjennetegnene ved petersburgteksten, som vi nå skal se nærmere på.

3.4.2 Petersburgteksten

St. Petersburg ble etter hvert den viktigste forlagsbyen i Russland, og ettersom flere forfattere søkte seg til den nye hovedstaden, økte antallet utgivelser kraftig utover på 1800-tallet. Vi skal forsøke å samle noen hovedtrekk for hvordan litteraturen utviklet den kodifiserte uoffisielle PM fra slutten av 1700-tallet og inn på 1800-tallet.

Den *illusoriske, fantasmagoriske* egenskapen ved byen i den uoffisielle myten er et svært viktig begrep hos Vladimir Toporov og danner grunnlaget for hans begrep *petersburgteksten* (heretter PT). I Toporovs (1993) *Петербург и петербургский текст русской литературы*, defineres begrepet slik: Teksten er et produkt og resultat av St. Petersburgs eksistens. PT

bærer i seg en *antitetisk spenning* og *eksplosivitet* og en slags *maksimalistisk innstilling* til å ville løse viktige spørsmål i russisk historie, kultur og nasjonal bevissthet. Teksten nærmest inviterer inn de som ønsker svar på denne typen spørsmål (1993:7). Videre trekker teksten den virkelige og materielle byen, med sine bygninger og monumenter, inn i seg, tekstualiserer dem og omgjør dem til *lesbare* objekter. Også Toporov vektlegger semiotiseringen av byens fysiske objekter som en viktig reserve for litteraturen. Det utenomtekstuelle blir dermed til en avgjørende del av teksten, og blir et slags speil som viser utover selve teksten. PT underviser leseren om byen St. Petersburg gjennom å gi de materielle aspekter ved byen en åndelig verdi – under overflaten eksisterer en rik metafysisk verden. Et eksempel på dette er, slik vi har sett, hvordan Falconets rytterstatue blir maksimalt utnyttet i poemet “Bronserytteren”.

PT betegner videre en “supertekst”, der ordet “tekst” kan forstås som et begrep for en hel kultur. Dette betyr at PT ikke består av bare litteratur, men også av malerier, musikkstykker, teaterproduksjoner, byggverk og filosofiske ideer knyttet til St. Petersburg og byens spesielle plass i russisk historie (Volkov and Gordin, 2001). Kunstverkene har derfor et semantisk fellesskap gjennom en felles ide om byen – den uoffisielle PM. Slik Toporov ser det, snakker byen, arkitekturen, broene, gatene, parkene, et eget språk som den formidler via PT. Alle “tekstene” eller de kulturelle bidragene i PT handler om St. Petersburg, men ikke alle tekster om St. Petersburg er en petersburgtekst. Jeg skal først og fremst her konsentrere meg om den litterære delen av PT.

Toporov viser hvordan den *muntlige, negative* PM blir litterær ved at den sprenger seg vei inn i litteraturen og sentrale litterære kretser på begynnelsen av 1800-tallet. Pusjkin startet, slik vi så i det foregående kapittelet, den litterære diskursen som dannet grunnlaget for PT, først og fremst gjennom “Bronserytteren”⁴⁷. Teksten tar opp i seg og transformerer den muntlige myten til skriftlig materiale, samtidig som den fortsetter den hyllende (offisielle og skriftlige) odetradisjonen fra 1700-tallet, som blant andre Lomonosov og Trediakovskij bidro til. I tillegg legges grunnlaget for PT på 1820- og 30- tallet, gjennom Pusjkins Уединённый домик на Васильевском og Пиковая дама (Toporov, 1993). Tekstene som kommer etter “Bronserytteren” utover på 1800-tallet, skiller seg klart fra dette “balanserte” verket, ved at den negative myten spiser seg inn og blir det dominerende i framstillingen av byen. Mange av

⁴⁷ Som har undertittelen Петербургская повесть.

tekstene kan ved første øyekast framstå som vakre skildringer av St. Petersburg, men under den praktfulle overflaten ligger en nærmest *metafysisk dimensjon* av kaos og infernalitet. Byen blir en slags “quasi-space” (Könönen, 2003) eller et *fantasmagorisk* sted (Gogol’s uttrykk), der virkelighet og overnaturlige hendelser går hånd i hånd og skaper en by der alt er mulig. Dette aspektet er et viktig særmerke for PT og danner et slags kriterium for at en tekst skal kunne inngå i Toporovs “supertekst”.

Toporov er, på lik linje med Lotman, opptatt av dynamikken i PM. Han legger så å si den offisielle PM som premiss for den uoffisielle myten, gjennom at han setter opp et gjensidig avhengighetsforhold mellom de to kategoriene. Det viktige, sett med hans øyne, er å ikke glemme at det negative aspektet ikke ekskluderer fascinasjon for og draging mot byen. PT representerer et elsk-hat-forhold; en voldsom ambivalens. Hatet forutsetter kjærlighet, slik som døden forutsetter livet. I følge Toporov, ble ikke de negative eskatologiske mytene og de positive skapelsesmytene om St. Petersburg til med det samme byen ble grunnlagt, men har over tid utviklet seg i samspill med hverandre og orientert seg mot hverandre i et slags gjensidig “motmytisk” (antitetisk) forhold. Utviklingen har imidlertid hele tiden bevart en felles kjerne som mytene aldri har forlatt. De representerer en motsatt speilrefleksjon («обратная» зеркальность) av hverandre (Toporov, 1993:23).

Derfor karakteriserer også Toporov St. Petersburg og byens kulturelle utvikling, slik den var på 1800-tallet, gjennom en slags *dobbel lesning*. Han setter opp en sammenligning – et paradigme av motsetninger - men på en litt annen måte enn Lotman. Toporov velger å sammenligne St. Petersburg og Moskva for å belyse binariteten innad i petersburgmyten gjennom å peke på motsetningene mellom de to byene, som også kan sies å være hverandres motsatte speilrefleksjon. Det antitetiske forholdet mellom St. Petersburg og Moskva har utviklet seg gjennom nesten to århundrer, og har som regel vært forbundet med det vekslende styrkeforholdet mellom de to byene. Grenseoppgangen mellom de to byene er bygd opp av ulike karakteristikk satt opp i et todelt skjema. I det ene skjemaet beskrives St. Petersburg som ugjestmild, inhuman, hjerteløst administrativ og byråkratisk; en by hjem søkt av gjenferd og andre abstrakte fantasier som har løpt løpsk. Byen er tynget av rigide sosiale hierarkier og har et fiendtlig og til og med hevngjerrig klima. Dessuten er byen kunstig og uorganisk, men kanskje mest av alt er den uhyggelig og *ikke-russisk* og danner et marerittaktig miljø for karakterene i PT. Motsetningen innenfor dette skjemaet er Moskva, som fremstår som en

åndelig, familiær og intim by. Byen representerer fornuftige verdier og er rolig og avbalansert. Den er konkret og har vokst fram på en naturlig og organisk måte. Byen er en *ekte russisk* by. Dette paradigmet kan deretter speilvendes slik at byenes karakteristikk skifter fortegn. Da beskrives St. Petersburg som en sivilisert, kulturell, planmessig organisert, logisk, harmonisk, europeisk by, i motsetning til Moskva som er en kaotisk, uryddig, ulogisk, halvasiatisk landsby.

Det er nettopp gjennom disse paradigmene, i dette skattkammeret av uendelig mengder kombinerbare tolkninger, at den historiske og metafysiske fortolkningen av St. Petersburg begynner hos Toporov. Forfatterne velger mellom de ulike kategorier og karakteristikk fra St. Petersburg – Moskva-paradigmet, uten at det ene utelukker det andre, de forsøker å kombinere det ukombinerbare på sett og vis. Dette fører til at PT innehar en “Moskva-komponent”. Tekstene om St. Petersburg forholder seg på sett og vis til Moskva hele tiden gjennom (taust) å velge blant de to byenes kontraster og antitetiske paradigmer. Toporov hevder derfor at PT defineres av en paradoksal *москвоцентричность* som danner et slags «*московский*» *слой Петербургского текста* (1993:21). Som Dickinson poengterer, er det kanskje ikke så underlig at det gamle Moskva, som utgjorde sammenligningsgrunnlag for St. Petersburg, fremsto som “a more neutral and less ‘interesting’ literary environment” (2002:29). Moskva fremstår ikke desto mindre i PT som det eneste verdige etiske og moralske veileder for St. Petersburg. Årsaken til at PT eksisterer er at ideen bak byen St. Petersburg utfordrer Russlands etiske normer. Dermed kan man interpretere Toporovs «*московский*» *слой* som at PT vender seg mot Moskva for å finne svar på vanskelige etiske og åndelige spørsmål, samtidig som den søker mot St. Petersburg for å finne utfordrende problemstillinger som kan danne grunnlag for de store fortellingene.

Som et apropos til Moskva-dimensjonen av PT, setter Toporov søkelyset på spørsmålet om hvem den typiske forfatteren av PT er. Det er interessant å se at nesten ingen av dem opprinnelig var fra St. Petersburg. Den typiske PT er som regel skrevet av en innflyttet ikke-petersburgsk forfatter, oftest fra Moskva, som for eksempel Nikolaj Gogol’, Fjodor Dostojevskij og Andrej Belyj. Toporov kan derfor med rette også hevde at: *Петербургский текст менее всего был голосом петербургских писателей о своём городе. Устами Петербургского текста говорила Россия, и прежде всего Москва* (1993:25). St. Petersburg var en “innvandrerby” og bar preg av at mange nye innflyttere stadig fant veien dit.

Litteraturen merkes også av dette. Mange av karakterene i persongalleriene i PT er også innflyttere eller mennesker som bare reiser forbi. Men slik Toporov mener at de positive og de negative mytene og skildringene av byen er nært knyttet til hverandre, mener han også at St. Petersburg får sin egen stemme nettopp gjennom å være både subjekt og objekt for sin egen tekst; det er dette som er særmerket for PT. Gjennom tekstene taler byen med sine fysiske objekter til leseren, samtidig som tekstene viser leseren vei inn i byens metafysikk gjennom innblikk i menneskers indre liv eller åndelige kvaler, framprovosert av St. Petersburg. Byens fysikk og metafysikk og menneskenes skjebne er uløselig knyttet til hverandre i PT.

I verkene hos alle forfatterne av PT er den dominerende underliggende tonen, til tross for en rekke vakre skildringer av St. Petersburg, den samme: byen representerer en urovekkende og dehumaniserende kraft som forvandler deres aktører til skygger av seg selv og driver dem ut i desillusjonisme. Forfatterne deler i følge Toporov det samme språket. Vokabularet fungerer som “markører” for PT og representerer en semantisk sammenheng mellom de ulike tekstene innenfor tradisjonen. Vokabularet danner en «локально»-петербургский словарь. Этот словарь задаёт языковую и предметно-качественную парадигму Петербургского текста, [...] (Toporov, 1993:27). Markørordene kan beskrives som en relativt homogen leksikografi og kan deles inn i ordgrupper som skildrer bl.a. menneskelige følelser, indre sinnstilstand, natur, værforhold og kultur. Dette vokabularet brukes gjentatte ganger hos de ulike forfatterne. Hver kategori har ulike markører for offisiell-positiv myte og uoffisiell-negativ myte. Markørene kan oppfattes som koder som gjør det mulig å gjenkjenne PT i individuelle tekster. Slik leser Toporov det leksikalske uttrykket (tegn) som direkte knyttet til det semantiske innholdet (myten). Fordi tekstene kan sees som en helhetlig “supertekst”, anses ikke homogeniteten som plagiat eller imitasjon, men som uttrykk for nettopp den semantiske tilhørigheten til PM.

Her følger noen eksempler fra de ulike kategoriene for å illustrere hva Toporov mener: *Følelser* (negativ) - как сумасшедший, мучительный, безвыходный, бессознательный, скука, хандра, сплин, бред, апатия, тревога, жар, (positiv) свобода, спокойствие, сила, веселье, дышать легче, новая жизнь. *Natur* (negativ) – закат, дым, туман, пар, наводнение, мокрота, духота, мрак, ветер, болота, топь, (positiv) солнце, река, Нева, море, острова, берег, побережье. *Kultur* (negativ) – замкнутость-теснота, каморка-гроб,

угол, диван, комод, переулок, толпа, толкотня, поляки, шум, пыль, ужас, тоска, хохот, (positiv) – город, проспект, линия, площадь. Сады, шпиль, игла, фонарь (se Toporov, 1993:60ff for flere eksempler).

Dette spesielle vokabularet utviklet seg gradvis gjennom litteraturen, og da PT begynte å ta form (begynnelsen av 1800-tallet), fantes det ingen annen by som St. Petersburg i Russland. Dette frembrakte en sterk kultur som var knyttet til St. Petersburg som by og som skilte seg klart fra Moskva og provinsen. PM er den konstante variabelen som utvikles og representeres i utallige variasjoner og kodifiseres gjennom litteraturen – det er variasjoner over ett tema. Könönen oppsummerer begrepet PT presist: “Thus, the PT is simultaneously a representation – with some distinctive characteristics – of the myth of St. Petersburg in Russian literature, and its interpretation.” (2003:25).

3.4.3 Den fantasmagoriske byen

Etter Pusjkin begynner utviklingen mot en epoke der prosalitteraturen dominerer mer og mer i den russiske litteraturen. Når Nikolaj Gogol’ (1809-1852) utgir sine “Petersburgnoveller” (første gang i 1835 (jfr. Moser, 1992)), merker man allerede her hvordan byen framstilles helt annerledes og mye mer negativt enn i den tidligere litteraturen: Alle fortellingene dreier på ulike måter rundt den ødeleggende og desillusjonerende kraften St. Petersburg representerer for menneskene der. Vi ser altså at det er arven fra den negative PM, som kom inn med “Bronserytteren”, som nå gjør seg gjeldende med stor kraft.

Et viktig trekk ved PT er altså det *fantasmagoriske*. Bak skinnende vakre fasader og rasjonalitet befinner det seg en *demonisk tomhet* som avslører det “vestlige” prinsippets mangel på genuin substans. Byen er bare et fantasibilde, et skinn eller en fantasmagori, som Gogol’ uttrykker det i “Nevskij prospekt”. Byens negative kraft skaper rom for helt absurde hendelser og det fantastiske og overnaturlige lurer bak alt det regelbundne og logiske, bak den europeiske masken skjules et djevlesk “ingenting”. Gogol’ tematiserer ofte den lille mannen i kamp mot det byråkratiske St. Petersburg og byens mystiske, overveldende dimensjoner blir en kontrast til de ofte stakkarlige personenes hverdagsproblemer. Når den negative, uoffisielle myten får en dominerende plass hos forfatterne og det anti-petrine aspektet for alvor kommer inn i litteraturen, hevder Volkov (2001) at dette representerer en *reevaluering* og en *radikal omsnuing* av den litterære myten og gjenspeilingen av denne i fremstillingen av

byen i litteraturen. Det går altså fra odediktningens sublimitet til det som kan kalles infernalitet, fra den relativt balanserte framstillingen hos Pusjkin til en ekstremt negativ framstilling som begynner fra og med Gogol'.

Hos sistnevnte møter vi for eksempel en blendende skjønnhet som senere viser seg å være en simpel prostituert i "Nevskij Prospekt". I "Kappen" får vi se hva som skjer når en fattig embetsmann blir besatt av materielle verdier og hvordan et gjenferd kommer tilbake fra det hinsidige for å ta hevning. I "Nesen" opplever vi det ganske fantastiske og utrolige at en nese, som har forlatt sin eier og blir funnet i brødet til barbereren, kan leve sitt eget liv, og til og med oppnå høyere rang enn sin egentlige eier. Slik oppdager barberer Ivan Jakovlevitsj at en nese er bakt inn i frokostbrødet hans: [...] Разрешавши хлеб на две половины, он поглядел в середину и, к удивлению своему, увидел что-то белевшееся. [...] Он засунул пальцы и вытащил – нос! (Gogol, 1996:428). Kollegieassessor Kovaljov oppdager på sin side at han har mistet nesen sin når han skal til å klemme en kvise om morgenen, før han har stått opp av senga: Он хотел взглянуть на прыщик, который вчерашнего вечера вскочил у него на носу; но, к величайшему изумлению, увидел, что у него вместо носа совершенно гладкое место (Gogol, 1996:431). Denne ganske fantastiske historien er bare mulig i den fantasmagoriske byen. Det er selve byen som skaper miljøet hvor slike groteske hendelser, som grenser opp til det overnaturlige, kan skje.

3.4.4 Marerittbyen

Den negative tendensen utvikler seg videre og kritikken av St. Petersburg blir stadig krassere med Fjodor Dostojevskij (1821-1881). Hans framstilling av "marerittbyen" når langt utover Russlands landegrensene og gjør Dostojevskij berømt som forfatter også i utlandet. Dostojevskij perfektioniserer PT fordi han er den første som "designer" sin egen variant av PT og *bevisst* bruker og utvikler petersburgtemaet i sin litteratur (Toporov, 1993).

Et litterært verk som kan eksemplifisere den negative myten og marerittbyen er *Forbrytelse og straff* (1866). Her får vi et godt innblikk i den intense kampen som pågikk i det russiske åndsliv på midten av 1800-tallet. Dostojevskijs tematiske hovedfokus lå på hvordan mennesker kan oppnå åndelig gjenfødelse og moralsk frelse i en kultur (St. Petersburg) der det onde og døden har fått overtaket på livet. I romanen får vi et møte med det Könönen hevder er essensen av PM: "The theme of the road to purification through the experience of the evil

[...]” (2003:20). Gjennom studenten og antihelten Raskolnikov inkarneres kampen mellom russiske nasjonale verdier og vestlige filosofiske tanker. Raskolnikov myrder pantelånersken under sterk påvirkning av hegeliensk dialektisk tenkning, som fremhever hvordan noen få ekstraordinære individer er hevet over vanlige menneskers etiske normer og dermed kan tillate seg å bryte normen, for eksempel myrde, for å drive (den nødvendige) utviklingen av samfunnet og historien videre. Eksempelet på et slikt ekstraordinært menneske i *Forbrytelse og straff* er Napoleon. Etter at Raskolnikov har utført det han mener er en nødvendig gjerning, gjennomgår han en dyp mental krise – han lever i en marerittaktig febertilstand. Hans sinnstilstand blir slik en gjenspeiling av byens demoniske metafysikk. Den religiøse (ortodokse) Sonja (som er tvunget ut i prostitusjon på grunn av fattigdom), som gjennom sin inderlige religiøsitet representerer de “ekte” russiske pre-petrine verdier, overbeviser Raskolnikov om at det riktige å gjøre, er å ta på seg straffen for sin ugjerning. Raskolnikov følger Sonjas råd og ender dermed opp i fangeleir i Sibir, men da som et harmonisk, ekte og åndelig *renset* menneske.

Senere, mot slutten av 1800-tallet og på tidlig 1900-tall, videreførte symbolistene PT og verdikampen tilspisset seg i det russiske åndslivet. Aleksander Blok (1880-1921) og Andrej Belyj (1880-1934) er sentrale navn fra denne epoken og representerte en fornyelse av det negative petersburgtemaet i litteraturen, etter at ideene fra PM allerede var blitt en del av det intellektuelle miljøets (intelligentsiaens) idéverden fra midten av 1800-tallet. Symbolistene begynte å se petersburgtemaet som en semantisk helhet. De tok ideene fra PM inn i tekstene sine og gjorde dem til sentrale tema i sin egen litteratur, gjennom bevisste intertekstuelle allusjoner til de klassiske verkene fra tradisjonen (Könönen, 2003). PM ble en drivkraft for deres diktning. Petersburgtradisjonen slik vi kjenner den fram til dette, kulminerer på mange måter med Andrej Belyjs roman *Petersburg* (1913). Her presenteres leseren for den enorme indre konflikten Russland står overfor i spenningsfeltet ikke bare mellom Europa og Russland, men også mellom Asia, Russland og Europa. Det apokalyptiske temaet og trusselen om Russlands undergang som nasjon er fremtredende ideer i dette verket.

3.4.5 Atlantismyten

Mot slutten av det 19. århundret styrket poesien igjen sin posisjon, etter at prosaen hadde vært dominerende innenfor realismen, og symbolismen og realismen står nå i opposisjon til hverandre som retninger. Samtidig med symbolistenes videreføring av Dostojevskijs PM

gjennom tematisering av mange av de samme moralske spørsmålene som han reiste, begynner det rundt 1890 å utvikle seg en annen retning som kan forstås som en *motreaksjon* mot Dostojevskijs marerittby. Denne utviklingen er forberedt av Tsjajkovskij i musikken. Han tok med seg et nostalgisk forhold til St. Petersburg og den klassiske litteraturen inn i sine musikkstykker, for eksempel i operaen “Pikovaja dama” som er basert på Pusjkins fortelling. Dette påvirket kunstnergruppen rundt “Mir Iskusstva”⁴⁸ i den grad at de prøvde å gjenreise ideen om St. Petersburg som et vitalt og åndelig senter for russisk kultur (Volkov and Gordin, 2001). “Mir Iskusstva” vender tilbake til begynnelsen, og ser på byens indre og ytre skjønnhet, tar opp igjen *poetiseringen* fra Pusjkin og setter byens åndelig styrke i sentrum. Samtidig tematiserer de, slik som Tsjajkovskij, en slags forutanelse om undergangen som truer byen. Dette fremstilles som en sorg eller melankoli over det å skulle tape en vidunderlig verden.

Nært forbundet med “Mir Iskusstva” står også akmeistene, anført av Anna Akhmatova (1889-1966) og Osip Mandel’sjtam (1891-1938), som på begynnelsen av 1900-tallet tar opp igjen tradisjonene med den poetiserende fremstillingen av byen. Disse dikterne bevitner slutten av en epoke, samtidig som de etter hvert skal komme til å videreføre minnet om det tapte St. Petersburg. Fram mot revolusjonen ser vi tendensen hos akmeistene til en oppvurdering av byen som et klassisk og til tider vakkert bakgrunnstykke for deres diktning. De danner derfor overgangen mellom symbolistenes apokalyptiske forutanelser om St. Petersburg, og det som billedlig sett kunne sees som selve undergangen etter 1917-revolusjonen og navneendringen i 1924. Særlig hos Akhmatova, som var en stor beundrer og kjenner av Pusjkins verker, kan vi se hvordan hun strekker seg bakover mot litteraturen fra den aller tidligste petersburgtradisjonen. Sammen avslutter Akhmatova og Mandel’sjtam PT, slik Toporov ser det. Jeg skal senere vende tilbake til denne problemstillingen, og diskutere hvorvidt jeg er enig i Toporovs tidfesting her.

⁴⁸ Et kunsttidsskrift stiftet i 1898 av Sergej Pavlovitsj Dagiljov som hadde som sitt hovedformål og reetablere forbindelsen til eldre kunst, samtidig som det skulle promotere moderne kunst. Mir Iskusstva ble også navnet på gruppen billedkunstnere som dannet denne nye bevegelsen (Mirskij, 1949).

I diktet В последний раз мы встретились тогда⁴⁹ fra 1914, finner vi eksempler på Akhmatovas nostalgiske, melankolske forhold til St. Petersburg. Diktet består av tre strofer, hver bestående av fire verselinjer, og det forteller historien om hvordan en kjærlighetsaffære avsluttes. I første strofe møtes jeget og en mannsperson for siste gang og hendelsen stedfestes til elvebredden (На набережной). I tredje og fjerde verselinje fastsettes sted og tid nærmere gjennom beskrivelsen av den høye vannstanden i Neva, kanskje en indikasjon på at det er høst (en tid da Neva vanligvis går over sine bredder): Была в Неве высокая вода, / И наводнения в городе боялись. Bildet av flom og høst vekker sterke konnotasjoner til endetidstema (apokalypse) og til hvordan Pusjkin behandler dette temaet i “Bronserytteren”. Vannet truer med å gå over sine bredder, undergangen kan være nær. Byens befolkning skuer nok en gang ned i avgrunnen, slik de har gjort (billedlig) gjentatte ganger før. Neva som truer med oversvømmelse kan i tillegg leses som en metafor for jegets eget kjærlighetsliv. De to karakterene i diktet møtes for siste gang på bredden av Neva, og både byen og kjærligheten står i fare for å bli oversvømt og vasket vekk. Kjærlighet som blir offer for flom kan også alludere til Evgenij og Parasjas skjebne i “Bronserytteren”. Hos Pusjkin, hvor vi ser tapet fra Evgenijs (mannspersonens) perspektiv, er flommen katastrofal da den medfører “den lille mannens” undergang idet han blir gal. Hos Akhmatova, der vi ser et brudd fra et kvinneperspektiv, er det, i motsetning til hos Pusjkin, kjærlighetsforholdet i seg selv som representerer flommen og den mulige undergangen for hovedpersonen i diktet.

I den andre strofen, i første og andre verselinje, får vi se hvorfor et brudd er nødvendig for jeget: Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине – нелепость. Det som synes å true med å skylle vekk kjærligheten i Akhmatovas dikt, er mannspersonens nedvurdering og diskreditering av jegets egenskap som kvinnelig poet – det passer ikke en kvinne å være poet. Denne holdningen overfor jeget, mannens “beskyttende kjærligheten” overfor kvinnen, kveler forholdet slik flommen er i ferd med å drukne byen. Samtidig som mannspersonen proklamerer at det er absurd å være kvinnelig poet, ser jeget for seg noen av byens mest praktfulle, eldste og klassiske byggverk, i tredje og fjerde verselinje: Как я запомнила высокий царский дом / И Петропавловскую крепость! –. Hun flytter brennpunktet vekk fra Nevas vannmasser og over på de to mest massive steinkonstruksjonene i St. Petersburg. Dette aktualiserer, som i “Bronserytteren”, opposisjonen *vann – stein*. Denne antitesen kan,

⁴⁹ Se appendiks for en helhetlig gjengivelse av diktet.

som beskrevet i kapittel 3.3.2, tolkes enten apokalyptisk eller utopisk. I den første strofen aktualiseres apokalypsen gjennom flomvannet (kaos) i Neva, mens det utopiske aktualiseres i den andre strofen gjennom steinen (kosmos), “klippen”, som forankrer og redder byen fra vannets ødeleggende kraft. Når jeget velger vekk kjærligheten til mannen, redder hun samtidig den *poetiske* byen fra å drukne og inntar dermed den utopiske posisjonen. Steinen i byggverkene skaper kosmos ut av kaos, og representerer stabilitet i kontrast til vannets/kjærlighetens ustabilitet. Jeget ser ned mot det stigende flomvannet og forstår at mannens begrensende kjærlighet holder på å kvele hennes dikterjeg. Uten diktet, uten poetiseringen, forsvinner St. Petersburg ut av den store teksten og går til grunne. På denne måten viser Akhmatova, slik Pusjkin også gjorde det, både de apokalyptiske og utopiske strata i petersburgmyten, mens det kan synes som om Akhmatova tar klarere standpunkt i positiv retning til byen enn Pusjkin gjorde: hun ønsker å bevare sitt dikterjeg for slik å la byens egen poetiske kraft (arv) få tale gjennom henne.

Brokke (1997), som har analysert Akhmatovas dikt ut fra et mann/ kvinne – perspektiv, hevder imidlertid at symbolistene satte likhetstegn mellom naturens irrasjonelle og farlige kraft og bildet av kvinnen i poesien, og at denne ideen står i opposisjon til bildet av mannen og sivilisasjonen for øvrig. Brokke ser forbindelsen mellom de maskuline, sivilisatoriske krefter, som hos Akhmatova representeres gjennom byens arkitektur, og hvordan disse kreftene kontrollerer og begrenser Nevas (ukontrollerbare) vannmasser. Neva blir her en metafor for kvinnens irrasjonalitet og bruken av ordet “absurditet” (нелепость) forsterker bildet av den kvinnelige poeten som inkarnasjonen av kaoskrefter, sett fra mannens perspektiv. Denne tolkningen setter jeget i et langt mer negativt forhold til St. Petersburg sett fra mitt ståsted; byens arv som kreativ reserve kommer i skyggen av Akhmatovas “kamp” for å finne sin identitet som kvinnelig poet.

I den tredje og siste strofen finner vi selve løsrivelsen fra kjærligheten og frigjøringen av jeget. Et nytt element, luft, kommer inn i første verselinje: Затем, что воздух был совсем не наш. Luften er ikke deres, men noen andres eller felles for alle. Luften lar seg ikke begrense av noe, den er overalt, og selv en kvinnelig poet kan fritt bevege seg rundt i den. Den er som en gudegave som har gitt plass til noe annet, deriblant byens kunstneriske sjel representert gjennom de “mirakuløse” byggverkene, i andre verselinje: А как подарок Божий – так чудесен. Akhmatova setter diktet i kontakt med PM når hun lar luften fylles av den

guddommelig kraften, slik som byen er fylt av guddommelig forutbestemthet i den positive, offisielle PM.

Når jeget forstår at det er tvingende nødvendig for hennes dikteridentitet å gi slipp på den kvelende kjærligheten, får hun tilbake sin skapende kraft gjennom *безумные песни*, i fjerde verselinje: *Последняя из всех безумных песен*. Galskapen her kan igjen knyttes til Evgenij i “Bronserytteren”. Men til forskjell fra Evgenij, som ble gal da han mistet sin forlovede, utgjør galskapen hos Akhmatova en kreativ reserve, en evig splittelse (det antitetiske i PM) som danner grunnlaget for jegets diktning. Man kan se splittelsen mellom apokalypse og utopi hos Pusjkin som det som skapte Evgenijs galskap. Pusjkins brytning, Evgenijs galskap, kan synes som det som skaper Akhmatovas dikterunivers. Ordforrådet i diktet viser at det knytter seg til andre tekster fra PT reint tematisk og semantisk, slik Toporov beskriver det: Negative (apokalyptiske) ord - *высокая вода, наводнения, безумных песен*, positive (utopiske) ord – *набережной, высокий царский дом, подарок Божий, чудесен*.

Toporov (1993) hevder altså at vi ser PTs avslutning i Akhmatovas diktning. Men Toporov tidfester ikke nøyaktig når han mener PT opphører. Vi vet at Akhmatovas tidlige diktning (hennes “kjærlighetsdikt” som kom før 1917) og hennes sene diktning (fra slutten av 1930-tallet og fremover) er to helt forskjellige epoker i poetens liv. Hvis hele diktningen til Akhmatova, i følge Toporov, er en del av PT, strekker denne seg inn mot midten av århundret. Men sannsynligvis antar Toporov at slutten av PT inntreffer i hennes første epoke, eksemplifisert gjennom diktet ovenfor fra 1914. Muligens ser Toporov avslutningen omkring dette tidspunktet, nettopp fordi Akhmatovas tidlige diktning utgjør en overgangsfase der nye tema og et nytt perspektiv kommer inn som fjerner hennes tekster fra Toporovs definisjon av PT.

I så tilfelle sammenfaller PTs avslutning med regimeskiftet i 1917. Og det er ingen tvil om at denne omveltningen fikk store konsekvenser for det kunstneriske miljøet i St. Petersburg og Russland for øvrig. Mange forfattere (omtrent halvparten av symbolistene, hevdes det i Moser (1992)) og kunstnere emigrerte. Hvis vi husker tilbake til noen av Toporovs kriterier for teksters tilhørighet til PT, var et av de viktigste trekkene det metafysiske, det fantasmagoriske og den infernalitet som skjuler seg bak byens storslagne overflate. Når Akhmatova distanserer seg fra forfatterne på 1800-tallet og begynner å se tradisjonen som en kreativ reserve, en arv

hun selv kan bruke av, distanserer hun seg også fra ideen om den demoniske byen. Så kan man argumentere for at for eksempel “Rekviem” (fra dikterens sene periode), som jeg skal komme tilbake til senere, absolutt tematiserer en demonisk kraft. Men her er denne onde kraften en ytre kraft, en sovjetisk kraft, som ikke kommer fra St. Petersburgs indre liv, dens metafysikk. Slik kan man konkludere med at “Rekviem” dermed ikke synes å kvalifisere for PT.

Men hva så med PM, forsvinner den sammen med PT? Nei, den skifter på sett og vis bare ham. Volkov sammenligner utviklingen av PM utover på 1900-tallet med *atlantismyten*:

С момента основания Петербург подвергался реальным разрушительным наводнениям, [...]. Но в XX веке и его культура, и сам город несколько раз в действительности оказывались перед угрозой полного уничтожения. Его опалили две мировые войны, он прошел через три революции, беспримерную в современной истории осаду, несколько жестоких чисток, голод, опустошение, ужас. Он потерял статус столицы страны, своих лучших людей, самоуважение, деньги, власть, наконец, славу. К середине XX века петербургский миф ушел под воду. О его существовании можно было лишь догадываться, точно и в самом деле речь шла о некоей легендарной Атлантиде. (Volkov and Gordin, 2001:18)

I sitatet over beskrives litteraturens og PMs levekår og hvordan de store temaene fra petersburgtradisjonen blir for nærgående og farlige for det nye regimet. Fram til rundt 1925 hadde de russiske forfatterne ennå en relativ frihet. PM som tema, med de moralske og etiske spørsmålene som ble reist her, kunne fremdeles omtales. Men mot 1930-tallet begynte kommunistpartiet å stramme grepet om litteraturen og kulturen i sin helhet. Frem til 1953, året da Stalin døde, var litteraturen og politikken i Russland (Sovjet) nærmere sammenfiltret enn i noen annen epoke i den russiske litteraturhistorien. I denne perioden ble PM sterkt nedtonet og lagt lokk over, man kunne ikke lenger fritt tematisere disse ideene og PM forsvant ned i undergrunnen. Der forble den også etter Stalin, selv om forfatterne tilsynelatende fikk større frihet under tøværet fra 1950-tallet av.

Men den radikale reevalueringen av petersburgmyten ble altså igangsatt av “Mir Iskusstva” nostalgiske forhold til St. Petersburg allerede på slutten av 1800-tallet. Det nye perspektivet impliserer en oppfatning av byen som det moderne Russlands viktigste kulturelle identitetsskaper, og vi kan forstå dette som en streben etter å sette byen i et positivt fokus. Men disse nye holdningene må altså gå under jorda for i det hele tatt å overleve. Da akmeistene senere begynte å skue tilbake til Pusjkins “tapte” St. Petersburg, endret dette

radikalt hvordan forfatterne forholdt seg til den uoffisielle PM i litteraturen. Forfatterne vendte seg nå vekk fra Dostojevskijs infernalske by og litteraturen framsto mer tilbakeskuende. Den gryende interessen for den kulturarv som det gamle St. Petersburg representerte, billedliggjort gjennom myten om Atlantis, kunne bare bevares gjennom litteraturen.

Josif Brodskij (1940-1996) tar opp igjen tradisjonen fra “Mir Iskusstva” og de tidlige akmeistene fra sin eksiltilværelse i USA, og viderefører dermed atlantismyten om St. Petersburg utenfor Sovjetunionens strenge sensur. Han ble utvist fra Sovjetunionen i 1972 etter flere arrestasjoner, tvangsinnleggelse på psykiatrisk sykehus og opphold i arbeidsleire. I løpet av de første årene i sitt nye hjemland, reiste han rundt og holdt foredrag, hadde diktopplesninger og skrev flere essayer om petersburglitteraturen. Det viktigste i Brodskijs syn på PM er ideen om at St. Petersburgs kontakt med havet gir byen en egen (meta)fysisk tilknytning til friheten – veien til friheten er ikke begrenset av landjorden. Hans fremstilling av byens frihet, kunst, humanisme og (tidligere) skjønnhet, skaper nå en kraftig motvekt til Sovjetstatens dehumaniserende innflytelse på byen, dens uniformering og undertrykking. Rollene er byttet om, byen representerer nå en humanisme, og Gogol’ og Dostojevskij er nå blitt forfatterne som inkarnerte den *kunstneriske* frihet som St. Petersburg en gang representerte, selv om de i sin tid selv mente at St. Petersburg sto for en *åndelig* ufrihet. Brodskij gikk inn i rekken av petersburgske “martyrer” ofret av Sovjetstaten, da han ble utvist.

PM (her tenkt som et helhetlig begrep som omfavner både den offisielle og uoffisielle PM), slik den fremstår både før og etter Toporovs definerte PT, er et dynamisk og *prosessuelt* kulturelt fenomen. PM, særlig den uoffisielle PM, er ikke en statisk størrelse som forsvinner når samfunnsforholdene endrer seg eller når vilkårene for kulturen endrer seg. Men hvis selve PM er prosessuell, hvilke trekk ved myten er det som gjør at den fremdeles kan identifiseres, selv etter at dens ytre trekk har endret seg? Slik jeg oppfatter det, kan en fellesnevner eller et stabilt element for den uoffisielle PM være selve det *opposisjonelle*, gjerne representert som en antitetisk spenning slik som hos Toporov og Lotman, men ikke bare i det indre av myten, også utad mot verden (St. Petersburg, Russland). PMs karakter kan derfor tolkes som en streben etter å ivareta en kulturell opposisjon, en kunstnerisk og humanitær frihet, en motstand mot et undertrykkende politisk regime (det siste gjelder særlig for sovjettiden). Når

regimet endres, endres også PMs ytre trekk, men den er en *kameleon* som ikke forandres grunnleggende innvendig. I det neste kapittelet skal jeg gå dypere inn i PMs opposisjonelle karakter, for å se hvorvidt dette bildet av PM kan hevdes å være riktig.

3.5 Petersburgmyten som opposisjon eller som parallellkultur?

Det er vanlig å knytte PM som tema til den russiske intelligentsiaen, særlig til tiden etter dekabristoppgjøret (1825) og miljøene rundt zapadnikene⁵⁰ og de slavofile⁵¹. Den negative myten ble i så måte de slavofiles mantra. Alt som kunne bygge opp under deres negative syn på det nye Russland versus det gamle, som i deres øyne var det “rette” og ekte Russland, ble tatt til inntekt for det syn de forfektet. For slavofilene ble litteraturen, og kanskje særlig Gogol’ med sin framstilling av byen som en ødeleggende kraft, svært viktig: Для славянофилов любое слово Гоголя было законом (Volkov and Gordin, 2001:52).

Dette negative synet på St. Petersburg, som vi har sett at vokste fram i litteraturen utover på 1800-tallet, ble ikke akseptert fra offisielt hold, og styresmaktene forsøkte å stoppe det som etter hvert ble en strøm av litteratur som tematiserte den uoffisielle negative PM og dermed det som ble fremstilt som negativt ved datidens hovedstad. Det mest kjente og kanskje mest brutale tilfellet av indirekte begrensning av ytringsfrihet fra politisk hold, er vel arrestasjonen av Dostojevskij og (den fiktive) dødsdommen han fikk av Nikolaj I (1825-1855), for sin tilknytning til Petrasjevskij-kretsen⁵². Ett minutt før han skulle henrettes sammen med flere andre medlemmer fra samme krets, ble dødsdommen trukket tilbake og han ble sendt til Sibir i arbeidsleir for fire år i stedet. “Sensuren” var effektiv, Dostojevskij skrev ingenting på nærmere ti år. Dostojevskij anså Peter I som den første russiske “nihilist”, som gjennom sine reformer skilte det russiske folket fra ortodoksien og tradisjonen. Senere, mot slutten av 1800-tallet, overtok symbolistene den sterke tiltrekningen mot det slavofile, og my kan tyde på at

⁵⁰ En vanlig oversettelse er ”de vestligvennlige” eller ”de vestligvendte”.

⁵¹ Tilhengere av det opprinnelige slaviske levesettet og verdier, det ”pre-petrine”.

⁵² En krets bestående av radikale vestligvennlige, var tilhengere av sosialistiske ideer og kritiske til de eksisterende samfunnsforholdene. I april 1849 ble alle arrestert, mistenkte for konspiratoriske planer mot tsaren.

de dyrket denne ideologiske retningen i enda sterkere grad enn de opprinnelige slavofilene selv gjorde.

Som følge av sovjetmaktens forsøk på å “utslette” St. Petersburg-kulturen på 1900-tallet, blant annet gjennom navneendring og ved å avskjære byen politisk og økonomisk (jfr. kap. 2.2 og sitatet av Volkov i det foregående kapittelet), ble PM “sprengstoff” i Sovjetstaten. Den nye og nostalgiske dyrkingen av det gamle St. Petersburg, beskrevet som atlantismyten i forrige kapittel, sto dermed i opposisjon til et regime som hadde brukt store ressurser og mye makt for å bli kvitt det aristokratiske tsardømmet, og i forlengelsen av dette, også St. Petersburgs historiske og kulturelle arv. Den kulturelle og politiske opposisjonen som var inherent i PM, ble oppfattet som en fiendtlig innstilling mot sovjetsamfunnet. Det å dyrke en kultur som skilte seg fra sovjetkulturen, var ikke akseptabelt. Det fantes ingen *egen* St. Petersburg-kultur, bare én enhetlig sovjetkultur, og PM ble derfor en farlig motkraft som måtte senkes og begraves. Stalins hensynsløse terror medførte en radikal endring (og dermed en historisk endring, som Volkov bemerker, fordi det aldri før har skjedd at en bys mytologi har endret seg så dramatisk): Петербургская Атлантида ушла под воду, на дно политического океана советской жизни. [...] В подполье зрел новый петербургский миф. (Volkov and Gordin, 2001:19). PM gjennomgikk en metamorfose fra den voldsomme kritiske kraften byen representerte i litteraturen på 1800-tallet, via atlantismyten til *martyrmyten* som symbol på Russlands tragiske skjebne. I løpet av Stalins år med terror og vilkårlighet og som et resultat av hendelsene under andre verdenskrig, vokser ideen om Leningrad som martyr fram i Akhmatovas sene diktning. Det interessante og paradoksale i denne endringen ligger i det faktum at den uoffisielle PMs karakter – det opposisjonelle aspektet – ikke endres. Bare mytens fortegn endres, og det så og si til det motsatte. Den *nye*, post-revolusjonære PM er fremdeles i opposisjon, men nå til en annen overmakt. Når sovjetmakten starter sin nedvurdering av St. Petersburg, våkner motkraften som vil bevare bildet av kunstnerbyen og deretter den *lidende* byen.

3.5.1 Martyrmyten

De apokalyptiske profetiene som hadde eksistert i den uoffisielle PM siden byens grunnleggelse, ble nesten virkeliggjort utover på 1900-tallet, da byen og dens kultur virkelig sto i fare for å bli totalt utslettet av den sovjetiske flodbølgen. Mot midten av 1900-tallet

utvikles altså den poetiske byen hos Akhmatova til den lidende “martyrbyen”. Som nevnt opphører PM i litteraturen, i følge Toporov, sammen med PT. Volkov anser ikke, i motsetning til Toporov, PM som tema i litteraturen for avsluttet, bare som radikalt endret. Og det kan synes som om at det bare er gjennom *martyrmyten* at PM kan overleve i sovjettiden. Byens intellektualisme og sterke kulturelle posisjon virket truende på sovjetmakten, og som med alt annet som kunne sette deres ideologiske og politiske posisjon i fare, måtte PM fjernes og forbys. Martyrbyen oppstår gjennom dikternes egne verker, og har ikke lenger forbindelser til muntlige legender fra folkedypet slik som den tidlige PM hadde:

Когда-то антипетербургская легенда начала складываться в народном сознании, в глухом подполье, лишь затем вырвавшись на поверхность в замечательной прозе и стихах ведущих русских литераторов. В XX веке миф о городе-мученике тоже родился в подполье, но не в народных легендах, а в таких блестящих и изощренных индивидуальных творениях, как [...] ‘Реквием’ Ахматовой (Volkov and Gordin, 2001:415).

I lys av dette sitatet er det derfor et paradoks at Akhmatova ble tvunget til å bevare sin egen martyrmyte nettopp gjennom muntlige overleveringer: Hun skrev ikke ned “Rekviem”. Av frykt for represalier mot seg selv og sin nære familie, ba hun derimot betrodde og nære venner om å memorere versene utenat. Diktene ble skrevet ned først etter Stalins død. På mange måter ble derfor Akhmatova selv et reservoar for muntlige fortellinger.

Både *atlantismyten* og *martyrmyten* innehar, i tillegg til en opposisjonell kraft, en konserverende vilje til å forhindre St. Petersburgs undergang som kulturelt subjekt og objekt i litteraturen. Der atlantismyten henter inspirasjon fra Pusjkins tid, ønsker martyrmyten i enda sterkere grad å bevare de humanistiske verdiene som fantes i St. Petersburgs intellektuelle og kulturelle liv. Humanismen og kampen for menneskeverdet kan i sin tur sees i sammenheng med Pusjkins “lille mann” som står alene mot det voldsomme statlige maktapparat, Gogol’s fortapte karakterer som kjemper mot det statlige byråkratiet eller Dostojevskijs filosofisk-religiøse kamp mot vestlig materialisme og rasjonalisme. Slik er ringen sluttet og bildet av PM som opposisjonell og i siste instans lidende, komplett. På slutten av 1930-tallet lider hele den kulturelle arven sammen med Akhmatova under Stalins terror.

I diktskyklusen “Rekviem” finner vi både martyrbyen og St. Petersburg som det tapte Atlantis representert. Akhmatovas Atlantis framstilles gjennom skildringer av “Tsarskoe selo”.

Poetens tilbakeskuende blikk mot sin skolegang har her er et nostalgisk uttrykk. I retrospekt blir tiden ved pikeskolen vakker sammenlignet med diktets nåtidige terror, og står som et bilde på den tapte verden og kulturen. Dette skjer samtidig som avbildningen av stalinterroren (slik Akhmatova opplevde den), viser hvordan byen ofres både billedlig og konkret.

“Rekviem” består av 15 enkeltdikt skrevet mellom 1935 – 40, og en prosatekst som ble lagt til i 1957. Syklusen tematiserer terrorer befolkningen i Leningrad (og Russland) ble utsatt for under Stalin på slutten av 1930-tallet. Leningrad / St. Petersburg danner bakteppe for alle de ulike scenene i diktene: Det er der hennes sønn arresteres, det er der hun venter på hans dom, det er der hun står i kø utenfor fengselet sammen med hundrevis av andre i håp om å få et glimt av sine kjære. I *Вступление* beskriver hun byen som: И ненужным привеском болтался/ Возле тюрем своих Ленинград. Leningrad blarfrer som et unyttig vedheng til sine fengsler og regimet forøvrig. Fra først å være Russlands hovedstad og kulturelle sentrum var Leningrad redusert til en totalt nytteløs by, foruten å være åsted for fengsling av “skyldige”. Denne tydelige billedbruken viser konsekvensene av Stalins marginalisering og degradering av St. Petersburg/ Leningrad. Byen blir en martyr som går fra å være det ledende kulturaggregat i Russland, til å bli en blindtarm som regimet kunne greie seg uten.

I dikt “V” finner vi det som kan synes som en gjenklang av Pusjkins Evgenij, som etter tapet av Parasja karakteriseres som verken dyr eller menneske (*Часть вторая*): И так он свой несчастный век / Влачил, ни зверь, ни человек⁵³. Hos Akhmatova ligger utfordringen derimot i å klare å skille mellom hvem som i virkeligheten er dyr og hvem som er mennesker: И мне не разорвать/ Теперь, кто зверь, кто человек⁵⁴. Evgenijs indre splittelse, hans galskap, er hos Akhmatova blitt et allment, altomfattende fenomen, en massepsykose. I “Rekviem” er det ikke lenger bare byen St. Petersburg som dehumaniserer og forvandler mennesker slik som hos Pusjkin, men diktatoren Stalin som terroriserer menneskene til deres (dyre)instinkter presser dem til å gå over lik for selv å overleve.

Rammen rundt “Rekviem” kan sies å være natur (elv, fjell), himmellegemer (stjerner, måne, sol) og meteorologiske fenomener (tåke, kulde). Pusjkin fremstiller, som vi har vært inne på,

⁵³ Min kursivering.

⁵⁴ Min kursivering.

Neva og flom som naturens hevn over den kunstige, naturstridige byen. Hos Akhmatova finner vi en passasje i *Посвящение* der Neva ikke renner eller ikke lenger er: Перед этим горем гнутся горы/ Не течет великая река. Seinere i samme diktet kan vi lese at Neva er tåkelagt under ei lav sol: Солнце ниже и Нева туманней. Begge disse verselinjene kan, hvis vi skal sammenligne med “Bronserytteren”, tyde på at elva (naturen) ikke lenger er det truende elementet i byen. Den lave sola og tåken (som kan leses som tegn på høst) kan forstås som at byen går inn i et mørke i overført betydning. Men hos Akhmatova er det ikke naturen, men menneskene som er den faretruende faktoren, det er regimet som tar liv og truer med apokalypse, ikke naturkreftene, som dekker Neva under et stillestående og beskyttende tåketeppe.

I dikt “V” får vi videre et bilde på regimets overvåkning og truende fremtoning: И прямо мне в глаза глядит/ И скоро гибелью грозит/ Огромная звезда. Den store stjerna, som kan leses som et bilde på et element i kosmos som skaper orden i tilværelsen (ledestjerne), kan også forstås som en metonymi for Sovjetstaten. Når Evgjenij ser Peter rett i øynene og truer ham med knyttet neve som for å vise hvem som er ansvarlig for flommen og dermed Parasjas død, håner han på mange måter Peters stat og ideologi, og som straff dør han ikke lenge etter. Hos Akhmatova er det Sovjetstaten (Stalin), som stirrer befolkningen i “kvitøyet”, straffer og dreper uskyldige og skaper martyrer.

Når dette er sagt, kunne det være interessant å se “Rekviem” på bakgrunn av PMs utviklingshistorie for derigjennom å oppdage et paradoks: Revolusjonen og framveksten av Sovjetunionen var et direkte resultat av en politisk strømning og arv fra Vest-Europa, fra Marx og Engels. Når kampen for det klasseløse samfunn starter i Russland, er dette først og fremst en kamp mot tsarens og aristokratiets enevelde. De revolusjonære ønsket en jevnere fordeling av materielle goder og de så religion (ortodoksien) som en blindvei som villedet befolkningen til å tro at de rådende samfunnsforhold var innstiftet av Gud og dermed uforanderlige. Å få bukt med religionen for deretter å opplyse det arbeidende folk om sine rettigheter, var derfor en av fanesakene for de revolusjonære.

Denne tendensen til nedvurderingen av religionen så den (etter hvert) reaksjonære Dostojevskij faren med allerede i siste halvdel av 1800-tallet, for eksempel i romanen *De besatte*. Å gå vekk fra det inderlige og åndelige i ortodoksien, ville lede russerne inn på en

moralsk blindvei. Den åndelige oppløsning som Vesten kom til å representere i Dostojevskijs øyne, ble materialisert i Russland gjennom byen St. Petersburg. Det som skjer med St. Petersburg/ Leningrad etter revolusjonen er kanskje realiseringen av Dostojevskijs innerste redsler og skrekksenarioer. Gjennom å ta på seg oppgaven med å “frelse” verden gjennom (paranoid) kommunisme, blir Russland (Sovjetunionen) det ultimate og bokstavelig talt mest åndsforlatte og dehumaniserte sted på jord. Gjennom en slik fortolkning av den historiske utviklingen, blir St. Petersburg det sted som muliggjorde utviklingen som beredte grunnen for revolusjonen, gjennom å åpne opp for vestlig filosofisk tenkning. Samtidig skjedde oppvåkningen og bevisstgjøringen rundt de nasjonale, russiske verdier nettopp i denne byen. Bare gjennom møtet mellom ulike kulturer oppstår forskjeller og avgrensninger, og bare da kan man definere sin egen kultur og hva man selv identifiserer seg med.

Når Akhmatova bruker ikoner og beskrivelser som minner om alter i “Rekviem” (i dikt “I”: У божницы свеча оплыла/ На губах твоих холод иконы), er dette på mange måter hennes vei tilbake til Dostojevskijs religiøsitet og åndelighet. Det kan derfor synes som om “Rekviem” også bærer noe av Dostojevskijs reaksjonære holdninger i seg. Selve begrepet *requiem* er navnet på den katolske dødsmesse. Dermed antyder dikteren en religiøs anknytning allerede i tittelen på syklusen. Det “Rekviem” bærer i seg, er ikke bare en dødsmesse for de som måtte bøte med livet under Stalin, men en dødsmesse for de russiske åndelige verdier, den russiske ortodoksien. Dette kan forstås som om Akhmatova ønsker å framstille både den politiske og den religiøse martyren; St. Petersburg ofrer seg for sin rett til fri tanke. Paradokset blir derfor at martyren er skapt av de samme kreftene den ofrer seg for. Kommunismen er i siste instans et resultat av at Peter åpnet “vinduet mot Vesten” gjennom byggingen av St. Petersburg. Når St. Petersburg blir en “opposisjonell by” i Sovjet, har de politiske lederne på mange måter byen selv å takke for at revolusjonen ble en mulighet. Dette paradokset er, slik jeg ser det, en viktig dimensjon å ta med seg i lesningen av “Rekviem”.

3.5.2 Fra opposisjon til parallellkultur

Verken Anna Akhmatova eller Josif Brodskij kunne tilpasse seg rollen som politisk korrekte forfattere som dyrket sovjetkulturen gjennom en sterkt politisert sosialistisk realisme. De ønsket ikke å tjene regimet og fremme “gode” sovjetiske verdier og ville ikke innta den monologiske holdningen som den politisk korrekte sovjetiske litteraturen fikk. Forfatterne skulle tjene Sovjet i litteraturen på samme måte som odene skulle “tjene” Peters nye

Russland. Når forfatterne ikke lenger kunne uttrykke hva de ville gjennom litteraturen på grunn av sensuren, utviklet det seg derfor et skarpt skille mellom skriftlig og muntlig kultur.

Skillet mellom det *skriftlige/offisielle* og det *muntlige/uoffisielle* i kulturen, som kjennetegnet tiden da den uoffisielle PM ble dannet, finner vi en parallell til i sovjettiden. Leontjeva (2001) problematiserer dette forholdet i *Stories from the Beer Kiosk:[...]*. Her hevder Leontjeva at sovjetkulturen baserte seg på et skarpt skille mellom *det offentlige* som var det offisielle og skriftlige, og *det private* som var det uoffisielle og muntlige. Den private, uoffisielle, muntlige sfæren sto ikke nødvendigvis i opposisjon til det sovjetiske regimet med et ønske om å endre samfunnet, men representerte heller det hun beskriver som en *parallell* kultur. Hun ser dermed et skille mellom “motkultur/ undergrunnskultur” og “parallellkultur”. Sistnevnte defineres ved at den kan dele tid og rom med hendelser i den offisielle sfære, uten at den står i direkte opposisjon til det offisielle. Den kan heller sees som en alternativ historie til det som fremstilles i den offisielle kulturen.

Ved at den sovjetiske (og svært rigide) offisielle sfære baserte all kommunikasjon på skriftlige kilder (for å unngå farlig verbal spontanitet), ble det skapt et skille mellom en *vertikal* og en *horisontal* kultur. Den vertikale, offisielle og skriftlige kulturen ble distribuert ovenifra og ned, mens den horisontale, parallelle og muntlige kulturen bevegde seg fra munn til øre i familiære kretser rundt kjøkkenbordet. Kontrollen med den skriftlige kommunikasjonen førte til at en stor del av kulturen, det som ikke passet inn i det sovjetiske idealet eller ble omfattet av det Leontjeva kaller “den offisielle sovjetiske myte”, ble tvunget over i den muntlige horisontale sfære. Siden *glasnost*-perioden har derfor mye av kulturen (fortellerkultur, historier, anekdoter) som tidligere var begrenset til den muntlige sfære, blitt skrevet inn i litteraturen og publisert, fordi den nå anses for legitim. På den måten har sovjetiske, muntlige anekdoter, fortellinger og myter fått ny autoritet som skrevet tekst. Dette var viktig, hevder hun, fordi den muntlige kulturens rolle som konservator av parallellkultur forsvant samtidig med at Sovjetunionen som regime og sensurorgan opphørte å eksistere. Trykkingen og publiseringen av “muntlige tekster” har tatt den uoffisielle muntlige kulturen inn i den offisielle litteraturen og kulturen, og markerer derfor en ny æra i postsovjetisk kultur; det har funnet sted en *reforhandling* mellom det uoffisielle og det offisielle (Leont'eva, 2001). Mikhail Vellers bok, *Легенды Невского проспекта*, kan leses som et eksempel på en slik reforhandling og litterarisering av muntlig sovjetkultur.

Etter Sovjetunionens fall har mange av forfattere som tematiserte PM i sin diktning, både fra før revolusjonen og fra den sovjetiske undergrunnen, blitt gjenoppdaget og utgitt på ny, eller de har blitt utgitt for første gang og fått anerkjennelse posthumt, sånn som for eksempel Akhmatova. Ut fra dette perspektivet kan man si at PM som tema er revitalisert og anerkjent som en viktig del også av den post-sovjetiske russiske kulturen. Byen selv ble delvis revitalisert og fikk tilbake sitt “fødenavn” i 1991, noe som kan forstås som en anerkjennelse av dens historiske fortid og dermed også av PM. I dette perspektivet kunne man tenke seg en gjenoppliving av PM som et bærekraftig og vitalt kulturelt fenomen i St. Petersburg og Russland. Og tilsynelatende har byen fått tilbake sin ære som kulturell hovedstad, blant annet gjennom et svært påkostet 300-årsjubileum i 2003. Spørsmålet er om det er nok å bare *anerkjenne* PM som et kulturelt fenomen, for på den måten å kunne si at den fremdeles eksisterer. Som Volkov sier det: Да, вышедший из многолетнего подполья петербургский миф теперь официально признан, но именно это обстоятельство способствует его окостенению и во многом лишает внутренней динамики (2001:527). Et av de viktigste særtrekk ved PM er dens antitetiske og opposisjonelle karakter. Nå når ordet tilsynelatende er fritt i Russland, i alle fall (foreløpig) i den skjønnlitterære sfære, er det naturlig å tenke seg at PM går til grunne som skapende kraft. Dynamikken som har drevet den fram gjennom tre hundre år er tilsynelatende borte. Det postsovjetiske perspektivet på forholdet mellom skriftlig og muntlig kultur blir interessant i forhold til det tidlige stadium i utviklingen av PM, fordi den muntlige kulturen på Pusjkins tid også sto “utenfor” den aksepterte og offisielle, skriftlige kulturen, slik som i Sovjetunionen.

I det neste kapittelet skal jeg se på to nålevende forfattere: Elena Sjvarts er en innfødt leningrader og Mikhail Veller tilbrakte hele sin studenttilværelse i Leningrad og har derfor sterke bånd til byen. Jeg skal gjennom mine tematiske analyser undersøke om PM finnes i deres tekster. Tekstene jeg har valgt, er skrevet i tidsrommet 1974 til 2001. Én tekst representerer sovjettid, mens resten er postsovjetiske tekster. På denne måten blir det mulig å se en utvikling frem mot vår tid og å trekke noen historiske linjer for utviklingen av PM i russisk litteratur. Og kanskje får vi svar på om den dynamiske PM har stagneret.

4. Petersburgmyten i diktningen til Elena Sjavarts og Mikhail Veller

4.1 Elena Sjavarts (1948-)

Elena Sjavarts er født i Leningrad 17. mai 1948. Der vokste hun opp med sin mor, sin far møtte hun aldri. Hun studerte en tid ved filologisk fakultet i Leningrad, før hun avsluttet sine studier med teatervitenskap. Sjavarts har skrevet dikt helt siden barndommen, og i 1964 ble en samling første gang utgitt, om enn uoffisielt. Mellom 1974- og 1987 skrev hun fem diktsamlinger som alle ble utgitt gjennom “samizdat” og “tamizdat”. I tillegg ble diktene hennes lest opp på (hemmelige) diktopplesninger i private leiligheter. Sjavarts skrev også til dels under pseudonym i denne perioden. Fra 1978 ble hun utgitt i utlandet og i 1985 ble Sjavarts’ første diktsamling publisert i USA for første gang. Temaer som ofte går igjen i hennes diktning er forholdet mellom menneske og Gud sett i et tragisk elsk-hat-forhold, eller betraktninger rundt ulike mystisk-religiøse verdensanskuelser (Severjukhin, 2003). Sjavarts er selv av jødisk opprinnelse og i diktningen ser vi tydelig at religion er viktig for henne. I det følgende skal jeg se på to av hennes dikt (fra 1974 og 2001) for å se om disse tekstene kan sies å falle innenfor PM-diskursen.

Sjavarts tilhører (den forhenværende) undergrunnskulturen i Leningrad. Samizdat-kulturen (den uoffisielle litteraturen) var med på å skaffe forfattere rom for å uttrykke meninger som ikke samsvarte med den offisielle sovjetkulturen. Den uoffisielle sovjetlitteraturen tilhørte “den andre kulturen” som talte et annet språk, som et alternativ til sovjetklisjeer og propagandistiske temaer (som den også kunne gjøre narr av), og forholdt seg i mange tilfeller kritisk til virkeligheten og levevilkårene under sovjetregimet.

Samizdat-litteraturen ga leseren et alternativt syn på verden – ofte var karakterene i fortellingene «человек-проблема» som ikke greide å tilpasse seg den kommunistiske væremåte og virkelighet. Forfatterne av den uoffisielle litteraturen skapte en ny diskurs som hadde andre normer for hvordan enkeltmennesket kunne agere under det totalitære regimet. Sjavarts sees imidlertid som en totalt upolitisk forfatter, som aldri har skrevet direkte anti-regimetekster. For henne var et annet av samizdat-litteraturens hovedanliggender viktig, nemlig å gjenreise forbindelsen til den russiske prerevolusjonære litterære tradisjonen, с еѐ экзистенциальным усвоением в творческой практике (Severjukhin, 2003:584) I tillegg var

hun med å revitalisere temaer som russisk religiøs filosofi og nyreligiøsitet, som begge er sentrale temaer hos Elena Sjavarts.

Av de to diktene jeg vil analysere, er det imidlertid bare ett som er skrevet i den sovjetiske “undergrunnen”, det andre tilhører den postsovjetiske epoken. I min lesning går jeg inn for å finne PM hos Sjavarts, men jeg utelukker ikke dermed andre tolkninger som ligger bortenfor mine horisonter.

4.1.1 Где мы? (1974)

Где мы?⁵⁵ er dikt nummer to i diktsyklusen Чёрная Пасха fra 1974 (Sjavarts, 1999:282). Diktet er delt i to like lange strofer, hver bestående av 31 verselinjer, atskilt med en punktlinje. Den første strofen er et personlig møte med et par, sannsynligvis mann og kone. Møtet er brutalt – den fulle mannen banker kona til blods fordi hun kommer hjem og lukter av vodka (eller er det kanskje bare han som lukter av vodka?). Han slår og sparker henne til hun segner om og blir liggende. Når han i kraftig bakrus forstår rekkevidden av sine handlinger og ser at han har skadet henne alvorlig, faller han ned på kne for å be om tilgivelse; han hadde ikke ment å fare så hardt med henne. Kona tilgir ham i ord, men ikke i tanke, full av blåmerker.

Den andre strofen fortsetter med en beskrivelse som kan leses som kvinnepersonens filosofiske betraktninger rundt årsakene til forfallet vi er vitner til i første del av diktet. Strofen innledes med ordene Мы ведь – где мы? – в России. Verselinjen kan forstås som et dypt desillusjonert menneskes spørsmål, et menneske som ikke lenger forstår sine omgivelser. Vi er i Russland, men hva innebærer det? I de videre tre verselinjene (2-4) beskriver jeget tre strekt negative trekk som hun synes å anse som typiske ved den russiske kulturen: vold mot naturen, vold mot religionen og vold mot kvinnene: Где от боли чернеют кусты, / Где глаза у святых лучезарно пусты, / Где лупцуют по праздникам баб... Den siste linjen kan ses som et oppsummerende tilbakepek til hele første strofe.

⁵⁵ Se appendiks for en helhetliggjengivelse av diktet.

Buskene, som en synekdoke for naturen som helhet, lider. Det at naturen kan føle smerte og lide er et bilde som står i en intertekstuell dialog med Akhmatovas “Rekviem”, hvor fjellene bøyer seg i smerte (fra Посвящение): Перед этим горем гнутся горы. Samtidig med naturens smerte finner vi at “de helliges øyne er skinnende tomme”. Dette oppfatter jeg som et bilde på religionens og det åndeliges svake stilling, for ikke å si ikke-eksisterende posisjon, under kommunismen (i linje 8 i første strofe understrekes den negative innstillingen mot religiøsitet gjennom mannens mistenksomme spørsmål og ved at kvinnen blir straffet for sine skinnende øyner). Kanskje kan man til og med trekke linjen helt tilbake til Peter og hans sekulariseringsforsøk, da kirken ble underlagt staten. De helliges blick er tomt, de har blitt frarøvet sin religion. Men de er like fullt skinnende. Kanskje har de bare et ytre skall som skjuler deres indre, religiøse liv, slik som mange hadde. Kanskje er det tomme blikket et vantro blick, et blick som har mistet troen på menneskene, eller er det kanskje de troende som skjuler sin tro for å unngå problemer?

I linje 5-8 går vi inn i kvinnens personlige tankeverden og vi får en nærmere stedfestelse til byen St. Petersburg: Я думала – не я одна, - / Что Петербург, нам родина – особая страна, / Он – запад, вброшенный в восток, / И окружен, и одинок,... Å bruke Peterburg i stedet for Leningrad, kan tyde på at kvinnen er i opposisjon og ønsker, ved valg av navn, å sende et signal om at det *historiske* prosjektet St. Petersburg er et sentralt tema i diktet.

Man kan videre lese kvinnen som en sammenligning med St. Petersburg. På et nivå deler de noen felles trekk. Både kvinnen og byen er alene og annerledes; kvinnen tenker at hun *ikke* er alene, forstått som annerledes og “alene om sin søken etter det åndelige”. Byen St. Petersburg var også i en særstilling fordi den skulle være et stykke Vesten kastet inn i Østen. Byen skulle representere noe nytt og annet, en ny og høyere sivilisasjonsform. Kvinnen identifiserer seg med den historiske visjonen om St. Petersburg. Spørsmålet blir så hvorfor denne kvinnen er en annerledes kvinne, slik St. Petersburg var ment å være en annerledes by?

I første strofes sjuende verselinje, spør mannen hvorfor hennes øyne skinner: Зачем блестят твои глаза. Samtidig henvender kvinnen seg til Gud for å få svar på hvorfor mannen slår henne, tolvte verselinje: За что, о Госпади, за что? Ut fra dette er det rimelig å anta at kvinnens annerledeshet bunner i hennes religionsutøvelse, hun har en Gud i motsetning til mannen og resten av det sekulariserte og ideologiske sovjetsamfunnet (hvis vi ser bort i fra

hvordan mange i perioder dyrket sovjetlederne som “halvguder”). Når vi legger til at religion er et gjennomgangstema i Sjvarts diktning, styrker dette antakelsen om at demarkasjonslinjen mellom mannen og kvinnen i denne scenen er selve åndeligheten, religiøsiteten. Det han opplever som drukkenhet hos kvinnen, er kanskje mer en spirituell drukkenhet.

Tilbake i den andre strofen fortsetter dikteren med en gjennomgang av St. Petersburgs (Russlands) moralske fall. Sjvarts alluderer til Dostojevskij (og hans negative fremstilling av St. Petersburg) gjennom mordet på pantelånersken: И в нем процентщину убил Наполеон (10). Men Sjvarts ser byens utvikling i et historisk perspektiv (i en sovjetisk kontekst) som er omtrent hundre år lengre enn Dostojevskijs perspektiv. Sett med Sjvarts moderne øyne, ble den vestlige opplysningsbyen aldri det den skulle bli i følge Peters intensjoner, den ble nærmest det motsatte. Byen er et grusomt sted; den er ensom, tuberkuløs, forkjølet, folk er sjuke og mennene er brutale drankere (andre strofe, linje 8-9, første strofe fremstiller den fulle mannen).

Byen har vært åsted for mange grufulle hendelser, deriblant Raskolnikovs mord på pantelånersken. I denne sammenheng blir mordet et bevis på at byen mangler et åndelig fundament. Det “vestlige” fundamentet som Peter skulle gi byen og Russland er ikke der, dermed blir spørsmålet: hva slags fundament er det byen er bygget på, hvis det ikke er det europeiske? Svaret er overraskende: Det er ikke Europa, men det gamle Russland som er grunnlaget: Но рухнула духовная стена - / Россия хлынула – дурна, темна, пьяна. / Где ж родина? И поняла я вдруг: / Давно Россиюю затоплен Петербург (11-14). Valget av ordet oversvømt (затоплен) er neppe tilfeldig, det er et typisk “markørord” som viser at Sjvarts er bærer av petersburgtradisjonen. Men hos Sjvarts er det ikke vannet som oversvømmer St. Petersburg, men resten av det gamle, tradisjonelle Russland.

Byen er imidlertid ikke bare oversvømt, dens åndelige fundament (den åndelige muren) er revet ned og Russland har styrtet frem, ond, formørket og full. Det russiske fikk med andre ord overtaket fra første stund. Det synes å være dikterens poeng at den “vestlige” byen hele tiden har vært gjennomsyret av det “russiske”, til tross for sin vestlige *maskering*: И сдернули заемный твой парик, / И все увидели, что ты - / Всë тот же царственный мужик (15-17). Muzjiken her kan være Peter, den vulgære, drikkfeldige og primitive tsaren som aldri selv greide å leve opp til sine egne vestlige idealer. St. Petersburg (Peter) har skjult

seg under en lånt parykk, men når dikteren nå river den av, ser vi at under parykken har byen (Peter) alltid vært “den samme majestetiske bondekaren”.

I de neste verselinjene (18-20) fortsetter beskrivelsene av noen kjennetegn som understøtter min teori om at det er Peter som her blir beskrevet: И так же дергается лик, / В руке топор, / Расстегнута ширинка... Tsaren hadde et syndrom som gjorde at han hadde rykninger i kroppen. Øksa i hånda viser at han var en arbeidskar og gjerne tok del i fysisk arbeid, men viser også til hans nådeløshet i oppgjør med (reelle og innbilte) fiender. Den åpne buksesmekken kan henspille på Peters rykte som en frivol, vulgær mann. Forsøket på å skjule de russiske egenskapene under et vestlig dekke, har altså mislykkes. Mordet på pantelånersken, er til forskjell fra hos Dostojevskij, et bevis på at nettopp denne primitive russiske råskapen som Peter skulle bli kvitt, fremdeles finnes og alltid har vært der. Denne synsvinkelen står derfor i motsetning til PTs московский слой, der det russiske Moskva fremstilles som et underliggende etisk ideal. Sjvarts demaskerer således St. Petersburg og Peter på en ny og tankevekkende måte.

I verselinje 21 og 22 oppfordres det personifiserte St. Petersburg om å stanse foran speilet og “feie vekk det løgnaktige sløret av skjønnhet”: Останови же в зеркале свой взор / И ложной красоты смахни же паутинку. Sløret av skjønnhet kan være en metafor for byens storslagne arkitektur – bakom fasaden finnes en annen by. St. Petersburgs vakre skinn omtales meget ironisk i linje 23, ganske enkelt gjennom å peke tilbake til paradisi-ideen, slik vi kjenner den fra den offisielle PMs utopiske ide: О Парадиз!

I de neste verselinjene avsløres hele den offisielle myten. Den har bare vært et tankefoster skapt i Peter den Stores “trehytte”: Ты – избяного мозга порожденье, / Пропахший щами с дня рожденья (24-25). Det kan vel ikke sies klarere enn dette! Ideen om Paradiset ble “oversvømt” av kålsuppe (щи) i Peters lille tømmerhytte (som viser til Peters tresidens i St. Petersburg som er bevart den dag i dag). Her brukes oversvømmelse- og tre-metaforene som vi kjenner fra PM. Steinbyen, “klippebyen”, ble paradoksalt nok skapt i en trehytte og forble på mange måter en “treby”. Kvinnen spør nemlig ironisk: Где ж картинка голландская, переводная?(26) (dvs.: “hvor er så den hollandske blåkopien”) og vi kunne for oss selv legge til “nå”? Hvor ble det av den vestlige byen? Så svarer hun selv: Ах, до тьмы стая мух засидела родная, / И заспала тебя детоубийця - / Порфириносная вдова (27-29). Дурт

berørt og i groteske bilder beskriver jeget at byen er blitt tilgriset av en fluesverm, slik som en inntørket lort eller et kadaver tiltrekker seg mengder av fluer. Dessuten er den blitt kvalt; barnemordersken, den pupurkledte enken som alluderer til Pusjkins beskrivelse av Moskva i “Bronserytteren” (i tredje strofe, de to siste verselinjene: как перед новою царицей / Порфириносная вдова), har “drept” St. Petersburg.

Det paradisiske St. Petersburg ble altså stoppet så å si ved fødselen. Byen har alltid hatt et «московский слой», men her forstått som et negativt fenomen: В тебе тамбовский ветер матерится, / И окает, и цокает Нева. Den østlige vinden fra Tambovsk (region øst for Moskva) blåser også i St. Petersburg, mens Neva, ryggmargen i St. Petersburg, både snakker med “okan’e” og “tsokan’e”. Dette er dialekttrekk som ikke er typiske for St. Petersburg. Okan’e forekommer i sør og tsokan’e forekommer i nord, i regionen rundt Novgorod. Her representerer de derfor noe opprinnelig russisk og alle tilfeller noe ikke-petersburgsk. St. Petersburg var vestlig på papiret, men naturen, vinden, ja elva som er selve livsnerven i byen, har noen umiskjennelig ur-russiske nervebaner.

Som vi ser er diktet fullt av PM-momenter. Diktet kan både sies å spille på velkjente temaer fra den offisielle og den uoffisielle PM. Sjvarts’ skarpe ironi retter seg både mot den offisielle og den uoffisielle PM. Hun demaskerer tradisjonen, samtidig som hun viser en sterk tilknytning til hele diskursen. Hennes ironiske distanse gir henne et stort spillerom når hun selv skal finne sin plass som poet. Distansen gjør det mulig “å lette på sløret”, eller kanskje til og med avsløre for leseren hva som befinner seg bak fasaden. Hun ser direkte inn i byens kjerne, hennes røntgensyn gjennomborer alle lag og stopper først inne ved beinet. Sjvarts tese om hennes egen by avdekkes gjennom at hun river vekk masken, for slik å vise leseren at det alltid har vært *det russiske* som har vært dominerende i den såkalte vestlige St. Petersburg. Dette er en ny vinkling på en gammel problematikk; det er ikke de vestlige prinsippers tomhet som skjuler seg (slik vi kjenner dem fra den negative myten), men de russiske prinsippers råhet. Sjvarts er derfor ingen slavofil og hun forsvarer på ingen måte det russiske ved byen.

Poeten bruker mer enn gjerne av den kreative reserven i PM, og hun kommer til tider nær både atlantis- og martyrmyste. Atlantismyten finner vi i det faktum at dikteren velger å bruke byens gamle navn, som kan oppfattes som en form for nostalgi eller et forsøk på å knytte seg som forfatter direkte til den pre-revolusjonære æra. Dette oppleves som en lengsel etter den

uoppfylte visjonen om byen St. Petersburg. En annen måte å se det på, er at byens gamle navn blir en del av masken; hovedpersonen *tror* hun bor i en europeisk by, spesiell og unik i russisk sammenheng, men oppdager at det er det samme primitive prinsippet som råer her som ellers i Russland.

Beskrivelsene av kvinnens lidelser, hennes offer, går også direkte inn i martyrtolkningen av den lidende martyrbyen slik vi kjenner den fra Akhmatova. Moskva, som allerede ved fødselen tok kvelertak på byen St. Petersburg, kan på ett nivå leses som det sovjetiske regimets marginaliseringsprosess i forhold til St. Petersburg/Leningrad, som ble kvalt av Sovjet, på et annet nivå som at byen allerede i utgangspunktet druknet i Peters kålsuppe. Likevel er diktet ikke først og fremst en kritikk av Russland, men det er kritisk til mange typiske russisk tradisjonelle særtrekk som har blitt videreført også inn i sovjetsamfunnet og Leningrad; vulgaritet, “tømmerhyttementalitet”, drikkfeldighet, falskhet.

Dikteren betrakter med kritisk blick sin fødeby, og hennes holdninger gjenspeiles i diktets desillusjonisme og aggresjon mot forholdene i jegets egen samtid. Samtidig er dikterens blick realistisk; hun dissekerer PM og ser sin egen samtid på bakgrunn av den historiske PM og det historiske Russland. For Sjvarts synes det å være problematisk at som skulle være et “vinduet mot Europa”, ble totalt farget av Russland. Diktet avsluttes med et åpent spørsmål: hvis åndeligheten verken fantes i det pre-petrine Russland eller i jegets samtidige Leningrad, hvor skal hun da søke den?

4.1.2 Вольная ода философскому камню Петербурга (с двумя отростками) (2001)

Diktet jeg her skal analysere kom ut i diktsamlingen *Дикопись последнего времени* (2001). Det har på utgivelsestidspunktet gått 10 år siden Sovjetunionens fall. Jeg skal derfor lete etter tegn på hvordan dette har påvirket Elena Sjvarts' diktning. Paradoksalt nok mener Sjvarts selv at sovjetsensuren var med å skape hennes indre poetiske rom. Myhr (2005), som har skrevet om blant andre Elena Sjvarts og hvordan hennes språkbruk har blitt påvirket av samfunnet rundt, trekker frem hvordan poeten selv anser sensuren som en viktig premiss for hennes diktning i sovjettiden. Sensuren skapte et rikt indre liv i dikterens bevissthet og la dermed

grunnlaget for hennes poetiske verden. Når Sovjetunionen kollapset, og sensuren opphørte, møtte dikteren en utfordring i å orientere seg i det nye språklige landskapet som åpnet seg, der det plutselig (tilsynelatende) ble lov å snakke høyt om alt.

Mitt spørsmål her blir hvordan den samfunnsmessige utviklingen har påvirket det *tematiske* innholdet, forholdet til PM, hos dikteren. I tråd med min hypotese, hvor jeg ser den uoffisielle PM som en opposisjon eller en slags motreaksjon, først til den offisielle PM, og senere til den (homogene) offisielle sovjetkulturen, er det naturlig å lete etter tematiske endringer som speiler den postsovjetiske utviklingen. I det opposisjonelle aspektet, ligger den implikasjon at når grunnlaget for opposisjonen forsvinner (sensur og undertrykkelse av ytringsfrihet), forsvinner grunnlaget for PM som kulturelt fenomen. I analysen av diktet *Вольная ода* [...] har vi en mulighet til å teste dette.

Diktet er delt i tre deler der den første delen består av strofer av ulik lengde (de varierer fra 5 verselinjer til 17 verselinjer), den andre delen har overskriften “1” og består av seks strofer á fire verselinjer. Den tredje delen har tittelen *Где может быть Камень* og består av én strofe á ni verselinjer. Undertittelen på diktet *с двумя отростками* (“Med to utvekster”) betegner de to delene som kommer etter den første delen av diktet.

Min begrunnelse for å velge nettopp dette diktet, ligger i tittelen: “En fri ode til Petersburgs de vises stein (med to utvekster)”. De to nøkkelordene her er *ode* og *Petersburg*, gir tilsynelatende lovnader om tema i tilknytning til PM. Ved å bruke ordet “ode” i tittelen leder dikteren oppmerksomheten tilbake til odene fra 1700-tallet⁵⁶, og hos lesere som har kjennskap til odesjangeren skapes det forventninger om en form for hyllest. Odesjangeren var spesiell fordi mange av verkene kan ansees som en type bestillingsverk, eller i alle tilfeller som lojale mot den offisielle, nasjonsbyggende PM. De var altså både tematisk og stilmessig *bundet* til en spesiell retning. Sjvarts ode er derimot en *fri* ode. Allerede her bryter dikteren med sjangerarven og indikerer at oden ikke skal følge tradisjonelle mønstre.

⁵⁶ For Elena Sjvarts er blant andre Derzjavin og Pusjkin viktige påvirkningskilder fra den tidlige petersburgtradisjonen.

Bruken av “Petersburg” i tittelen skaper forventninger om at oden skal handle om nettopp denne byen. Siden tittelen i tillegg nevner “de vises stein”, blir det spennende å se om dette eventuelt kan knyttes sammen med *stein*byen St. Petersburg. Et første overblikk over diktet viser at diktet er fullt av mytologiske allusjoner og allegorier, i tillegg til bruk av gamle verdensberømte legender og hellige og kjente figurer fra St. Petersburgs egen historie.

I den første strofen henvender jeget seg direkte til Peter som byggherre og skaper av St. Petersburg (i verselinje 1-4): Почто, строитель многотрудный, / Построил ты сей город блудный, / Простудный, чудный, нудный, судный, / Как алхимический сосуд? Den siste verselinjen gir oss nøkkelen til hvordan vi skal tolke “de vises stein” i tittelen; dette viser til den to tusen år gamle legenden, som hevder at det finnes en stein eller en eliksir som kan forvandle uedelt metall til gull (et tema Peter selv skal ha vært fascinert av).

Diktet åpnes med et spørsmål rettet direkte til Peter om hvorfor han har skapt byen, St. Petersburg, som et *alkymibeger*. Denne billedbruken underbygges gjennom de fem adjektivene som står i sterk kontrast til hverandre, men som alle beskriver fem tradisjonelt ulike sider ved byen: блудный (den *ugudelige, forlorne* byen), som vi kjenner det fra PM, простудный (den *forkjølte* eller den *flegmatiske*⁵⁷), som henspiller på de klimatiske og unaturlige forholdene, og hvordan det fuktige klimaet og alt vannet (kanalene og elvene) i seg selv kan sammenlignes med en forkjølelse der kroppsvæsker (flegma) renner. Чудный (den *underfulle* byen) peker i retning av den offisielle PMs utopiske paradisi-ide, der byen framsto som et nærmest mirakuløst skaperverk, frembrakt ved guddommelig kraft. Нудный (den *kjedsommelige* byen) kan tenkes å vise til den byråkratiske funksjonærbyen, der papirarbeid og kjedelige formaliteter sto i kø. Судный (*dommedags*byen) ser jeg i direkte sammenheng med den apokalyptiske byen slik den fremstår i den uoffisielle PM.

Jeget ser altså byen som en smeltedigel, der bestanddeler som vi kjenner igjen fra både negativ og positiv PM blandes sammen. Byens ulike karakteristikk blir bilder på alkymistens arbeidsmaterialer, nemlig de urene metallene som er potensielt gull, forutsatt at man finner “de vises stein”. Alkymitemaet blir dermed et av hovedmotivene i diktet og skaper

⁵⁷ Her i betydningen etter navnet på en de fire kroppsvæskene fra antikkens syn på legemet og balansen mellom disse væskene, flegma er slim.

en spenning rundt hvorvidt dikteren skal gi oss løsningen på det store mysteriet i St. Petersburg: finnes det noe, en trylleformular, en livseliksir, en stein, som en gang for alle kan forene alle disse ulike sidene og utløse byens potensial som “edelt metall”? Inntil steinen er funnet, fremstår byen som ufullendt. I denne sammenheng er det verdt å nevne hvordan det uutalte temaet (byen som potensielt gull) hos Sjvarts’, synes å referere til Prokopovitsj (Peters religiøse rådgiver), som i opphøyende og forherligende øyemed uttalte at tsaren “fant et Russland av tre og skapte et av gull”⁵⁸ (jfr. kapittel 3.2.2). Slik legger Sjvarts inn et lag av den offisielle mytens panegyriske omtaler av St. Petersburg i sin tekst, noe som styrker båndene til den tidlige odetradisjonen.

Hos Sjvarts fremstår Peter som mer mangfoldig og mangefasettert og ikke så mye som en “kåldunstende barbar”, slik vi så det i det foregående diktet. De tre siste verselinjene i første strofe av hennes ode beskriver hvordan Peter blandet “rom og blod og stein” i karet, hvordan han hadde tenkt å sluke hele innholdet selv, men ombestemte seg og kastet seg selv ned i digelen. En mulig tolkning av dette, er at “byggherren” Peter selv kaster seg inn i arbeidet med byggingen av sin nye by. Slik gikk hans virke og hans verk opp i en høyere enhet og Peter selv ble dermed én av byens mange bestanddeler: Смешал ты ром, и кровь, и камень, / Поднес к губам, но вдруг оставил / И кинулся в сей тигель сам. Peter blir gjennom dette en sentral del av St. Petersburgs historie, han er en viktig del av byens materie så og si. Men samtidig som hans intensjoner i utgangspunktet kanskje var edle og strategiske, var Peter, i følge den historiske dokumentasjonen om ham, verken utelukkende edel eller “god”; han ga blant annet sin egen sønn dødsstraff og sperret inne sin første kone (Jevdokija) i kloster (i tillegg til de karakteristikkene som vi ble presentert for i det foregående diktet Где мы?).

En annen viktig bestanddel fra den russiske historiens negative sider er sensuren, et motiv som er sentralt i diktets andre strofe, som for øvrig kan forstås som poetens fremstilling av St. Petersburgs utvikling frem mot moderne tid: Потом уж было не в новинку (1). Byen er ikke lenger “den nye byen”, slik den lenge ble kalt. I denne strofen introduseres, slik jeg ser det sensuren som et viktig motiv: И каждый должен был у входа / Под знаком злобного

⁵⁸ Det er imidlertid klart at for Prokopovitsj var dette kun et propagandautsagn; Peter maktet ikke å skape denne “gullbyen”. Men det kan synes som om Sjvarts i diktet argumenterer for at “gullbyen” fremdeles kan realiseres, dersom man bare finner den magiske eliksiren.

мороза / Лизнуть топор. / И сотни языков упали / [...] / И корчились, и щебетали / Грядущего ушам (4-7 og 8). Her fremstilles det som kan forstås som det allestedsnærværende kontrollorganet (øksa og “den ondskapsfulle frosten”); alle ble mer eller mindre berørt av sensur og begrensning av ytringsfrihet.

Om det her er snakk om sovjettid eller tsartid er usikkert, men sensuren var uansett noe mennesker i (det intellektuelle) St. Petersburg, og kanskje særlig forfattere, måtte forholde seg til både før og etter revolusjonen. Mange kløvet tungen for dypt og mistet den helt (“hundrevis av tunger falt” (7)), mens noen kvitret for “fremtidens ører” (10) (slik for eksempel Akhmatova gjorde det i “Rekviem”, gjennom å memorere diktet som et fremtidig manifest om den brutale stalinterroren). Det siste kan forstås helt konkret som at enkelte forfattere greide å unnsnippe sensuren og på den måten talte med framtidens lesere (men kanskje ikke før etter at sensuren opphørte). Hele strofen viser at sensur også er en av bestanddelene i alkymibegeret og en sentral del av byens historie.

I den tredje strofen lanserer jeget ”de vises stein” som en metaforisk løsning. Gjennom et tankespill har hun kommet frem til hvor steinen ligger gjemt (3-7):

Скажу тебе не по-турецки –
Где камень – клад.
Углём он гибнет в мгле подспудной,
Болотистой, багровой, рудной,
Пока мертвец.

Her møter vi sumplandskapet – “det hemmelige sumpmørket”, som vi også kjenner fra PM. Steinen sammenlignes her med et stykke kull. Som kjent, dannes kull av organisk materiale, gjerne med utgangspunkt i en myr, gjennom en enormt langvarig prosess. Kull er videre utgangspunktet for dannelsen av diamanter. Steinen er inntil videre (пока) som en dødning (7). Hvorfor er den tilsynelatende død? Satt i en sovjetisk kontekst og sett på bakgrunn datidens makthaveres krav om en mest mulig homogen sovjetkultur, ble dyrkingen av det mangslungne sterkt nedtonet og ønsket om en sammensmeltning av det allerede eksisterende kulturelle mangfoldet utelukket. I en slik tolkning ble St. Petersburgs mange ulike karaktertrekk lagt lokk over, og alkymistene ble kommunister. Bildet av steinen som kull kan derfor tyde på at noen anså ”de vises stein” som lagt død bare inntil videre, mens man i

virkeligheten kanskje håpet på at den var i ferd med å bli en diamant. Mens man offisielt sett hadde gravlagt kulturarven, lå steinen sammen med de uedle metallene i den malmrøde myra, og sakte men sikkert startet den prosessen med å omdanne det uedle metallet (“blodrødt av malm”) til gull. Enten den kunne frembringe diamanter eller gull, så synes det her som dikteren vil vise hvordan alkymibegeret (byens mange ulike karaktertrekk), aldri helt har forsvunnet, til tross for det enorme presset byen ble utsatt for, for eksempel i sovjettiden.

Myra rommer mer enn bare steinen og i den fjerde strofen får vi vite mer om hva/hvem dette er. Samtidig får vi en nærmere bestemmelse av hvor i myra steinen er (1-5):

Там, где убитый царь Распутин
В кафтане ярко-изумрудном
Грызет свой череп, а глазницы
Его задвижками закрыты,
За ними он – тот камень чудный,
Увядший, сморщенный, разбитый.

I følge historien har mange mennesker måttet bøte med livet for å få byen reist, en dimensjon som også er fanget opp i den uoffisielle PM gjennom utsagnet om at St. Petersburg er grunnlagt “på knokler og tårer”. Senere måtte flere bøte med livet fordi de utgjorde en trussel mot det russiske imperium. Grigorij Rasputin (1869-1916) var en av disse. Han var den siste tsarfamiliens “starets”, en religiøs mystiker som av mange ble hevdet å kunne helbrede tronarvingen Aleksejs blødersykdom.

Etter å ha bevist sin hellige kraft for tsarfamilien, knyttet tsarinaen ham til seg som fast rådgiver og hjelper. Tsarinaen overstyrte viljen til sin mann Nikolaj II, og når Rasputin etter hvert fikk stor innflytelse over tsarinaen, ga dette ham indirekte også innflytelse over den russiske politikken. Her ligger muligens svaret på hvorfor Sjvarts kaller Rasputin for tsar – han ble en periode av mange ansett for den mest innflytelsesrike personen i Russland. Av denne grunn ble Rasputin etter hvert oppfattet som en trussel (av tsarens motstandere fra aristokratiet), som måtte utryddes, hans rolle ble sett på som ødeleggende for regimet.

At Sjvarts i diktet sitt bruker Rasputin som en av to navngitte figurer, er nok ingen tilfeldighet. Rasputin kan i dette diktet muligens leses som et fortettet bilde på selve St. Petersburg. For i tillegg til hans rolle som en hjelper og helbreder, knyttet til det hellige Russland og ortodoksien, hadde han også rykte som en utsvevende og promiskuøs “djevel”. Denne splittede oppfatningen av Rasputin, kan ses i sammenheng med PMs splittelse mellom det gode og det onde; byen som *frelse* eller byen som *forbannelse*.

Når Sjvarts nokså kryptisk plasserer “de vises stein” bak Rasputins gjensurrede øyehuler, inni hodeskallen hans, tyder dette på at løsningen på gåten St. Petersburgs befinner seg mer i en åndelig dimensjon enn i en konkret. St. Petersburgs potensiale som “gull” gikk kanskje midlertidig tapt sammen med Rasputin og den prerevolusjonære petersburgkulturen, derav Rasputins ”slår” foran øynene (4 i fjerde strofe). Steinen begynner å merke tidens tann, den er “falmet, skrukket, sprukket”, den har ligget der urørt gjennom hele den sovjetiske epoken. Men håpet om å gjenreise kulturen er sterkt tilstede i diktet. Det synes som dikteren her forsøker å gi leseren en veiledning i hvordan man skal finne tilbake til smeltedigelen, fordi den metaforiske nøkkelen til den tapte kulturen befinner seg nettopp i kontrastene og i en ny måte å leve med byens motsetninger på: gjennom å se på dem som en ressurs.

Etter denne avsløringen får vi et brudd i strofen. Vi blir nå med jeget på en historisk vandring på overflaten av St. Petersburg. Vi ser glimt fra St. Petersburgs historie gjennom jegets øyne. Først blir byens arkitektur beskrevet som “lange vekster av stein”: Пройдусь вдоль милых я строений, / Вдоль долгих каменных растений. Videre opplever vi det som kanskje er blodsutgytelsene på “den blodige søndagen” i januar 1905. (Det var disse som foranlediget 1905-revolusjonen og som regnes som opptakten til 1917-revolusjonen.) Jeget ser “skygger som flakker omkring” (10) når hun skyver steinvekstenes “knopper” (бутоны) til siden. Dette minner om den illusoriske byen uten fundament, skyggebyen, slik vi kjenner den fra PM og PT. Skyggene kan dessuten beskrive mennesker som bedriver lyssky virksomhet, noe som kan knyttes sammen med beskrivelsene av hvordan man formet бомбы, как пельмени (11). Rundt 1905 forekom bombeattentat svært hyppig, og i kjølvannet av utarming og ressursmangelen krigen mot Japan hadde ført til fulgte uroligheter som ga gjenlyd i lang tid, ja, det runger faktisk ennå (12): И взрыва шум ещё не стих. De russiske revolusjonene i 1905 og 1917 førte til altomfattende omveltninger i det russiske samfunn og er en bit av

historien som Russland alltid må bære med seg.

En helt konkret levning fra revolusjonens innledningsfase støter vi på i de neste verselinjene (13-15), der vi ser en prest som trolig er (den sosialistiske) aktivisten Georgij Gapon. Han ledet den fredelige demonstrasjonen foran Vinterpalasset den fatale januardagen i 1905, der demonstrantene blant annet ønsket lavere matvarepriser: Там поп, задушенный мозолистой рукой, / И кровь январская под Зимний / Течет и вертит, как ковчег. Flere titalls tusen mennesker deltok i demonstrasjonen, som ble møtt med skuddsalver av tsarens soldater, som førte til at rundt to hundre mennesker ble drept. Januarblodet som renner under Vinterpalasset viser ikke desto mindre hvordan dette ble starten på slutten for den russiske tsarfamilien. Vinterpalasset – tsarfamiliens ark, kan tolkes som den gynger mot en ukjent fremtid.

Det at tsarmakten forsvarte sin maktposisjon ved å skyte på fattige mennesker fra allmuen, står i sterk kontrast til bildet av den hellige og asketiske Ksenija. I verselinje 16-17 presenteres vi for en Ksenija-skikkelse som børster snøen av sine nakne føtter idet hun kommer hjem. Denne kvinnen kan ikke være noen annen enn Блаженная Ксения Петербургская, som er en av St. Petersburgs viktigste helgener⁵⁹. Hennes askese, inderlighet og selvpoffrelse står som en kontrast til diktets første navngitte hjelper: Rasputin. Der Rasputin var en mer ambivalent representant for ortodoksien, var Ksenija muligens en mer tradisjonell type helgen (skjønt bildet av Ksenija på mange måter også kan sies å være gåtefullt: for eksempel så erklærte hun seg selv for død, iførte seg sin manns klær og tok hans navn). Det at hun børster snø av sine nakne føtter er basert på historien om hvordan hun faktisk gikk rundt barfot i St. Petersburgs strenge vinter, uten å bli syk. Dette beviste, i følge ortodoksien, at hun var hellig og velsignet av Gud. Disse kontrastfylte bildene viser nok en gang frem St. Petersburgs ulike nivåer, og nok en gang opplever vi hvordan poeten streber mot å finne tilbake til en spiritualitet. I denne strofen finner hun det i den hellige Ksenija av

⁵⁹ Ksenija levde fra 1719/30-1796/1804 (det knyttes usikkerhet til fødsels- og dødsår) i St. Petersburg og var datter av en velstående, aristokratisk familie. Hun giftet seg som 18-åring med en general og ble enke i en alder av 26 år. Da gikk hun inn i en dyp sorg, ga fra seg alt sitt jordiske gods, kledde seg i mannens klær og erklærte seg selv for død. Hun var fattig og hjemløs, men brukte allikevel all sin tid på å hjelpe andre – uansett rang eller stand. I 1988 ble hun kanonisert til helgenen for den russisk-ortodokse kirken.

St. Petersburg.

Den femte strofen representerer et brudd i handlingsforløpet, og den som taler til oss er ikke lenger jeget (femininum), men en mannsperson. Eller er det jeget som snakker i egenskap av å være et kryp? Что ж, долго я, как червь, лежал, / И конь царев меня топтал. En hest har lenge trampet på dette kryptet (червь er maskulinum). Er det tsarens hest, som bilde på den grådige og materialistiske tsartiden i St. Petersburg, innledet av Peter I, avbildet i rytterstatuen, som har trampet på den russiske åndelighet? Det kan tenkes at det er en slik tolkning dikteren ønsker å lede oss inn på. Kanskje får vi svaret de neste verselinjene (3-5): Но голос Камня вдруг позвал, / И вот я встал перед тобою / И от тебя не побежал. De vises stein har kalt og jeget har (i egenskap av kryp), reist seg mot urettferdigheten (representert av staten gjennom bildet av hesten), og blir stående og *flykter ikke*. Vi kjenner allerede en litterær karakter som i sin tid flyktet fra hestens galopperende hover: Evgenij i Медный всадник. Han blir også redusert til et slags kryp: [...] ни зверь, ни человек (i Часть вторая). Når karakteren (jeget?) ikke flykter i dette diktet, viser det en ganske annen holdning i forhold til det statlige maktapparatet enn den frykten Evgenij utviste.

Svaret på hvorfor Steinen (med stor S), “de vises stein”, som i oden ligger begravd sammen med Rasputin, påkaller oppmerksomhet, finnes muligens i ønsket om å finne tilbake til en åndelig eller religiøs dimensjon, et asketisk слой ved St. Petersburg, representert i Ksenija-skikkelsen. Tatt i betraktning tidspunktet for utgivelsen av diktet, 2001, er det vel heller ikke usannsynlig at turbokapitalismen som har inntatt Russland har gjort et visst inntrykk på dikteren. Kanskje er Sjvarts samtid med i diktet som en usynlig dimensjon. Steinen, som den forvandlende kraft, kaller på ånden. Har steinen her en lignende kraft som den kreative reserven Akhmatova fant så verdifull, som noe livgivende og skapende? Steinen begynner å røre på seg igjen, noe som i vår kontekst kan tolkes som et bilde på at det forsvunne Atlantis dukker opp fra dypet.

I den fjerde strofen ble Rasputin omtalt som tsar, så det kunne tenkes at det er denne “tsaren” jeget taler til når hun i den sjette strofen på ny taler direkte til tsaren. Men det synes allikevel som tsaren det er snakk om her er Peter (som hun henvendte seg direkte til også i begynnelsen av diktet): Иди же, царь, в "дворец хрустальный" / С курсистой стриженной пить, / Тебе

меня не победить (1-3). “Krystallpalasset”⁶⁰ kan på den ene side tolkes som en metafor for det ultimate vitenskapelige fremskritt, eller kanskje mer som ideen om “det moderne”. Konstruksjonen er imponerende, så lenge man forholder seg rolig og følger reglene. Begynner man å opponere eller “kaste stein”, vet vi alle hva som skjer. På den annen side kan det tenkes at valg av bilde brukes for å la jeget gi uttrykk for hvordan hun har gjennomskuet hele Peters prosjekt. Han trodde han bygde den moderne russiske staten, men det var en skjørt og gjennomiktig byggverk.

Man kan bare stille et stort spørsmålstegn ved identiteten til den kortklippede studinen her. Er det jeget selv det er snakk om, kanskje som ung studine som ville utfordre ham og hans (falske) verdigrunnlag? I så tilfelle er det muligens dette som skjer i den neste verselinjen: Тебе меня не победить. Skal hun bevise at han ikke kan beseire henne eller den åndelige og mystiske verden? Så utfolder hele diktets indre logikk seg i det jeget streber mot å vekke steinen til live igjen: И выжму в тяжкий твой фиал, / Чтоб камень пил во тьме глубокой / И о себе пробормотал (5-7). Jeget klemmer så hardt til pokalen / begeret (фиал har mest sannsynlig betydning av “drikkebeholder”) at steinen kan føle det og begynner å ta til seg næring (drikker) og mumler for seg selv. Og denne “barnslige leken” (tredje strofe), det metaforiske, sublimerende tankespillet, foregår hele tiden med St. Petersburg som kulisser.

I den siste strofen i den første delen av diktet beskrives hvordan jeget forventer at steinen skal “gi henne et tegn” på at den ikke er død: Для этого немного надо (1), lyder det innledningsvis. Så ramser hun opp forskjellige måter steinen kan vise henne at den fremdeles metaforisk sett er i live. De ulike tegnene har en umiskjennelig valør av både den offisielle og den uoffisielle PM: et lite verk eller et blikk (2: вещицы мелкой или взгляда) eller en ugle på et hjørne (3: совы, [...], на углу) eller simpelthen at det med helvetes kraft tegnes et kors i snøen (!) (4-5: [...] чтобы силы ада / Крест начертили на снегу.) *Verket* kan tenkes å være et lite stykke litteratur som viser at tradisjonen ikke er død eller igjen er i ferd med å bli levende. *Ugla* er et kjent symbol for visdom og lærdom, altså vitenskap. De demoniske

⁶⁰ Det opprinnelige ”Crystal Palace” ble oppført av Joseph Paxton til verdensutstillingen i London i 1851 og var en kjempekonstruksjon av glass og jern som manglet sidestykke i arkitekturhistorien. Bygget ble brukt til utstillinger og konserter og regnes som forløperen til drivhuset.

kreftene som tegner *korset i snøen* blir naturlig å tolke som et tegn på den demoniske djevelbyen.

Hele den andre delen av oden, kalt "1", kan leses som en poetisk kommentar (et dikt i diktet) til jegets søken. Slik hun i de foregående strofene har jaktet på "de vises stein", sammenligner hun seg nå med en tempelridder på jakt etter den hellige Gral. Denne kjenner vi fra kristen mytologi som drikkebegeter Jesus brukte ved den siste nattverd og som siden skal ha fått mirakuløse egenskaper som kilden til evig liv. Når jeget "våkner" opp i den første strofen, som fra en hypnose, er det som om hun ser at det hun leter etter, på mange måter nettopp er det evige liv slik også tempelridderne lette etter den hellige kalken som kilden til udødelighet. Det hun først har opplevd som en bevegelse mot stupet (i første strofe, 3-4: Я замечаю – что / Лечу давно уж в пропасть, og i andre strofe, 3: Скользнула с краю) skal dermed vise seg å være noe helt annet.

At jeget identifiserer seg med ridderskikkelsen, blir klart i tredje strofe, der hun betoner vekten av rustningen: На главе моей тяжесть, / На тулове – сталь (1-2). Som for å markere at jeget nå befinner seg i en historisk kontekst (middelalder), brukes for eksempel kirkeslavismen глава i stedet for голова. Hodet tynges av hjelmen og på kroppen bærer hun en brynje. Slik flyr hun roterende, som ute av kontroll, mot gralens skjulested: Лечу я, вращаясь, / Туда, где – Грааль (3-4). Når jegets streben etter "de vises stein" forbindes med tempelridderens jakt etter den hellige gral, får bildet av steinen en dobbel metaforisk betydning: Den blir det som kan forene alle St. Petersburgs motsetningsfylte sider og den blir kilden til et åndelig evig liv for jeget selv. Kanskje ser jeget også løsningen ligge i en forening mellom den hellige Gral og "de vises stein", fordi det evige livet kun er mulig gjennom en syntese av religiøs tro og toleranse overfor de ulike kulturer som ligger nedarvet i St. Petersburg?

Denne innsikten medfører samtidig at jeget forstår at det hun har oppfattet som en nedadgående bevegelse (en ferd mot truende avgrunner), ikke er noe fall; hun har derimot har lagt ut på en lang pilgrimsreise: Но это не паденье, / А долгое паломничество (3-4). Denne tolkningen kan styrke min oppfatning om at jeget søker det åndelige og religiøse, og ikke bare historisk kulturell og samfunnsmessig (og nær sagt "geopolitisk") sammensmeltning, i sin jakt på "de vises stein". Slik som middelalderens korsfarere dro mot det Hellige land, drar jeget ut

på en reise gjennom St. Petersburg historie på leting etter byens skjulte, og kanskje lenge glemte, hellighet (i femte strofe): В Святую землю мы / Летим, и нам не страшно (3-4). Det hellige land synes her å ha assosiasjoner til tanken om St. Petersburg som et Paradis. Dermed styrkes også diktets tilknytning til odesjangeren, som nettopp lovpriste St. Petersburg som en by gitt av Gud og dermed som et hellig land. Og vi legger videre merke til at jeget “vier” seg med noen ([...] мы / Летим [...]) på sin vei (tilbake) til religionen, muligens betyr dette at hun nå ikke alene i sin lengsel og søken. Sammen er de ikke redde – “lenger” – kunne vi legge til og dermed implisere at det her siktes til den undertrykkelse av religionen som fant sted i Sovjet. Jeget frykter ikke lenger å være et religiøst menneske, det er ikke lenger forbudt.

I den siste strofen i denne andre delen av diktet, settes det gode opp mot det onde. Fallet mot avgrunnen stilles opp som et motstykke til den skapende kraft gjennom bildet av to diametralt motsatte ridderskikkelser (1-4): Рыцарь паденья, / Каменных льдин / Перчатку творенья / Несет паладин. I lys av interpretasjonen over, som går ut på at jeget ser seg selv som en hellig ridder på jakt etter evig liv, kan vi tolke de neste verselinjene som jegets fremstilling av seg selv som både “fallets ridder” (1) og en “paladin” (dvs. en middelaldersk romantisk helteskikkelse, full av stolte og edle egenskaper)⁶¹ (4). Det som i første strofe syntes som et fall, er vendt til det motsatte, til en kreativ kraft i bildet av “skaperverkets hanske” (3). Kan det tenkes at jeget ser begge disse dimensjonene i seg selv, som en gjenspeiling av St. Petersburgs antitetiske spenninger og av den motsetningsfylte skaperen av byen, Peter den Store? Og kan det videre være slik at selve fallet er en forutsetning for skapelsen, slik som døden kleber til livet? Hvis svaret på disse spørsmålene er “ja”, finnes løsningen på jegets eksistensielle gåte i minst tre ulike dimensjoner: I Peter, i St. Petersburg og i jeget selv, og kanskje helst som i en eklektisk sammensmelting av alle disse tre metaforiske lagene.

I siste del av diktet, som har fått tittelen “Hvor Steinen kan være”, er vi tilbake i petersburgdiskursen igjen. Av de 9 verselinjene strofen består av, er de tre første et svar på denne overskriften. De vises stein befinner seg: В глазу грифона, / В лапе сжатой льва-исполина, / В любви Сфинкса. *Griffen* er et fabeldyr som sies å ha levd i det sørlige India,

⁶¹ (som betyr tempelridder og kan betegne blant annet Karl den Stores “krigshøvding”, “en vandrende ridder” og “en ukritisk beundrer” (Kunnskapsforlaget, 2006 [Internett]).

hvor den vokter over gullgruver. Den er en fiende av hesten og et symbol på årvåkenhet og aktpågivenhet. *Løven* er et velkjent kjennetegn for guddom, kongemakt eller annen statsmakt. *Sfinksen* er kjent fra Egypt, der den representerte faraoen og ble stilt opp foran pyramider og templer som vokter over hellige gravkammere (i den greske tradisjonen måtte de som ville passere sfinksen løse en gåte for å unnsnippe døden).

Alle de tre figurene finnes representert i St. Petersburg, der de holder oppe hver sin bro. Broene er alle bygd i årene 1825-26 og tegnet av den tyske arkitekten Wilhelm von Traitteur (1788-1858), mens den russiske kunstneren Pavel Petrovitsj Sokolov (1764-1835) har laget skulpturene. Fire griffer holder oppe *Bankovskij most*, en gangbro som går over kanal Gribojedova. Fire løver holder oppe *L'vinyj most*, også en gangbro som går over samme kanal. *Egipetskij most* går over Fontanka og krones av fire sfinkser (den originale broen eksisterer ikke, da den kollapset av resonansen etter en passerende kavalerskvadron 20. januar 1905, den ble gjenoppbygd i 1956) (Rosspen, 2006 [Internett]).

Som vi skjønner, representerer figurene i diktet en syntese av alle byens bestanddeler: Broene, som er blant de mest kjente særmerker ved St. Petersburg, symboliserer forening, sammensmelting, forbindelse mellom to punkter. Figurene symboliserer, i tillegg til sin allerede kjente symbolikk som voktere, ulike kulturer fra forskjellige deler av verden; Egypt, India og Afrika (løven som afrikansk dyr). Men de representerer kanskje først og fremst byens mangeartede arkitektur, som er den ytre gjenspeilingen av byens indre ide om å være et “vindu mot Europa”, og vi kunne legge til “mot resten av verden”. I denne teksten ligger en søken ut av Russland nedarvet i byens kultur, til forskjell fra i det første diktet, der Sjvarts stiller spørsmålsteget ved nettopp dette. I tillegg kan det tenkes at de to bidragsyterne til broene, arkitekten og kunstneren, i seg selv representerer en viktig dimensjon; en russer og en tysker samarbeider om å bygge broer, ikke bare konkret, men symbolsk og på et metaforisk nivå, mellom ulike kulturer. Slik klarer poeten å skape et bilde av en sammenslutning av alle byens mangslungne egenskaper – slik Peters smeltedigel *burde* være. I sammenslutningen, vokter av fabeldyrene, ligger steinen og den ene av flere metaforiske løsninger på diktets gåte slik det nå kan synes.

I de siste seks siste verselinjene møter vi en ikke navngitt mann:

Вот идет человек,
Мозг его – пестрее павлина.
Вовсе ему не страшно.
Помнит себя и всех он,
Возьмет он и прыгнет с башни,
Исполняя судьбу ореха.

En “hjerne broket som en påfugl⁶²” fungerer som en avbildning av den mangefasetterte byen som Sjvarts i de tre foregående nettopp har vist oss. Hvem er mannen som eier hjernen? Kan det tenkes at det er Peter den Stores? Mannen går opp i tårnet og hopper fryktløst ut, slik som han i begynnelsen av diktet kastet seg fryktløst ut i smeltingen. Hans skjebne er som nøttens som faller ned på bakken for slik å formere seg eller gjenoppstå. Hvis den uredde mannen, Peter, som husker alt og alle, kan oppfattes som en metafor for hele byens historie eller dens kultur, vil byens egen livseliksir ligge i kulturens evner til å videreføre seg selv i hele sitt brokete mangfold. Idet vi tror at den har gått tapt, som for eksempel i sovjettiden, har den bare falt til jorda som nøtten, for deretter å vokse opp til et nytt lite tre. Det er en evig runddans, en evig reserve, som inngår i et evig økosystem. Mannen, Peter, ja, hele St. Petersburgs kulturarv vil spire opp på nytt, dersom en bevarer troen på nærværet av “de vises stein”.

Dette siste diktet i min gjennomgang av Sjvarts, er mer flertydig enn det foregående. Dikteren bruker metaforer som er åpne for flere tolkninger, samtidig som hun tematiserer mytologier langt utenfor den petersburgske diskurs. Der dikteren i det første diktet beveget seg i en desillusjonert dimensjon, kanskje som en kritisk røst fra undergrunnen, beveger hun seg i det siste diktet i et vanskelig tilgjengelig metaforisk landskap. Samtidig holder hun seg tematisk innenfor det samme feltet. Ved å låne symboler og motiver fra religiøse myter og kjente legender, tilfører hun nye dimensjoner til det petersburgske temaet. For det er ikke tvil om at det er det hun skriver om.

⁶² Det finnes også en “konkret avbildning” av denne hjernen i Vinterpalassets kunstsamling; den helt enorme og overdådige “påfuglklokken”.

Hun forholder seg i aller høyeste grad til PM, både den offisielle og den uoffisielle. Hun skriver en ode til St. Petersburg og den skjulte skatten som byen bærer på. Det synes som hun ønsker byens egen ambivalens og antitetiske spenninger velkommen (tilbake), for nettopp gjennom dette å skape en ny syntese. Hennes frie ode har gitt oss et glimt av byens enorme kulturelle reserve, Sjvarts lar St. Petersburg tale sitt eget språk, gjennom monumenter og historiske hendelser. Samtidig synes det å finnes demoniske krefter i byen; infernalske avgrunner (som kan minne om Toporovs krav til PT).

Hvilket forhold har så Elena Sjvarts til PM og kan vi si at PM lever videre gjennom henne? Det kan vel ikke herske noen usikkerhet om at Sjvarts i aller høyeste grad forholder seg til PM som litterær tradisjon. Hennes intertekstuelle forhold til forfattere som står godt plassert i PT (Dostojevskij og Pusjkin) viser hvordan hun øser av den kulturelle arven og aktivt bruker kjente bilder og symboler derfra. I hennes rike metaforiske verden vandrer kjente historiske personligheter og litterære karakterer rundt, diktene forankres dermed fast til byen St. Petersburg. Samtidig har Sjvarts tilhørt en annen tradisjon, nemlig den sovjetiske undergrunnstradisjonen. Dette kan synes å skinne gjennom som en kritikk av Russland, og også det sovjetiske Russland, i det første diktet, selv om denne kritikken av det sovjetiske samfunnet (selvfølgelig) ikke kommer eksplisitt til uttrykk. I det andre diktet angriper hun sensuren åpent, noe som minner oss om at hun selv har levd under slike forhold og har vært utsatt for overgrepet sensuren representerer⁶³.

Ett av de viktigste trekkene ved den uoffisielle PM er dens opposisjonelle karakter. Dynamikken som har drevet frem den kritiske PM, den voldsomme kampen mellom det gode og det onde, tvetydigheten, synes jeg å finne spor av også hos Sjvarts. Det er mulig jeg forveksler hennes personlige ambivalens til byen Leningrad/ St. Petersburg, med den indre spenningen i PM. Men sett på en annen måte – er ikke det et bevis på PMs kraft, når forfatterne ikke klarer å skille sine egne følelser fra byens metafysiske landskap?

Gjennom det første diktet kunne vi kanskje si at poeten opponerer gjennom forbudte tanker (religiøsitet og åndelighet), situasjonen under sovjettiden tatt i betraktning. I det siste diktet

⁶³ Myhr (2005) beskriver hvordan Sjvarts på 1970-tallet ble tilbudt å få publisert dikt offentlig mot at hun byttet ut ordet душа med ord som ум eller разум, et tilbud dikteren avslo.

ser vi poetens søken etter en måte å forene elementene i St. Petersburgs historiske smeltedigel og en streben etter en åndelighet som befinner seg bortenfor dagens ekstreme materialisme i det russiske kapitalistiske samfunnet. Opposisjonen her ligger i en lengsel etter noe vi kunne kalle førmoderne, etter en sammensmelting av mytologi, religion og åndelighet. Slik Paz beskriver poesien som en iboende vilje til å strekke seg bakover til “den andre tradisjonen”, til det okkulte, til det religiøse verdensbildet, ser vi at Sjvarts gjør noe av det samme. Gjennom sin poesi ønsker hun analogien og det hermetiske velkommen (tilbake).

Sjvarts’ dikt er som små kikkehull inn i “den andre tradisjonen”. Slik klarer dikteren å “vrenge” PM til å bli hennes vei til åndelighet. Dette står i sterk motsetning til hvordan man tidligere tok stilling “for” eller “mot” den “vestlige byen”; den uoffisielle PM var et standpunkt mot, mens for eksempel Akhmatova kan sies å ta standpunkt for. Sjvarts inntar ikke slike posisjoner. Hun snur og vender på alle tradisjonelle fremstillinger av St. Petersburg ved hjelp av PMs “eget språk”. Hun betrakter sin egen by gjennom PMs mytens gamle slør, reflekterer over den og anvender den så og si på vrangen. I det første diktet har vi sett at hun avslører byen ikke som en bærer av et vestlig prinsipp slik det har vært vanlig i den negative myten. Tvert i mot har St. Petersburg vært russisk like fra begynnelsen, en tankegang som er noe helt nytt innenfor diskursen. I det andre diktet går hun imidlertid bort fra denne oppfatningen. Her blir byen fremstilt som en langt mer mangfoldig mekanisme, et alkymibeger av ulike motstridende tendenser og påvirkninger. Samtidig argumenterer hun for en sammensmelting og oppløsning av alle disse motsetningene gjennom det hun metaforisk kaller for “de vises stein”. På denne måten kan det synes som hun ønsker å revitalisere ideen om St. Petersburg som et jordisk paradys, om enn på en helt særegen og “eklektiske” måte.

Gjennom de to diktene, som representerer hver sin tidsepoke (sovjettid og samtid), synes jeg å merke en utvikling i retning av en sterkere tilknytning til PM. I det første diktet aner vi en viss ironisk distanse til myten, men i det siste diktet ser vi det som kan tyde på et våknende overskudd, noe begynner å røre på seg og med dette et ønske om et nytt liv for denne paradoksale byen.

4.2 Mikhail Veller (1948-)

Mikhail Veller er født i 1948 i Ukraina, men tilbrakte sin barndom i Sibir. I 1972 gikk han ut fra det filologiske fakultet ved statsuniversitetet i Leningrad. På 1970-tallet, under den såkalte “stagnasjonen”, da litteraturen var gjennomsyret av ideologi, skrev Veller sarkastiske historier om det sovjetiske dagliglivet. Han ble offisielt refusert over 200 ganger fordi ingen forleggere turte å risikere sine stillinger på å utgi materialet. I følge ham selv har han hatt mer enn 30 ulike jobber, før han endelig fikk sitt gjennombrudd som forfatter. For å oppnå dette, valgte han i 1980 å flytte til Tallinn i Estland, der han håpet å bli antatt av et mindre russiskspråklig forlag. I 1983 lyktes han, og hans første samling kortfortellinger (рассказы) Хочу быть дворником ble utgitt. Men det skulle ta enda om lag ti år før han fikk anerkjennelse i Russland. Inntil 1994 ble bøkene hans utgitt bare i Tallinn, og han var derfor heller ikke blant “listetoppene” i Russland. Da Veller endelig fikk adgang til russiske forlag, var det med samlingen Легенды Невского Проспекта, som ble trykt i et opplag på 500 eksemplarer i Tallinn i 1993. Da boka kom ut på et russisk forlag i 1995, ble den en “bestseller” i St. Petersburg det samme året. Den ble kalt de senere års morsomste bok av kritikerne. De samme kritikerne har satt merkelappen “intellektuell prosa” på Vellers litteratur. I dag er Veller kjent som en av Russlands mestselgende “ikke-kommersielle” forfattere. Han bor ennå i Tallinn, men jobber mye i Moskva, samt har undervist på universiteter i blant annet Italia, Israel, Danmark og Sverige.

Jeg har valgt å sammenligne Elene Sjavarts’ tekster med Mikhail Veller for se om de har noen fellestrekk. De to forfatterne er født det samme året og tilhører dermed samme generasjon forfattere. De har begge et felles referansepunkt gjennom sin tilknytning til Leningrad/ St. Petersburg. Utover dette er det imidlertid ikke mange fellestrekk forfatterne i mellom. De er av motsatt kjønn, de er fra hvert sitt land (skjønt de en gang begge var sovjetere), Sjavarts skriver i hovedsak poesi (hun er i alle fall mest kjent for sin poesi) og Veller skriver utelukkende prosa, Sjavarts er innfødt og Veller en inn- og utflyttet leningrader. Veller er likevel interessant, fordi tittelen Легенды Невского Проспекта fikk meg til å tenke i retning av Gogol’s novelle Невский Проспект (omtalt i kapittel 3.4.3 under “den fantasmagoriske byen”). Jeg kommer ikke til å gå like mye i dybden på Veller som jeg har gjort med Sjavarts’ dikt, da Veller står i et ganske annet forholdt til PM og enn det Elena Sjavarts gjør (noe som vil bli illustrert i det følgende).

4.2.1 Легенды Невского Проспекта (1993)

Легенды Невского Проспекта har blitt kalt en *anekdotisert roman* (Leont'eva, 2001:35). Denne merkelappen har den fått fordi de ulike fortellingene alle har én fortellerstemme, samt at mange av historiene deler tid og sted. Utover dette har historiene tilsynelatende ingen felles referansepunkter og er i så måte frittstående og uten sammenheng. Fortellerstemmen forener den ellers fragmenterte “romanen” gjennom å plassere mange av historiene i 1960-80-tallets Leningrad. I Sovjetunionen ble den muntlige fortellerkulturen viktig fordi mange gode historier og anekdoter som ellers hadde fortjent offentlig publikasjon, blant annet slike som vi finner i Легенды Невского Проспекта, ble tvunget til å forbli i den muntlige kulturen da de ofte ikke var “politisk korrekte” nok til å komme på trykk. Og fortellingene i boka er også typiske anekdoter fra det sovjetiske kjøkkenet – morsomme, satiriske, tragikomiske, mange med sleivspark mot sovjetsamfunnets mange ulogiske og merkelige forordninger. Slik jeg var inne på i kapittel 3.5.2, beskriver Aleksandra Leontjeva forfatteren Mikhail Veller som en konservator av den muntlige, parallelle sovjetkultur som ellers kunne stått i fare for å gå tapt, hadde det ikke vært for at en forfatter hadde påtatt seg å “litterarisere” den. Boka kan derfor klassifiseres som en samling sovjetfolklore⁶⁴, og kan plasseres i grenselandet mellom litteratur og folklore⁶⁵. Men ikke alle historiene er rene sovjetfortellinger, noen har et umiskjennelig preg av vandrehistorie, slike man finner overalt i verden, bare tillagt en lokal koloritt slik at historien tilsynelatende er fra et bestemt sted, nærmere bestemt Leningrad. Men i mange av historiene er handlingen eller deler av den lagt til utlandet (for eksempel New York i Американист, Finland i Легенда о заблудшем патриоте, Frankrike i Легенда о Стажере).

⁶⁴ Denne betegnelsen kan skape forvirring da termen kan gi inntrykk av at folkloren var en del av den offisielle, ideologiske sovjetmytologien. I sovjettid fikk myte betydning av løgn, og den offisielle sovjetmytologien har siden fått merkelappen “fakelore” i betydningen konstruert og politisk korrekt folklore. Myte som begrep har i de senere år blitt avpolitisert og har fått tilbake sin opprinnelige betydning. Folkloren det her er snakk om er den som eksisterte i det private rom, i parallellkulturen, og som ikke var politisert.

⁶⁵ Flere, blant andre N. Sindalovskij, har misoppfattet Vellers bok og tatt den for å være en samling dokumentarisk sovjetfolklore. Det er viktig å understreke at Veller riktignok har “samlet” på historier gjennom mange år, men at han i egenskap av forfatter har gjenfortalt og tilført historiene sine egne fiktive elementer (jfr. Leontjeva, 2001).

Det finnes etter hvert flere utgaver av Легенды Невского Проспекта. Utgaven jeg har tatt utgangspunkt i, er fra 1997⁶⁶, der man har tatt med tre kapitler som ikke var med i den første utgaven fra 1993 (Просто, Технология рассказа og Гурь som “ekstramateriale”). Jeg har konsentrert meg om historiene fra den opprinnelige utgivelsen, som i 1997-utgaven har fått hovedoverskriften Легенды. Denne delen innledes med et forord (Слово до) og et etterord (Слово после) og er videre delt inn i underkapitlene Саги, Случаи og Байки. Historiene i den første delen er av typen kortfortellinger (рассказы), mens de to neste delene er kortere anekdoter.

I Слово до skriver Veller dette:

Первая и славнейшая из улиц Российской империи, улица-символ, знак столичной касты, чье столичье – не в дутом декрете, но в глубинном и упрямом причастии духу и славе истории, - Невский проспект, царева перспектива, игольный луч в сердце государством, проспект, сам по себе уже родина, государство и судьба, [...] Невский, естественно, имеет собственный язык, собственный закон, собственную историю (что отнюд не есть вовсе то, что общедоступная история Санкт-Петербурга и Ленинграда), собственный фольклор, как и подобает, разумеется, всякой мало-мальски приличной стране. (1997:143)

Gogol innleder sin novelle Невский проспект slik:

Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блесит эта улица - красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта.(1996:397)

I den videre fremstillingen hos Gogol’ får vi en lang skildring av Nevskij prospekt gjennom alle døgnets tider, der forfatteren presenterer hvilke ulike mennesketyper som befinner seg på hovedgata til de ulike tidene. Beskrivelsene begrenser seg til skildringer av ytre trekk; klesdrakt, yrke, stilling og tittel, bartene, damenes kjoler, mennenes skjøtefrakker. Etter dette

⁶⁶ Uvisst av hvilken grunn har UB ved UiB kun 1997-utgaven; ingen førsteutgave eller nye opplag finnes der. 1997- utgaven har verken den originale kapitteinndelingen eller rekkefølgen på historiene. Hovedkapitlene i 1994-utgaven (den første russiske utgaven) er Саги o героях, Легенды ”Сайгона” og Байки скорой помщи, mens 1997- utgaven har inndelingen Саги, Случаи og Байки.

overflatiske risset av Nevskijs pulserende liv, retter forfatteren blikket mot to utvalgte personer i mengden, og historien fortsetter herfra.

Gogol's innledning forsøker å tegne et bilde av prospektet, som i den senere historien kan kaste lys over heltens handlingsmønster (hvordan heltens blir tiltrukket av en vakker kvinne som senere viser seg å være en prostituert). Hos Veller kan det se ut som om hans forord forsøker på noe av det samme som Gogol' gjorde, nemlig å gjennom en rekke lignende karakteristikk fortelle leseren om prospektets spesielle stilling, om dets symbolverdi, dets historiske betydning. Denne beskrivelsen står i et alluderende forhold til Gogol's novelle. På mange måter oppsummerer Veller det Gogol' sa mellom linjene i sin fortelling, fordi han gir helt *eksplisitt* uttrykk for Nevskijs særstilling; den har sin egen lov, sitt eget språk, sin egen folklore. Gogol' brukte handling og skildringer som *impliserte* slike egenskaper. Med sin innledning, som på Gogol'sk vis sveiper over Nevskij prospekt, skaper Veller en forventning om at historiene som følger skal zoome inn på de "mindre" fortellingene som er knyttet til nettopp dette prospektet og at vi skal få se hvordan dette påvirker karakterene. Vi tenker oss at fortellingene på sett og vis skal snakke "Nevskijs eget språk". Hos Gogol' kan Nevskij prospekt leses som et fortettet bilde på byen St. Petersburg, og byens metafysiske krefter får et navn: *fantasmagorisk* (jfr. kapittel 3.4.3): *Какая быстрая совершается на нем фантазмагория*⁶⁷ в течение одного только дня! (Gogol, 1996:398). Som vi skal se, er perspektivet hos Veller et noe annet.

For å vise hvordan Veller står i forhold til PM, har jeg valgt ut tre historier: *Танец с саблями*, *Крематорий* og *Голова*.

Den første historien, *Танец с саблями*, er en tragikomisk historie om den kjente sovjetiske komponisten Aram Il'itsj Khatsjaturjan. Historien innledes slik: *История советской музыки создавалось на пятом этаже гостиницы «Европейская», в буфете. Это был самый музыкальный буфет в мире. Deretter forklarer fortelleren at filharmonien i Leningrad tilbrakte svært mye tid akkurat på dette hotellet i buffeten, før og etter øving, i stedet for øving osv. De spiste her, men først og fremst drakk musikerne en del konjakk her. Innledningen avsluttes slik:*

⁶⁷ Min utheving.

А поскольку Ленинград был городом более филармоцентрическим, нежели театроцентрическим, в отличие от Москвы, [...], то все обсуждаемые там истории автоматически становились достоянием Невского и входили в перечень тем, рекомендуемых к беседе меж людьми образованными и не чуждыми искусств.

Slik har altså denne anekdoten nådd fortellerens ører; han er en (ut)dannet, kunstinteressert person. Etter å ha brukt filharmonien i Leningrad som inngang til historien, vender historien Leningrad ryggen og fortsetter i Spania. Her er komponisten Khatsjaturjan på turné, da han blir spurt av arrangørene for konserten om han har noen spesielle ønsker for sitt opphold i landet. Komponisten grunner litt på det, men kommer frem til at hans høyeste ønske er å få møte kunstneren Salvador Dali. Noe som raskt blir organisert, til tross for at den verdensberømte kunstneren befinner seg i Amerika på dette tidspunktet. Allerede neste dag kl 14 skal komponisten få oppfylt sitt ønske. Han blir kjørt til kunstnerens residens (белокаменный мавретанский замок) og blir geleidet inn i en av salene hvor han blir bedt om å vente på verten. Som ikke dukker opp. Dermed begynner komponisten å bli rastløs. Han forsyner seg av konjakken, sigarene og frukten som er satt frem på et bord. Etter to timer og fremdeles ingen Dali, begynner komponistens kropp å få et tvingende behov for å kvitte seg med all konjakken. Til sin store skrekk oppdager Khatsjaturjan at alle dører er låste og vinduene ikke kan åpnes. Dermed stiller han seg opp og urinerer i en vase som er over 600 år gammel til en verdi av 100 000 dollar... Samtidig smeller dørene opp og en splitter naken Dali kommer ridende inn på en feiekost, mens han feker med en sabel, det hele tonsatt av komponistens eget stykke Танец с саблями! Komponisten blir senere omtalt i spanske aviser som en representant for det "ville" russiske folkeferd uten etikette, og komponisten besøkte aldri Spania igjen.

Den andre historien, *Крематорий*, utspiller seg i Leningrad в хрущевскую эпоху. Plottet i historien er nok en gang en gang tragikomisk. Man besluttet å få bygd et krematorium i Leningrad og utlyste en tegnekonkurranse. Historien inneholder flere sleivspark til det sovjetiske politiske systemet, som i dette eksempelet:

Провели открытый конкурс проектов, и победили немецкий проект. То ли сказалося низкопоклонство перед заграницей, то ли у немцев большой опыт в строительстве крематориев. А вернее всего, что отцы города воспользовались возможностью съездить за казенный счет в Германию – для обмена опытом по данному вопросу и получить взятки в дойчмарках.

Krematoriet blir et faktum og man ansetter passende, dvs. anstendige, velutdannede, intelligente, mennesker til å ta seg av både gravferdsseremonien og selve kremeringen. Dette står i sterk kontrast til forfatterens beskrivelse av hvordan en vanlig gravlegging ofte artet seg og som kunne utspille seg som det reneste mareritt for de pårørende. Graverne (могильщики) som var typiske “proletarer”, fulle og bannende, måtte ofte bestikkes med vodka for i det hele tatt å utføre gravleggingsarbeidet. Forventningene til denne nye, reine, alkohol- og bestikkelsesfrie gravferdsordningen var derfor høye.

I den neste scenen blir vi med inn på et sovjetisk kjøkken på en fest der et eldre ektepar feirer sammen med venner og bekjente at de har vunnet en Moskvitsj i et billoteri. Men som en skjebnens ironi dør mannen den samme natta, og enka sitter igjen alene med vinnerloddet. Hun bestemmer seg for at mannen skal få en anstendig begravelse - kremasjon. Da mannen har bare én dress, den samme som han hadde på under nattas feiring, kler hun på han denne og får han transportert til krematoriet. Her fullendes en høytidelig seremoni, og hennes kjære blir senket ned i gulvet før hans sjel skal stige til himmels i blågrå røyk. Enka drar hjem og vasker hele huset og begynner å fundere over hvor vinnerloddet ble gjemt... Hun leter høyt og lavt, inntil hun innser at det ikke er i huset! I sitt hysteriske anfall med høylytt skriking, påkaller hun naboenes oppmerksomhet. I ren skuffelse og bitterhet politianmelder hun alle som var på festen som mulige mistenkte for å ha stjålet vinnerloddet. Når hun nå innser at hun verken har penger eller venner, beslutter hun å selge alle mannens eiendeler. Da kommer hun til å tenke på hvor mye hun kunne fått for dressen hans. Idet samme ser hun for seg hvordan mannen viste vinnerloddet til alle festdeltagerne, før han la det i lomma på dressjakka. Hun haster av gårde til krematoriet for der bare å få utdelt urna med ektemannens aske i.

Neste dag drar hun til en комиссия (slags bruktbuikk) for å avhende mannens eiendeler. Mens hun venter på å bli ekspedert, ser hun en dress som er prikk lik mannens. Ved nærmere ettersyn skjønner hun at det faktisk er mannens dress (hun kjenner igjen sine egne sting fra en reparasjon), og når hun stikker handa ned i lomma på dressjakken, fisker hun opp et lodd – vinnerloddet! Og for å gjøre en ikke så lang historie litt kortere – enka kontakter politiet og “avlyser” anklagene fordi hun har funnet vinnerloddet. De setter i gang en undersøkelse for å finne ut hvordan hennes kremerte manns dress kan ha havnet i bruktbuikken. Resultatet er nedslående: de betrodde, ærlige og skikkelige ansatte ved krematoriet, de som ikke verken

drikker eller krever bestikkelser, viser seg å loppe de døde for eiendeler som de selger for å spe på inntekta si. Når enkas neste ektemann også dør, tviler hun ikke et sekund på hvordan han skal bli stedt til hvile: han skal gravlegges på vanlig vis – alternativet hadde vist seg som totalt gudløst og grotesk.

Den tredje historien, *Голова*, er like makaber som den er tragisk. En medisinerstudent har fått høre at det i følge en gammel tradisjon, anbefales at medisinerstudenter skaffer seg en ekte hodeskalle – for å studere hodeskallens anatomi og som trofé. Studenten er ikke snauere enn at han følger dette gamle rådet og smugler med seg et ekte menneskehode hjem til “kommunal’kaen”. Han kommer seint om kvelden og er derfor alene på felleskjøkkenet. Han fyller en kjele med vann, legger hodet oppi, strør litt salt over slik at vevet skal løsne lettere fra beinet og setter det hele på kok, mens han selv legger seg og leser til den nært forestående anatomitesten.

Etter en stund kommer en kvinnelig beboer inn kjøkkenet, blir nysgjerrig på hva som kokes i kjelen, letter på lokket og besvimer på flekken. Så kommer enda en nabo inn, blir forskrekket over synet av den avsvimte naboen, ser oppi kjelen og blir stirret på av to menneskeøyne. Han setter i et vilt hyl, feier kjelen av plata og blir truffet av kokende vann “på det aller helligste”. Hodet triller ut av kjelen og blir liggende i en dam på gulvet. Skriket vekker alle beboerne som kommer stormende inn på kjøkkenet hvor de får se en kropp liggende med ryggen opp mellom bordet og komfyren, med hodet skjult, og et kroppløst hode i andre enden av kjøkkenet. I det samme hører de en ugjenkjennelig røst rope – Это моя голова! Studenten, som har våknet opp fra anatomidøsen, kommer springende, snubler i noen kokekar og slår seg kraftig (derav ropet gjennomtrengt av smerte) og farer inn på kjøkkenet. Her triller han hodet tilbake i kjelen mens han brenner seg på fingrene og setter kjelen på komfyren igjen. Og så forsøker å forklare denne makabre affæren etter beste evne. Enden på visa er at studenten blir utestengt fra studiet og fratatt stipendet for hele det neste semesteret.

Som vi ser av disse tre historiene, er det ingen av dem som er spesielt nært knyttet til verken Nevskij prospekt eller St. Petersburg / Leningrad. Allusjonen til Gogol’ er i beste fall en innfallsvinkel til eller en måte å legitimere en ramme om historiene, i verste fall bare et blikkfang for å skape oppmerksomhet og gjenkjennelighet hos leseren (slik det gjorde for meg). Man kunne argumentere for at Vellers historier på mange måter er like halsbrekkende

og groteske som hos Gogol' – og la det ikke herske noen tvil: det er virkelig noen gode historier Veller serverer. Men Vellers historier mangler et viktig element, et moment som er sentralt for å kunne bli plassert innenfor petersburgdiskursen (særlig PT): det fantasmagoriske, det metafysiske. Vellers historier kan nok sies å ha flere dybder, slik som kritikk av sovjetsamfunnet, innbakt mellom linjene. Dette må kunne karakteriseres som delvis opposisjonelt. Men tekstene mangler det dyptloddende elementet, de usynlige trådende, de underliggende petersburgske kreftene som får følger for historiens gang, karakterenes etiske valg og deres skjebne. Veller bruker av en enorm kreativ reserve, en fortellertradisjon som han selv har tatt personlig del i gjennom mange år. Men det er først og fremst hans personlige fantasi og kreative kraft som forsyner han med disse fantastiske historiene (og jeg må få understreke at mine skarve gjenfortellinger av de tre utvalgte historiene ikke er i nærheten av Vellers vidd, kløkt og fine nyanser).

I den første historien, Танец с саблями, brukes Leningrad og Nevskij prospekt bare som en innledning for å vise hvordan fortelleren har fått høre historien. Resten av historien foregår i Spania. I den andre historien, Крематорий, er åstedet Leningrad, men det kunne like gjerne vært et annet sted uten at dette hadde fått følger for selve fortellingen. I den siste historien, Голова, er Leningrad nesten usynlig og i alle fall ikke nødvendig for utfallet av historien. Som jeg har vært inne på tidligere i forbindelse med den tidlige tilblivelsen av den uoffisielle PM, oppsto en del av de tidligste anekdotene om St. Petersburg gjennom vandrehistorier. På Pusjkins tid var det ikke uvanlig at slike ble skrevet ned og at de dukket opp i ulike former i ulike kilder, men modifisert etter datidens lokale koloritt (jfr. Buckler). Disse anekdotene og fantastiske historiene ble senere integrert i litteraturen og ble "slukt" av PM. Det kan tenkes at historiene som verserte på den tid ikke var så rent ulike Vellers. Et klart felles trekk må derfor sies å være det muntlige aspektet. Anekdotene fra begge tidsepoker går fra å vandre i et muntlig miljø til å bli skriftlige. Men lenger enn dette strekker ikke likhetene seg: Legendene på Pusjkins tid blir ganske raskt del av et større litterært system (blant annet gjennom at Pusjkin selv integrerer anekdotene i sine egne verker) og sublimeres (blir opphøyet og får metaforiske funksjoner), mens Vellers legender forblir på overflaten. De blir skrevet ned, men aldri integrert i en større intertekstuell kontekst og de forblir uavhengige historier hver for seg. De har stor egenvekt som separate historier, men kan ikke sies å inngå i et større litterært system slik som for eksempel PT. Det kan selvfølgelig argumenteres for et postmodernistisk,

postsovjetisk system, der man har sluppet fri alle tidligere bortsensurerte elementer og at disse danner en ny litterær tradisjon. Det ligger i så tilfelle utenfor mitt prosjekt.

Vellers historier tar i hovedsak utgangspunkt i Leningrad en gang mellom 1960 og 1980. Det var i denne perioden Veller bodde i byen som student. Som allerede nevnt, flyttet forfatteren til Tallinn i 1983, og har siden aldri bodd i Leningrad / St. Petersburg. Vellers bok kan sees som en nostalgisk hyllest til Vellers studentby, noe som kan belegges gjennom bokas etterord, Слово после, som innledes slik: Я никогда не вернусь в Ленинград. Его больше не существует. Такого города нет на карте (1997: 371). Gjennom etterordet bruker han et vokabular som vi kjenner fra PM: серый морок, гряз, в этом тумане, гранит. I en passasje beskrives byen slik: А хорошее было слово: над синью гранитных вод, над зеленью в чугунных узорax – золотой чеканный шпиль: Ленинград. Город-призрак, город-миф – он еще владеет нашей памятью и переживает ее (ibid.). Her viser Veller at han er godt plassert innenfor byens særegne kulturarv. Han spiller bevisst på strenger som klinger umiskjennelig av PM. Men igjen – det er bare på overflaten. Hans nostalgi og hans følelser for studentbyen pyntes med kjente bilder som har opphav i en by som ikke lenger fantes i Vellers studentby. Og til slutt konstaterer han det jeg har forsøkt å si her med egne ord: Это эмигрантская книга, написано немолодым уже человеком. Город моей юности, моей любви и надежд – канул, исчезая в Истории. [...], и новые поколения похвально куют богатство и карьеру за пестрыми витринами – канают по Невскому (ibid.). Veller skriver som emigrant om en avsluttet epoke i sitt liv, tilfeldigvis fant denne epoken sted i Leningrad. Byen ble dermed åsted og lager for en rekke gode historier, uten at vi kan knytte disse til PM, foruten gjennom noen ganske overflatiske referanser og allusjoner.

5. Drøfting av problemstillinger og konklusjon

Hvordan utvikler petersburgmyten seg før, under og etter Sovjetunionen? Hvordan kan vi lese utviklingen i litteraturen?

Dette er problemstillingene jeg har forsøkt å finne svar på gjennom denne oppgaven. Først trakk jeg opp tre viktige historiske linjer eller tre viktige grunner til grunnleggelsen av St. Petersburg; maktsenteret i det russiske imperium kom *fysisk* nærmere Vesten, som det *mentalt* sett ønsket å knytte nærmere bånd til. For å illustrere denne moderniseringen ble byen utformet slik at den lignet andre store vesteuropeiske byer. Byens spesielle plass i den russiske historien ble etter hvert gjenstand for en voldsom mytologisering.

Videre har jeg vist hvordan Lotman har gjort en *dobbel tolkning* av PM, som er basert på det faktiske skillet mellom en offisiell, skriftlig PM og en uoffisiell, muntlig PM. Dette skillet beskriver det tidligste stadium i utviklingen av PM. I Pusjkins “Bronserytteren” så vi hvordan den doble PM fikk plass. Gjennom å se på Toporovs *petersburgtekst*, fikk vi innblikk i hvordan litteraturen etter hvert ble dominert av den uoffisielle og nå litterariserte PM. Den muntlige mytetradisjonen tas opp i litteraturen og sublimeres slik at den får en *metaforisk funksjon*. Toporov hevder at PT avsluttes av akmeistene Mandel’sjtam og Akhmatova, med den implikasjon at PM etter dette er et historisk avsluttet kapittel. Volkov hevder derimot at PM gjennomgår en metamorfose og dermed kommer forvandlet ut på andre siden. Toporovs slutt og Volkovs fortsettelse møtes i “atlantismyten”. Der Toporov registrerer Akhmatovas gryende nostalgi som et tegn på at PT nærmer seg slutten, fordi fremstillingen av byens sterkt negative metafysiske kraft endres, ser Volkov dette som at PMs ytre trekk endres. Akhmatova er med på å forme en ny “gjenoppgivelse” av byens historiske kulturarv der den demoniske byen ikke er et fremtredende trekk. Derimot kommer lengselen etter det tapte klart frem. Etter krigen står Akhmatova for nok en metamorfose; hun skaper “martyrmyten” der byens rolle som offer i den russiske historien er det viktigste momentet.

Ved å legge den *antitetiske spenningen* i PMs indre kjerne som premiss, en spenning jeg har valgt å tolke som en innebygd opposisjon mot de til enhver tid rådende samfunnsforholdene (fordi det russiske samfunnet de siste 300 år nærmest ikke har opplevd å være et sensurfritt samfunn), blir det mulig å se PM som *prosessuell* og i evig forandring. Enkelte vil nok hevde at det ikke er det samme fenomenet vi ser på begynnelsen av 1800-tallet hos Pusjkin som hos

Akhmatova på midten av 1900-tallet. Og slett ikke etter Akhmatova eller etter Sovjetunionens fall. Men hvis vi fullfører tanken om den uoffisielle PM impliserer en motkraft eller motkultur, ser vi hvordan denne utviklingen har ført oss dit vi er i dag; PM har alltid inneholdt et element av opposisjon, det være seg mot den offisielle PM eller mot det offisielle Sovjet. Til å begynne med lå det en opposisjon mot St. Petersburgs symbolverdi som bærer av vestlige verdier sammen med en motstand mot tsarregimet som satte ideen ut i livet. Den kritiske kraften i litteraturen fra 1800-tallet viste seg å være så levedyktig at den ennå i dag kan stille relevante etiske spørsmål til sine lesere. Deretter lå motkraften i en motstand mot utraderingen av St. Petersburg på begynnelsen av 1900-tallet gjennom en tilbakeskuende bevisstgjøring rundt byens store kulturarv. Videre opponerte forfatterne mot sovjetisk vilkårlighet og sensur gjennom å dyrke petersburgkultur til tross for at denne “ikke fantes”.

Den antitetiske spenningen forsvinner altså ikke i Sovjet, den får bare et nytt uttrykk. Det er nettopp dette Volkov også ser. Utopien versus apokalypsen, som Lotman skisserte, får nå form av henholdsvis frihet versus undertrykkelse. Martyrbyens litteratur næres av en voldsom antitetisk kraft, noe Akhmatovas “Rekviem” er et eksempel på. Demonen er ikke lenger den vestlig-inspirerte spøkelsesbyen, men den sovjetiske stjerna. Opposisjonen her ligger på sett og vis også i forholdet mellom det sovjetiske og det pre-sovjetiske. Det sovjetiske samfunnet representerer i denne sammenheng apokalypsen. Når det gjelder utopien, som er en framtidvisjon, er denne byttet ut med drømmen om det tapte, det som Volkov beskriver som atlantismyten. Man kan nok argumentere for at martyrmyten fremstår mer som en derivasjon enn en videreføring av PM. Men martyrmyten kan også forstås som en sublimering av atlantismyten som samtidig står i opposisjon til regimet. Det ligger i PMs natur å ta stilling til samfunnet rundt seg, og forfatterne jeg har omtalt, forholdt seg alle til det petersburgske samfunnet: Lomonosov var blendet av Peters visjoner. Gogol’ var desillusjonert over sitt møte med den “europiske” storbyen, som slett ikke svarte til hans forventninger. Dostojevskij så byen som et grovt feiltrinn for den russiske nasjons utvikling. Akhmatova gjennomlevde ett regimeskifte og to verdenskriger, og fikk et helt spesielt forhold til byen, både som poetisk og lidende. *Hun* tok PM med seg inn i Sovjetunionen og hentet inspirasjon fra den i sin opposisjonelle diktning. PM levde også videre utenfor Sovjet, gjennom Brodskij. Men så blir det tilsynelatende mer uklart. Hva skjedde, hvor ble PM av etter at disse poetene ble tause?

Med dette som utgangspunkt, har jeg undersøkt to nålevende forfattere, for å se om jeg kunne få svar på mine spørsmål. Og til min overraskelse oppdaget jeg at PM var høyst levende i Leningrad, også etter Akhmatovas død. Elena Sjvarts må sies å være en bærer av tradisjonen i aller høyeste grad. I hennes første dikt (Где мы?) fra 1974 fikk vi se hvordan en ung undergrunns poet videreførte velkjente temaer fra PM, men en helt ny vinkling på problemstillingen. Sjvarts er i dette diktet i direkte kontakt med Peter I. Hun betrakter ham med et ironisk og distansert blikk, men dog, hun ser noe av det samme som forfatterne i den førrevolusjonære æra så: det fasadeaktige, det kulisseaktige ved sin fødeby. Men i motsetning til for eksempel Dostojevskij, som bak byens vakre fasade ser den vestlige ideens tomhet, synes hun å se at bak masken finnes en russisk by, grov, grotesk og kaotisk. Diktet representerer en sterkt desillusjonert fremstilling av St. Petersburg, der visjonen om et Paradis brutalt druknes i den russiske kålsuppen.

I det siste diktet (Вольная ода [...]) fra 2001 er holdningen til byen endret og vi får en antydning om hvordan PM kan komme til uttrykk i dag. Oden blir slik sett en nøkkelttekst for min oppgave. Sjvarts dikter som i en smeltedigel, der hun i sitt bilde av St. Petersburg blander mytologier fra verden over med velkjente skikkelser fra byens egen historie. Diktet blir derfor en avbildning av sitt eget innhold, nemlig byen som et alkymibeger. Det var Peter som la grunnlaget for den antitetiske kulturen som kjennetegner St. Petersburgs åndshistorie og som fanges opp i PMs dynamiske og prosessuelle system. I motsetning til det første diktet, viser oden en optimisme og en tro på byen som en framtidig kulturell reserve, så fremt nøkkelen til en sammensmeltning av de ulike elementene kan finnes. Og denne metaforiske nøkkelen, “de vises stein”, ligger der, midt blant byens arkitektoniske konstruksjoner (i broene), og representerer løsningen på den splittelsen som har preget byens historie frem til i dag. Slik søker Sjvarts sin løsning på de trehundreårige problemstillinger knyttet til St. Petersburgs tilblivelse og eksistens og byens særegne posisjon i Russland. Til forskjell fra Veller, som i sine tekster bare forholder seg til PM ytre sett, er Sjvarts dypt involvert i de tradisjonelle problemstillingene fra den velkjente diskursen. Det nye grepet hun foretar, er at hun vrenger og vender på de etablerte bildene, metaforene og forestillingene. På bakgrunn av Sjvarts’ nyformulering av tradisjonen, kan det derfor synes som PM i litteraturen ikke har stagnert. Tvert i mot tyder mye på at den har fått ny næring, noe som igjen kan åpne for nye og spennende perspektiver i den videre utviklingen av миф Петербурга.

6. Litteraturliste

- BARTHES, R. & LENDING, M. (2002) *Mytologier*, [Oslo], De norske bokklubbene.
- BROKKE, A. S. (1997) The Poet as a Young Woman: Anna Akhmatova and her Representation of the Lyric I as Artist. IN LUNDE, I., BØRTNES, J., GRIMSTAD, K. A. & UNIVERSITETET I BERGEN. SEKSJON FOR RUSSISK SPRÅK OG LITTERATUR (Eds.) *Celebrating creativity: essays in honour of Jostein Børtnes*. Bergen, University of Bergen Dept. of Russian Studies.
- BUCKLER, J. A. (2005) *Mapping St. Petersburg : imperial text and cityshape*, Princeton, N.J., Princeton University Press.
- CLARK, T. & WALTERS, C. (Eds.) (2001) *The Russian chronicles. A thousand Years that Changed the World*, London, Greenwich Editions.
- DICKINSON, S. (2002) Representing Moscow in 1812: Sentimental Echoes in Accounts of the Napoleonic Occupation. IN LILLY, I. K. (Ed.) *Moscow and Petersburg. The City in Russian Culture*. Nottingham, Astra Press.
- GOGOL, N. V. (1996) *Izbrannaja proza*, Sankt-Peterburg, MIM-EKSPRESS.
- HELLE, L. J. (1995) The City as Myth and Symbol in Alexander Pushkin's Poem "The Bronze Horseman". *Scando-Slavica*.
- KUNNSKAPSFORLAGET (2006 [Internett]) Ordnett.no. Tilgjengelig fra: <http://www.ordnett.no/ordbok.html?search=paladin&publications=23> [Nedlastet 27.08.06]. IN AURSTAD, B., BIELTVEDT, I. & STEENFELDT-FOSS, V. H. (Eds.) *Kunnskapsforlagets blå språk- og ordboktjeneste*. Kunnskapsforlaget.
- KÖNÖNEN, M. (2003) *Four ways of writing the city: St. Petersburg-Leningrad as a metaphor in the poetry of Joseph Brodsky*, Helsinki, Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures University of Helsinki.
- LARSEN, J.-E. (2003) St. Petersburg - Russlands kulturhovedstad [Internett]. *Historie* Nr. 2. Tilgjengelig fra: <http://www.historie.no/03-021.htm> [Nedlastet 25.05.06].
- LEONT'eva, A. N. (2001) Stories from the beer kiosk: contemporary Russian folk narratives in Mikhail Weller's Nevsky Prospect legends. Ph.D thesis. *Department of Russian Studies University of Bergen*. Bergen.
- LILLY, I. K. (2002) Female Sexuality in the Pre-revolutionary 'Moscow Text' of Russian Literature. IN LILLY, I. K. (Ed.) *Moscow and Petersburg. The City in Russian Culture*. Nottingham, Astra Press.

- LOTHE, J., SOLBERG, U. & REFSUM, C. (Eds.) (1997) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo, Kunnskapsforl.
- LOTMAN, J. M. (2002a) Otvzuki kontseptsii "Moskva - tretij Rim" v ideologii Petra Pervogo. *Istorija i tipologija russskoj kul'tury: semiotika i tipologija kul'tury; tekst kak semioticeskaja problema; semiotika bytovogo povedenija; istorija literatury i kul'tury* Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB.
- LOTMAN, J. M. (2002b) Rol' dual'nykh modelej v dinamike russskoj kul'tury (do kontsa XVIII veka). *Istorija i tipologija russskoj kul'tury: semiotika i tipologija kul'tury; tekst kak semioticeskaja problema; semiotika bytovogo povedenija; istorija literatury i kul'tury* Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB.
- LOTMAN, J. M. (2002c) Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda. *Istorija i tipologija russskoj kul'tury: semiotika i tipologija kul'tury; tekst kak semioticeskaja problema; semiotika bytovogo povedenija; istorija literatury i kul'tury* Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB.
- MIRSKIJ, D. S. & WHIFIELD, F. J. (1949) *A history of Russian literature : comprising a history of Russian literature and contemporary Russian literature*, New York, Alfred A. Knopf.
- MJØR, K. J. (2005) Semiotikk som indre eksil? [Internett]. *Norlit* Nr.18. Tilgjengelig fra: <http://uit.no/getfile.php?PageId=977&FileId=605> [Nedlastet 16.03.06].
- MOSER, C. A. (1992) *The Cambridge history of Russian literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MYHR, A. B. (2005) Diktningens perspektiver på språk og språkutvikling i dikt av Elena Sjvarts, Sergej Zavjalov, David Raskin og Svetlana Bodrunova. Akademisk avhandling. *Institutt for klassisk, russisk og religionsvitenskap* Bergen, Universitetet i Bergen.
- PAZ, O. & CULLHED, A. (1990) Översättning och metafor. *Lerans barn: essäer om den moderna poesin: från romantiken till avantgardet*. Stockholm, Bromberg.
- PUSJKIN, A. S. (2002) Rostov-na-Donu, Feniks.
- ROSSPEN (2006 [Internett]) Entsiklopedija Sankt-Peterburga. Tilgjengelig fra: <http://www.encyspb.ru> [Nedlastet: 01.03.06]. IN MARGOLIS, A. D. (Ed.), *Mezjdunarodnyj blagotvoritelnyj fond imeni D. S. Likhatsjeva*

- SANDVEJ, K. & HEDEGAARD JENSEN, L. (Eds.) (1992) *Politikens Ruslandshistorie*, København, Politiken.
- SEVERJUKHIN, D. (Ed.) (2003) *Samizdat Leningrada 1950-e - 1980-e. Literaturnaja entsiklopedija*, Moskva, Novoje literaturnoe obozrenie.
- SINDALOVSKIJ, N. A. (2002) *Mifologija Peterburga : ocerki*, Sankt-Peterburg, Norint.
- SINDALOVSKIJ, N. A. (2004) *Legendy i mify Sankt-Peterburga*, Sankt-Peterburg, Norint.
- SINEL'NIKOV, M. (Ed.) (1999) *Sankt-Peterburg, Petrograd, Leningrad v russkoj poezii : antologija*, Sankt-Peterburg, Limbus-Press.
- SJVARTS, E. (1999) *Stikhotvorenija i poemy*, Sankt Peterburg, INAPRESS.
- SJVARTS, E. (2001) Dikopis' poslednego vremeni [Internett]. Pusjkinskij fond, Sankt Peterburg. Tilgjengelig fra: <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts4.html> [Nedlastet 25.07.06].
- STRAND, M. & KOSAREVA, I. (2003) *St. Petersburg-historier: om tsarenes storslåtte hovedstad, om Gogol og Dostojevskij, Rasputin og Lenin, Stravinskij og Sjostakovitsj, Brodsky og Putin, om byen som fødte revolusjoner og betalte for det*, Oslo, Tiden.
- TOPOROV, V. N. (1993) Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury". *Peterburgskij tekst russkoj literatury: izbrannye trudy*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB.
- VELLER, M. (1997) *Legendy Nevskogo prospekta*, Kiev, Astarta.
- VOLKOV, S. & GORDIN, J. A. (2001) *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga s osnovanija do nasich dnei*, Moskva, Izd.vo Nezavisimaja gazeta.

7. Appendiks

7.1 *Anna Akhmatova*

- 1 В последний раз мы встретились тогда
- 2 На набережной, где всегда встечались.
- 3 Была в Неве высокая вода,
- 4 И наводнения в городе боялись.

- 5 Он говорил о лете и о том,
- 6 Что быть поэтом женщине – нелепость.
- 7 Как я запомнила высокий царский дом
- 8 И Петропавловскую крепость! –

- 9 Затем, что воздух был совсем не наш,
- 10 А как подарок Божий – так чудесен.
- 11 И в этот час была мне отдана
- 12 Последняя из всех безумных песен.

Январь 1914

Fritt oversatt:

Vi møttes for siste gang da
På bredden, der vi alltid hadde møttes.
Vannet i Neva sto høyt,
Og man fryktet flom i byen.

Han snakket om sommeren og om det,
At å være poet for en kvinne er absurd.
Som jeg husket det høye tsarpalasset

Og Peter-Paulus – festningen! -

Fordi luften var ikke vår i det hele tatt,
Men som en Guds gave – så mirakuløs.
Og akkurat da ble det gitt meg
Den siste av alle avsindige sanger.

7.2 Elena Sjavarts

7.2.1 Где мы?

- 1 Вот пьяный муж
- 2 Бульжником ввалился
- 3 И, дик и дюж,
- 4 Заматерился.
- 5 Он весь как божия гроза:
- 6 «Где ты была? С кем ты пила?
- 7 Зачем блестят твои глаза
- 8 И водкой пахнет?» –
- 9 И кулаком промежду глаз
- 10 Как жахнет.
- 11 И льется кровь, и льются слезы.
- 12 За что, о Господи, за что?
- 13 Еще поддаст ногою в брюхо,
- 14 Больной собакой взвизгнешь глухо
- 15 И умирать ползешь,
- 16 Грозясь и плача, в темный угол.
- 17 И там уж волю вою дашь.
- 18 Откуда он в меня проник –

19 Хрипливый злой звериный рык?
20 Толпой из театра при пожаре
21 Все чувства светлые бежали.
22 И боль и ненависть жуешь.
23 Когда затихнешь, отойдешь,
24 Он здесь уже, он на коленях,
25 И плачет и говорит: «Прости,
26 Не знаю как... ведь не хотел я...»
27 И темные слова любви
28 Бормочет с грустного похмелья.
29 Перемешались наши слезы,
30 И я прощаю, не простив,
31 И синяки цветут, как розы.

.....

1 Мы ведь – где мы? – в России,
2 Где от боли чернеют кусты,
3 Где глаза у святых лучезарно пусты,
4 Где лупцуют по праздникам баб...
5 Я думала – не я одна, -
6 Что Петербург, нам родина – особая страна,
7 Он – запад, вброшенный в восток,
8 И окружен, и одинок,
9 Чахоточный, всё простужался он,
10 И в нем процентщицу убил Наполеон.
11 Но рухнула духовная стена –
12 Россия хлынула – дурна, темна, пьяна.
13 Где ж родина? И поняла вдруг.
14 Давно Россиею затоплен Петербург.
15 И сдернули заемный твой парик,
16 И все увидели, что ты –
17 Всё тот же царственный мужик,
18 И так же дергается лик,
19 В руке топор,

20 Расстегнута ширинка...
21 Останови же в зеркале свой взор
22 И ложной красоты смахни же паутинку.
23 О Парадиз!
24 Ты – избяного мозга порожденье,
25 Пропахший щами с дня рожденья.
26 Где ж картина голландская, переводная?
27 Ах, до тьмы стая мух засидела родная,
28 И заспала тебя детоубийца –
29 Порфироносная вдова,
30 В тебе тамбовский ветер матерится,
31 И окает, и цокает Нева.

1974

Fritt oversatt:

2. Hvor er vi?

Der buste den fulle mannen
Inn med en brostein
Og, vill og heftig,
Begynte han å banne.
Han var som et guds uvær:
”Hvor har du vært? Med hvem har du drukket?
Hvorfor skinner dine øyne
Og hvorfor lukter det av vodka?” -
Så slo han knyttneven mellom øynene
Med et smell.
Både blod og tårer flyter.
For hva, og Herregud, for hva?
Han fortsetter å sparke i magen,
Som en såret hund hviner du høyt

Og kryper for å dø,
Truende og gråtende, i det mørke hjørnet.
Og der gir du skriket fritt utløp.
Hvorfra kommer det til å trenge inn til meg -
Det rallende onde dyriske brøl?
Som en horde ut av et teater ved brann
Styrter alle de lyse følelsene ut.
Både smerten og hatet gyser i deg.
Når du stilner av, oppgir ånden,
Er han her alt, på knærne,
Og gråter og sier: "Unnskyld,
Jeg vet ikke hvordan... jeg ville jo ikke..."
Og han mumler mørke kjærlighetsord
I traurig bakrus.
Vi blir beveget til tårer
Og jeg tilgir, uten å tilgi,
Og blåmerkene får farge, som roser.
.....
Vi er jo – hvor er vi? – i Russland,
Hvor buskene svartner av smerte,
Hvor de helliges øyner er skinnende tomme,
Hvor man banker kjerringene på fest...
Jeg tenkte – jeg er ikke alene, -
At Petersburg, vårt fedreland -
Er et spesielt land,
Byen er vest, kastet inn i øst,
Både omringet og alene,
Tæringssyk, ble den stadig forkjølet,
Og Napoleon drepte pantelånersken her.
Men den åndelige muren raste sammen -
Russland styrtet – ond, formørket, full.
Hvor er så fedrelandet? Og med ett forsto jeg.
Petersburg er for lengst oversvømt av Russland.

Og din lånte parykk ble revet av,
Og alle fikk se, at du
Stadig er den samme majestetiske mannen,
Og at ansiktet rykker på den samme måten,
I hånda en øks,
Buksesmekken er åpen...
Stans så i speilet med blikket ditt
Og fei bort vevet av falsk skjønnhet.
O Paradis!
Du er et produkt av en hyttehjerne,
Som luktet kålsuppe fra dagen du ble født.
Hvor er så det hollandske bildet, blåkopien?
Akk, fedrelandet er tilgriset av en fluesverm
Og barnemordersken har kvelt deg -
Den purpurklede enken,
Vinden fra Tambovsk sverter i deg
Neva sier både "o" og "ts".

1974

7.2.2 Вольная ода философскому камню Петербурга (с двумя отроутками)

А. Кузнецовой

- 1 Почто, строитель многотрудный,
- 2 Построил ты сей город блудный,
- 3 Простудный, чудный, нудный, судный,
- 4 Как алхимический сосуд?
- 5 Смешал ты ром, и кровь, и камень,
- 6 Поднес к губам, но вдруг оставил
- 7 И кинулся в сей тигель сам.

- 1 Потом уж было не в новинку,
- 2 И кинул каждый, как кровинку,
- 3 Жизнь свою в стиснутый простор,
- 4 И каждый должен был у входа
- 5 Под зраком злобного мороза
- 6 Лизнуть топор.
- 7 И сотни языков упали
- 8 К твоим вокзалам и садам,
- 9 И корчились, и щебетали
- 10 Грядущего ушам.

- 1 Я занялась игрой простецкой
- 2 И, может быть, немного детской,
- 3 Скажу тебе не по-турецки –
- 4 Где камень – клад.
- 5 Углем он гибнет в мгле подспудной,
- 6 Болотистой, багровой, рудной,
- 7 Пока мертвец.

- 1 Там, где убитый царь Распутин
- 2 В кафтане ярко-изумрудном
- 3 Грызет свой череп, а глазницы
- 4 Его задвижками закрыты,
- 5 За ними он – тот камень чудный,
- 6 Увядший, сморщенный, разбитый.
- 7 Пройдусь вдоль милых я строений,
- 8 Вдоль долгих каменных растений,
- 9 Раздвину я бутоны их –
- 10 А там такие бродят тени,
- 11 И лепят бомбы, как пельмени,
- 12 И взрыва шум еще не стих.

13 Там поп, задушенный мозолистой рукой,
14 И кровь январская под Зимний
15 Течет и вертит, как ковчег.
16 Там Ксения, придя домой,
17 С босых ступней стряхает снег.

1 Что ж, долго я, как червь, лежал,
2 И конь царев меня топтал.
3 Но голос Камня вдруг позвал,
4 И вот я встал перед тобою
5 И от тебя не побежал.

1 Иди же, царь, в "дворец хрустальный"
2 С курсисткой стриженою пить,
3 Тебе меня не победить.
4 Я сердце подниму высоко
5 И выжму в тяжкий твой фиал,
6 Чтоб камень пил во тьме глубокой
7 И о себе пробормотал.

1 Для этого немного надо –
2 Вещицы мелкой или взгляда,
3 Совы, быть может, на углу,
4 Иль просто – чтобы силы ада
5 Крест начертили на снегу.

1

1 Растет, растет рассвет.
2 Заканчивая опус,
3 Я замечаю – что
4 Лечу давно уж в пропасть.

- 1 Сама ль оступилась,
- 2 Скользнула с краю,
- 3 Иль кто-то подкрался,
- 4 Толкнул – не знаю.

- 1 На главе моей тяжесть,
- 2 На тулове – сталь,
- 3 Лечу я, вращаясь,
- 4 Туда, где – Грааль.

- 1 Унылых скал круженье,
- 2 Ущелье одиночества,
- 3 Но это не паденье,
- 4 А долгое паломничество.

- 1 Дома встают из тьмы,
- 2 Тяжелые, как башни,
- 3 В Святую землю мы
- 4 Летим, и нам не страшно.

- 1 Рыцарь паденья,
- 2 Каменных льдин
- 3 Перчатку творенья
- 4 Несет паладин.

2. Где может быть Камень

- 1 В глазу грифона,
- 2 В лапе сжатой льва-исполина,
- 3 В любви Сфинкса.
- 4 Вот идет человек,

- 5 Мозг его – пестрее павлина.
- 6 Вовсе ему не страшно.
- 7 Помнит себя и всех он,
- 8 Возьмет он и прыгнет с башни,
- 9 Исполняя судьбу ореха.

2001

Fritt oversatt:

En fri ode til Petersburgs de vises stein

(med to utvekster)

Hvorfor, driftige byggherre,
Bygde du denne ugudelige (forlorne) by,
Flegmatiske, underfulle, kjedelige, dømte,
Som et slags alkymibeger?
Du blandet rom og blod og stein,
Førte det til leppene, men forlot det plutselig ·Og kastet deg selv ned i smeltingen.

Men så var det ikke lenger noe nytt,
Og enhver kastet, som likbleke,
Sitt liv i den sammenklemte flaten,
Og enhver måtte ved inngangen,
Voktet av den ondskapsfulle frosten,
Slikke på øksa.
Og hundrevis av tunger falt
Mot dine stasjoner og hager,
Og vred seg, og kvitret
I framtidens ører.

Jeg syslet med en enkel lek
Og kanskje var den litt barnslig,

Jeg skal si deg med rene ord -
Hvor steinen - skatten - er.
Som kull gikk den tapt i det hemmelige
Sumpmørket, blodrødt av malm,
Inntil videre en dødning.

Der hvor den drepte tsar Rasputin
I sin skinnende smaragdgrønne kaftan
Gnager på sin hodeskalle, mens
Øyehulene hans er lukket med slåer,
Bak dem er den - den forunderlige steinen,
Falmet, skrukkete, sprukket.
Jeg vandrer langs kjære byggverk,
Langs lange vekster av stein,
Jeg skyver deres knopper til siden -
Men der flakker slike skygger omkring,
Og bomber formes som pel'meni,
Og larmen fra eksplosjonen runger ennå.
Der er presten, kvalt av en trælete neve,
Og januarblodet under Vinterpalasset
Flyter og dreier som en ark.
Der er Ksenija, som rister snøen av nakne føtter når hun kommer hjem. .

Nå, lenge lå jeg som et kryp,
Og tsarens hest trampet på meg.
Men med ett kalte Steinens røst,
Og her reiste jeg meg opp foran deg
Uten å flykte fra deg.

Så gå nå tsar, til "krystallpalasset"
For å drikke med din kortklippede studine,

Du skal aldri få beseire meg.
Jeg skal løfte hjertet høyt
Og klemme til din tunge pokal
Til steinen drikker i det dype mørket ·Og mumler for seg selv.

Til dette trengs ikke mye -
En liten tingest eller et blikk,
En ugle kanskje, på et hjørne,
Eller ganske enkelt at helvetes kraft
Tegner et kors i snøen.

1.

Morgengryet vokser, vokser.
Idet jeg avslutter opuset,
Legger jeg merke til at
Jeg alt lenge har flydd mot avgrunnen.

Om det var jeg selv som trådde feil,
Slik at jeg gled utfor kanten,
Eller om det var noen som snek seg,
Skubbet – vet jeg ikke.

På hodet mitt en byrde,
På brystet – stål,
Roterende flyer jeg
Dit hvor Gralen er.

Den mistrøstige klippens dreining,
Ensomhetens fjellkløft,
Skjønt dette er ikke et fall,
Men en lang pilgrimsreise.

Hus reiser seg i mørket,
Tunge, som tårn,
Til det Hellige land flyr vi
Og vi er ikke redde.

Fallets ridder,
Av steinisflak
Skaperverkets hanske
Bæres av en paladin.

2. Hvor steinen kan være

I griffens øye,
I den knyttede kolossløvens pote,
I Sfinksens kjærlighet.
Her går en mann,
Hjernen hans mer broket enn en påfugl.
Han er absolutt ikke redd.
Han husker seg selv og alle,
Han inntar og hopper fra tårnet,
Og oppfyller nøttens skjebne.

2001

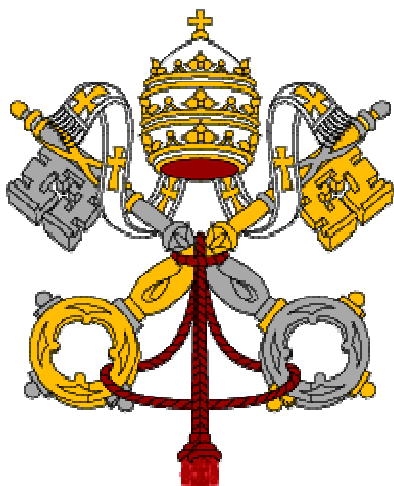
7.3 Figurer

I. St. Petersburgs våpenskjold fra 1712



Nedlastet fra: <http://www.encspb.ru/article.php?kod=001400050002> 15.03.06 15:08

II. Vatikanets riksvåpen, tidligere romerske:



Nedlastet fra: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Vatican_coa.png
[15.03.06 15:08](#)