

# Provinsen i russisk dramatikk;

*En kronotopisk analyse av Vasilij Sigarevs*  
Čërnoe moloko

**Av Ingrid Weme Nilsen**

**Masteroppgave i russisk litteratur**  
**Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk**  
**Humanistisk Fakultet**  
**Vår 2007**

Сорин:

Значит, опять всю ночь будет выть собака. Вот история, никогда в деревне я не жил, как хотел. Бывало, возьмешь отпуск на двадцать восемь дней и приедешь сюда, чтобы отдохнуть и все, но тут тебя так доймают всяким вздором, что уж с первого дня хочется вон. *(Смеется)* Всегда я уезжал отсюда с удовольствием... Ну, а теперь я в отставке, деваться некуда в конце концов. Хочешь – не хочешь, живи...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Anton Čechov, *Čajka*, s. 10-11

## Innhold:

Forord.....	s. 4
<b>1.0 Presentasjon av problemet.....</b>	<b>s. 5</b>
1.1. Formål.....	s. 6
1.2. Tidligere forskning.....	s. 7
1.3. Metode og terminologi.....	s. 8
1.3.1. Begrepet <i>provincija</i> .....	s. 10
1.4. Dramaets kronotop.....	s. 13
1.4.1. Provinsen i russisk dramatikk.....	s. 16
1.4.2. Čechovs kronotop.....	s. 19
1.4.3. Vasilij Sigarev: med provinsen i sentrum.....	s. 23
<b>2.0 Čěrnœ moloko: en kronotopisk analyse.....</b>	<b>s. 27</b>
2.1. Scenearvisningen som kronotop.....	s. 27
2.2. Stoppestedets kronotop og jernbanen som spatial bakgrunn.....	s. 32
2.3. Mœtets kronotop.....	s. 36
2.4. En tidsanskuelse.....	s. 41
2.5. Liv og dœd i provinsen.....	s. 49
2.6. Foreløpig oppsummering.....	s. 56
<b>3.0 Det dystopiske drama.....</b>	<b>s. 58</b>
3.1. Dystopia og anti-utopia i russisk litteratur.....	s. 58
3.1.1. Anti-utopia i russisk dramatikk.....	s. 64
3.2. Provinsen som dystopi.....	s. 67
3.2.1. Språk og dialog i <i>Čěrnœ moloko</i> .....	s. 71
3.3. Konklusjon.....	s. 77

## Forord

*Černoe moloko* ble skrevet på bestilling fra London Royal Court Theatre i 2002 og hadde urpremiere på samme teater i 2003. I etterkant av urpremieren har dramaet blitt satt opp ved blant andre Gogol'teatret og teatret ved Nikitskijporten i Moskva, Gorkijteatret i Berlin og Det Norske Teatret i Oslo. Stykket er dessuten oversatt til finsk, svensk, gresk og polsk. I denne fremstillingen vil jeg holde meg til utgaven i *Agasfer i drugie p'esy* fra serien *!Postavit'*, Moskva 2005. Referanser til andre dramaer av Sigarev henviser alle til denne utgivelsen.

Når det gjelder referanser til dramaer av Čechov holder jeg meg til utgavene i *P'esy*, Moskva 2003, mens referanser til Brodskijs *Mramor* henviser til utgaven i *Vtoroj vek posle našej èry*, St.Peterburg 2001.

Ved transskripsjon benytter jeg det vitenskapelige systemet.

Jeg vil takke min veileder Audun Mørch for konstruktive og inspirerende tilbakemeldinger under skriveprosessen.

## 1.0 Presentasjon av problemet

Det foreliggende arbeidet er motivert ut fra et ønske om å avdekke hvilken rolle det jeg kaller *provinsens kronotop* spiller i moderne russisk dramatikk.

En generell betraktning av Čechovs største dramaer viser at provinsens kronotop er regjerende kronotop i alle. En grundigere kronotopisk undersøkelse av russisk dramatikk skrevet etter 1991 avslørte at provinsens kronotop er den dominerende kronotopen også blant disse.

Den tette forekomsten av én spesiell kronotop innenfor en og samme genre er i seg selv et interessant fenomen. I dette tilfellet blir det hele enda mer påfallende av at den aktuelle kronotopens modell i virkeligheten – den russiske provinsen – har en lite privilegert posisjon i russisk samfunn og åndsliv generelt.

## 1.1 Formål

Dette arbeidet er basert på en hypotese om at provinsens kronotop har bestemte egenskaper som gjør den spesielt attraktiv som kronotop for russiske dramatikere.

Spørsmålene som danner utgangspunkt for diskusjonen er:

1. Hva kjennetegner provinsens kronotop i moderne russisk dramatikk?
2. Hva tilfører provinsens kronotop det moderne russiske dramaet?
3. Hvorfor opptrer provinsens kronotop så hyppig i moderne russisk dramatikk?

For å svare på disse spørsmålene er det nødvendig å foreta en kronotopisk analyse av et russisk drama der provinsens kronotop er regjerende kronotop. Da dette omfatter svært mange dramaer fant jeg det hensiktsmessig å snevre inn valgmulighetene ved å tilføye ytterligere tre krav; det aktuelle dramaet skulle være skrevet etter 1991, det måtte være utgitt i bokform og det skulle ha blitt spilt i både inn- og utland. Kravet om utgivelse er nødvendig fordi det slett ikke er noen selvfølge at nyskreven dramatikk *er* utgitt i bokform – utgivelse skjer svært ofte først *etter* at dramaet har blitt spilt gjentatte ganger.

Bakgrunnen for de tre betingelsene var at jeg antok at jeg ved å beskjeftige meg med et nyere drama ville ha større mulighet for å se problemet i forlengelsen av den etablerte russiske dramatradisjonen, enn jeg ville ha hatt ellers. Videre antok jeg at utgivelse og oppsetninger ville gjøre det vesentlig lettere å finne adekvat sekundærlitteratur.

Vasilij Sigarevs drama *Čěrnœ moloko* tilfredsstillte alle disse kravene. Likevel følte det etterhvert nødvendig å supplere diskusjonen med en parallellanalyse til et annet drama der kronotopen *ikke* er provins. Valget falt på Iosif Brodskijs drama *Mramor* fra 1982.

Hensikten med det foreliggende arbeidet er å vise at provinsens kronotop tilfører det moderne russiske dramaet en dystopisk dimensjon, som i ytterste konsekvens kan åpne for et nytt perspektiv på det moderne russiske dramaet som sådan.

## 1.2 Tidligere forskning

Som følge av Bachtins forkjærlighet for romangenren er det relativt sjelden at begrepet kronotop brukes om verker som faller inn under andre genre. "Dramaets kronotop" er med andre ord et uvanlig uttrykk. Ikke desto mindre er det sikkert at kronotopen kan være et velegnet verktøy også når man beskjeftiger seg med dramatiske verker. Caryl Emerson drar for eksempel stor nytte av begrepet *chronotope* i sin analyse av Puškins historiske drama *Boris Godunov* i boken *Boris Godunov. Transpositions of a Russian Theme* fra 1986.

Også koblingen mellom provinsen og det russiske dramaet opptrer sjelden i litteraturteoretisk sammenheng. Et unntak er Alexander Kamenets og hans artikkel *The theme of nature in Russian theatre* fra 1998, som – til tross for at den fokuserer på dramatikk fra andre tidsepoker enn de jeg fordyper meg i – likevel gir et visst bakgrunnsbilde av det russiske dramaets tilknytning til det usiviliserte og utemmede rom.

Dersom man tar for seg problemet i et videre perspektiv og undersøker provinsens funksjon i russisk litteratur generelt blir situasjonen derimot en annen. Temaet provinsen i russisk litteratur har vært gjenstand for stadig økende oppmerksomhet, og det har i de senere år blitt skrevet en god del artikler relatert til dette spørsmålet. Blant disse arbeidene finner vi for eksempel Zajonc *Istorija slova i ponjatija "provincija" v ruskoj kul'ture* fra 2003. Dette er en kulturhistorisk undersøkelse av begrepet provins og dets utvikling og semantiske betydning i det russiske språket fra Peter den Stores tid og til idag. Nekljudovas artikkel fra samme år *Provincija kak mašina vremeni: mifotvorčestvo i real'nost'* har også vært en viktig inspirasjonskilde, det samme har Robert Louis Jacksons artikkel (også fra 2003) *Space and the journey. A metaphor for all times*.

Når det gjelder tidligere forskning om dystopia i moderne russisk dramatikk er situasjonen på mange måter den samme; heller ikke om dette temaet finnes det mye forskning. Man kan imidlertid finne en viss kompensasjon i det faktum at det er skrevet store mengder arbeider som tar for seg utopia og dystopia i russisk litteratur generelt. Underveis har jeg hatt stor glede av flere av disse arbeidene, hvorav de viktigste har vært antologien *Utopia i utopičeskoe myšlenie* fra 1991 og Audun Mørchs *The novelistic approach to the utopian question* fra 1997.

### 1.3 Metode og terminologi

Først og fremst er det nødvendig med en oppklaring av hvordan dramagenren betraktes i det foreliggende arbeidet.

Dramaet skiller seg fra de øvrige genre på flere punkt, hvorav det viktigste er at dramaet ikke fullbyrdes ved å leses, men ved å spilles på en scene. Samtidig er det slik at enhver teaterforestilling kun representerer en av mange mulige tolkninger av den dramatiske teksten, som derfor likevel må bli det sentrale objektet for analyse. Dramaene jeg behandler i dette arbeidet er ikke noe unntak. I likhet med alle andre dramaer (bortsett fra noen få såkalte *lesedramaer* av mer eller mindre eksperimentell karakter)<sup>2</sup> streber også disse dramaene kontinuerlig etter å bli spilt. Strebenen mot scenisk persepsjon fratrar dem imidlertid ikke status som selvstendige litterære verk.

En konsekvens av dramaets streben mot scenen er at dramaet alltid henvender seg til leseren som om denne skulle være en potensiell regissør. Når jeg i det følgende refererer til leseren mener jeg derfor ikke bare den impliserte leser, men også det jeg kaller den *impliserte regissør*.

I det følgende vil jeg ofte benytte uttrykket *det moderne drama*. I og med at jeg kommenterer verker som har blitt til i løpet av et spenn på godt over hundre år er det nødvendig med en spesifisering av hvilke dramaer som faller inn under denne kategorien.

I utgangspunktet omfatter uttrykket *moderne dramatik* i dette arbeidet all dramatik som er skrevet fra tiden rundt århundreskiftet og frem til idag. Det vil med andre ord si at Čechovs dramaer her betraktes som moderne, mens dramaer av Griboedov, Puškin og Gogol<sup>3</sup> faller utenfor, og heller må forstås som forløpere for det moderne russiske dramaet. Ut fra denne definisjonen kan man hevde at provinsens spesielle funksjon i russisk dramatik er synlig allerede hos forløperne, men at det først er i moderne russisk dramatik at provinsen blir den dominerende kronotopen. I de tilfellene der det er nødvendig vil jeg spesifisere ytterligere ved hjelp av begrepene pre- og postsovjetisk dramatik, der presovjetisk betegner dramatikken som ble skrevet fra Čechovs tid frem til 1921, og postsovjetisk betegner russisk samtidsdramatik skrevet etter 1991.

Det er en viss forskjell i metodisk tilnærming i annet og tredje kapittel. Annet kapittel er basert på undersøkelser av provinsens egenskaper og funksjon i *Čërnoe moloko*. Det

---

<sup>2</sup> Med *lesedramaer* forstås dramatiske tekster som ikke er skrevet for å bli spilt, men lest. Ibsen klassifiserte for eksempel *Brand* som et lesedrama. Også Goethes *Faust* blir av mange regnet som et lesedrama.



teoretiske grunnlaget for denne analysen er Bachtins tekster om kronotopen, først og fremst *Tvorčestvo Fransua Rable* og *Problemy poëtiki Dostojevskogo*. Også *Epos i roman* har vært en viktig inspirasjonskilde, særlig med tanke på Bachtins perspektiv på genreproblematikken. Som supplement refereres det også til Jurij Lotmans artikler om spatialitet i kunsten. I den delen av arbeidet som omhandler dramaets tid tar jeg utgangspunkt i Manfred Pfisters strukturalistiske teori om dramatisk tid.

I annen del vendes fokuset over på dystopia i litteraturen. Målet er å avdekke dystopias viktigste kjennetegn, for så å undersøke om disse sammenfaller med provinsens kronotop i *Čěrnoe moloko*. Det teoretiske grunnlaget for denne undersøkelsen er Morsons og Čalikovas redegjørelser for forskjellene mellom dystopia og anti-utopia i russisk litteratur og Audun Mørchs teorier om romanens motstand mot det realiserede utopia. I den delen av arbeidet som omhandler språk og dialog danner Bachtins teorier om språkets dialogiske natur utgangspunkt.

Bachtin er en teoretiker som ofte blir beskyldt for å være tvetydig, og begrepet kronotop er ikke noe unntak. Forvirringen øker ytterligere av at kronotopen gjerne defineres som en del av romanens genreteori, mens objektet for vår oppmerksomhet er dramaet.

I dette arbeidet skal kronotopen forstås som den litterære fremstillingen av dramaets tid og rom. Med dette menes ikke det reelle scenerommet teksten eventuelt iscenesettes, ei heller den reelle tiden det tar å spille forestillingen. Med dramaets kronotop mener jeg utelukkende *det fiktive rommet og den fiktive tiden* handlingen utspiller seg i. Disse to størrelsene er gjensidig avhengige av hverandre og utgjør tilsammen dramaets kronotop.

Begrepet *dramatisk* brukes i dette arbeidet med samme betydning som i Peter Szondis moderne dramateori, det vil si ikke som en kvalitetsbeskrivelse, men som en rent praktisk betegnelse på skjønnlitteratur i dramaform. Det samme gjelder begrepet *drama*. I motsetning til Szondi ser jeg derimot ingen grunn til å ha en egen betegnelse som inkluderer tragediene, middelalderspillene og Shakespeares historiske stykker. Disse tekstene er vesensforskjellige fra det moderne russiske dramaet og utelates derfor fra hele diskusjonen.<sup>3</sup> Begrepet *dramatikk* skal med andre ord forstås på samme måte som *drama* eller *dramatisk litteratur*. Med *dramatisk karakter* menes i det følgende en fiktiv person som opptrer i et drama, i motsetning til *litterær karakter* som skal forstås som en fiktiv person som opptrer i en roman.

---

<sup>3</sup> For en fullstendig redegjørelse av Szondis forståelse av begrepet *drama* se ”Det moderne dramaets teori”, *Moderne litteraturteori. En Antologi*. Red: Kittang, Linneberg, Melberg, Skei. Oslo, 1991, s. 152

### 1.3.1 Begrepet *provincija*

Det er knyttet en uendelig rekke assosiasjoner og betydningssfærer til ordet *provincija*. Denne voldsomme tvetydigheten har muligens sitt opphav i en konkret historisk hendelse; i følge L.O. Zajonc er *provincija* nemlig et ord som har opplevd å bli berøvet sin leksikalske betydning.

Zajonc hevder at de første sporene av ordet *provincija* i det russiske språket er fra slutten av 1600-tallet og begynnelsen av 1700-tallet. Ordet opptrer på dette tidspunktet i sammenheng med Peter den Stores ønske om å reformere administrasjonen av sitt enorme rike. Peter definerte tre områder som provins; Novgorod, Astrachan' og Pskov, og den semantiske betydningen av den nye betegnelsen var på dette tidspunktet nokså konkret; *provincija* betegnet et utkantsområde med handels – eller næringspotensiale. Til tross for at det russiske riket gjennomgikk store administrative endringer i årene som fulgte skulle begrepet *provincija* bevare mer eller mindre samme semantiske betydning helt fram til 1775, da Ekatarina II innførte to administrative reformer hvis' bivirkninger i denne sammenhengen er mer interessante enn hovedeffekt. Ved å organisere det russiske riket i *gubernija* som igjen ble delt inn i den mindre enheten *uezd*, fjernet Ekatarina provinsen totalt - ikke bare fra det russiske kartet - men også fra sin tidligere leksikalske betydning. Zajonc beskriver ordets skjebne på denne måten:

Выйдя за пределы термина, существительное *провинция* начинает жить как открытая лексическая форма, порождающая своё текстогенное пространство.<sup>4</sup>

Slik ble *provincija* et uoffisielt begrep som først og fremst gjenspeiler det russiske folkets uoffisielle assosiasjoner om ødemarken og menneskene som befolker den.

Russland er i dag delt opp i mindre styringsenheter kalt *oblast'*. De to viktigste *oblastene* er Moskovskaja og Leningradskaja, som huser henholdsvis hovedstaden Moskva og kulturhovedstaden St.Petersburg. Når det gjelder spørsmålet om hvilke områder som kan klassifiseres som provins finnes det derimot ingen bestemte retningslinjer. Likevel er det ingen tvil om at det er enormt mye provins i Russland; landets eksepsjonelle størrelse og sentraliserte politikk har bidratt til å gjøre begrepet *provincija* svært velegnet for å betegne en

---

<sup>4</sup> L.O. Zajonc: "Istorija slova i ponjatija "provincija" v russkoj kul'ture". *Russian Literature LIII-II/III*, 2003, s. 307-327, s. 314

lang rekke steder som i utgangspunktet kan synes å ha lite til felles. Begrepet er ikke bare nyttig og mye brukt, dets betydningssfære er også stadig voksende.

Til tross for at det er vanskelig å gi en konkret definisjon av begrepet, vil jeg likevel forsøke å peke ut noen geografiske kjennetegn som iallefall til en viss grad kan sies å være typiske for russisk provins. En titt på det russiske kartet gjør det lettere å danne seg et inntrykk:



I videste betydning kan *provincija* faktisk betegne alt bortsett fra Moskva og St.Petersburg. I denne betydningen omfatter provinsen hele 11 millionbyer, i tillegg til et nesten uendelig antall mindre steder samt enorme steppelandskap med meget spredt og tidvis ingen bebyggelse. Til tross for at dette kan virke noe overdrevet for utenforstående er det likevel ikke til å komme unna at russere svært ofte bruker begrepet *provincija* i nettopp denne betydningen.

Selv om Russland har lang kystlinje i nord bor mesteparten av befolkningen i innlandet. På grunn av landets voldomme størrelse og tøffe klima har det å skape vellykket infrastruktur i Russland alltid vært et utfordrende prosjekt. Man kan imidlertid merke seg at Russland er et elveland, og fra gammelt av har elvene vært viktige transportårer. Tettsteder

<sup>5</sup> CIA map of Russia, des 2004, < <http://no.wikipedia.org/wiki/Bilde:Rs-map.png>>. (Nedlastet 20.04.07)

som lå langs elveleiene hadde mye bedre bedre utgangspunkt for å oppnå kontakt med omverdenen enn tettsteder som var omringet av myr eller steppe.

Provinsens geografiske særtrekk trer tydeligere frem hvis man forsøker å sammenligne den med den norske landsbygda – det såkalte ”distriktet”. For det første er det klart at det norske landskapet byr på mye høyere grad av variasjon enn det russiske. Norges innland består av høye fjell og dype daler, mens det russiske landskapet er betydelig flatere og mer ensformig. I tillegg er det et faktum at man i det norske distriktet svært ofte befinner seg i nærheten av enten kysten eller en grenseovergang – eller begge. Dette er elementer som virker dempende på følelsen av isolasjon og stasis. Havet er jo i seg selv en fartsåre, og representerer derfor en ”vei vekk”, mens vissheten om at man befinner seg i nærheten av en grenseovergang er med på å minne om at det finnes andre steder, andre språk og andre muligheter innen rekkevidde. I den russiske provinsen mangler man begge disse elementene: i provinsen befinner man seg som regel i innlandet og langt unna nærmeste grenseovergang. I provinsen er man med andre ord omringet av Russland på alle kanter.

Denne ulikheten gjenspeiler seg også i litteraturen. I Jon Fosses dramaer, som nesten alltid foregår i det man kan kalle en egen særnorsk *distriktets kronotop*, spiller havet en helt sentral rolle. I russisk dramatik er havet derimot fraværende; det synes rett og slett å være uforenelig med provinsens kronotop.

I artikkelen *Space and the journey* forsøker Robert Louis Jackson å gi et bilde av provinsens mytiske egenskaper. Hovedpoenget hans er at de enorme steppelandskapene som er typiske for russisk periferi har så sterk tilknytning til myter og folkelig overtro at de rett og slett ikke egner seg som bosted for mennesker, men snarere er områder ”...*only poetry, legend and myth can people.*”<sup>6</sup> Oppfatningen av provinsen som et utemmet, mytisk rom der magiske og uforklarlige fenomener kan inntreffe er uten tvil noe av årsaken til at provinsen ser ut til å besitte en privilegert status i russisk litteratur. Tilknytningen til det magiske og uforklarlige er også noe av grunnen til at menneskene som faktisk *bor* i provinsen gjerne blir sett på med skjeve blikk, for hvorfor i all verden skulle noen ønske å *bo* i utemmet ødemark blant ville dyr og tusser og troll?

Opprinnelig var provinsen befolket av bønder. Bøndene spiller en svært viktig rolle for forestillingen om provinsens mytiske egenskaper. Det at bøndene lenge var analfabeter motiverte dem til å opprettholde den gamle hedenske folkelige kulturen, som ble overlevert muntlig fra generasjon til generasjon. Magiske ritualer og førkristen naturreligion var sentrale

---

<sup>6</sup> R. L. Jackson: ”Space and the journey” *Russian Literature XXIX-IV*, 1991, s. 427-437, s. 436

bestanddeler i denne folkelige kulturen. Dette er medvirkende årsaker til at provinsen den dag i dag gjerne oppfattes som et truende eller uberegnelig rom som i ytterste konsekvens være litt ”farlig” – iallefall for den delen av befolkningen som ikke har et nært forhold til naturen.

Under tsarstyret og ikke minst under Sovjetunionen var forvisning til Sibir en vanlig måte å straffe opposisjonelle av alle slag, og for mange var forvisning ensbetydende med døden. Selv om man var sterk nok til å takle provinsens fysiske utfordringer var det ikke dermed sagt at man ville tåle de psykiske. Det å være forvist til ”ødemarken” omgitt av goldt steppelandskap og fattige bønder kunne for mange være like tøft mentalt som kroppslig.

En annen medvirkende årsak til at byen og menneskene som bor her kan føle seg truet av provinsen er det enkle faktum at byen alltid på en eller annen måte vil være omringet av provins. Selv om byen rent kulturelt kanskje oppfatter seg som provinsens overmann er dette altså en grov forenkling av konflikten; den russiske provinsen har et spatialt overtak på byen, og utgjør derfor en reell trussel både fysisk og psykisk.

Hensikten med dette underkapitlet er ikke å produsere noen objektiv spesifisering av *provincija* men å gi et bilde av hvilke geografiske og mytiske egenskaper begrepet assosieres med. Provinsen er et tvetydig begrep som motsetter seg entydig definisjon, og derfor skal det også i det følgende få lov til å beholde sin mystikk.

## **1.4 Dramaets kronotop**

Dramaets mest fascinerende kjennetegn er at det er skrevet for både scenisk og litterær persepsjon, hvilket betyr at det refererer til det fiktive og reelle rom og den fiktive og reelle tid på en og samme tid. Man skulle kanskje tro at dette medfører en viss forvirring rundt dramaets kronotop, men slik behøver det ikke å være. Forutsetningen er at man aksepterer at dramaet og teatret ikke nødvendigvis er to sider av samme sak, men snarere representerer hver sin selvstendige kunstart, som – til tross for at de begge først slår ut i full blomst når de samarbeider – også kan stå stødig på egne ben, med hvert sitt teoretiske fagfelt i ryggen.

Dramaet og teatret smelter bare sammen akkurat den tiden forestillingen pågår, men før og etter dette øyeblikket er dramaet et stykke litteratur som må behandles med litteraturvitenskapens teorier, verktøy og virkemidler – ikke teatrets. Når spørsmålet gjelder dramaets romlighet er det derfor naturlig å ty til kronotopen, fordi kronotopen er et av de nyttigste verktøyene litteraturvitenskapen har til nettopp dette spørsmålet. Hvis spørsmålet

derimot hadde rettet seg mot *teatrets* romlighet ville kronotopen neppe vært et like effektivt begrep. Til slike spørsmål har teatret sine egne verktøy, som i det teatervitenskapelige fagfelt går under betegnelsen scenografi. Det er altså ikke ”teatrets kronotop” som er objektet for dette arbeidet - selv om ”teatrets kronotop” kan gi svært interessante resultater i *litteraturen*. Et eksempel på dette finner vi i Luigi Pirandellos drama *Sei personaggi in Cerca d'Autore* fra 1921.<sup>7</sup>

Dramaet er en av våre aller eldste genre. Dersom man i tråd med tradisjonell litteraturhistorie regner den greske tragedien som det moderne dramaets forfader, kan dramaet også skryte av å være objektet for verdens første genre teori, slik den utformes i Aristoteles’ *Poetikken*. Selv om *Poetikken* ikke er forbeholdt tragedien alene er det likevel ingen tvil om at det er denne genren som opptar mest plass i verket; Aristoteles hyller tragedien som en genre som er både eposet og de lyriske genrene overlegen.

I dag er det antageligvis de færreste som vil sette dramaet høyere enn romanen, som uten tvil kan klassifiseres som vår tids genre nummer én. Forkjærligheten for romanen preger ikke minst teoretikeren bak begrepet kronotop, Michail Michajlovič Bachtin (1895-1975). I følge Audun Mørch adopterte Bachtin begrepet *kronotop* fra naturvitenskapen, og viste med dette at;

...selv om forestillingen om at det kunne finnes flere former for tid og rom kom ganske sent til vitenskapen (Lobatsjevskijs non-evklidiske geometri i det 19. århundret og Einsteins relativitetsteori tidlig i det 20.), så har slike forestillinger alltid eksistert i kunsten og litteraturen.<sup>8</sup>

Ved hjelp av begrepet *kronotop* (”kronos” av gresk; tid, og ”topos” av gresk; rom) utviklet Bachtin et litterært redskap som gjorde ham i stand til å formulere en ny type genre teori med romanens fremstilling av tid og rom i ulike epoker som utgangspunkt. Hovedgrunnen til Bachtins forkjærlighet for romanen er at han betrakter denne genren som en genre i tilblivelse, i motsetning til de øvrige genrene som i hans øyne er fanget i mer eller mindre stivnede former. I artikkelen *Epos i roman* fra 1941 gjør han rede for denne forskjellen ved å

---

<sup>7</sup> Handlingen i *Sei personaggi in Cerca d'Autore* foregår i teatret, og hovedkronotopen kan defineres som *teatret på dagtid*. Vi møter et teaterensemble som er i full gang med prøvene til neste forestilling. Denne kronotopen utfordres imidlertid kraftig når handlingen avbrytes av at seks ”uferdige” dramatiske karakterer plutselig banker på, og forlanger å få spille ut sitt drama på scenen. På denne måten tilføres den allerede kompliserte *teatrets kronotop* en ny dimensjon. Dramaet ble blant annet spilt ved Den Nationale Scene i Bergen i 2001 (regi av Bentein Baardson) og på Nationaltheatret i Oslo i 2007 (i regi av Runar Hodne).

<sup>8</sup> A. Mørch, ”M.M. Bakhtin”, *Latter og dialog*. Oslo, 2003, s. 5-28, s. 23

fremlegge en systematisk sammenligning mellom romanen og de andre såkalte ”stivnede” genrene, i hovedsak eposet og tragedien.

Fra et dramahistorisk ståsted er det imidlertid påfallende at Bachtin ignorerer komedien. Denne forglemmelsen er særlig bemerkelsesverdig fordi Bachtin legger mye vekt på satiren. I *Epos i roman* utpeker han til og med satiren som romanens forløper;

Из этой стихии народного смеха на классической почве непосредственно вырастает довольно обширная и разнообразная область античной литературы, которую сами древние выразительно обозначали, как «σπουδοῦελο-ιον», то есть область «серьезно-смехового». Сюда относятся малосюжетные мимы Софрона, вся буколическая поэзия, басня, ранняя мемуарная литература «Ἐπιδημια» Иона из Хиоса, «Ομιλια» Крития), памфлеты, сюда сами древние относили и «сократические диалоги» (как жанр), сюда, далее, относится римская сатира (Луцилий, Гораций, Персий, Ювенал), обширная литература «симпосионов», сюда, наконец, относится мениппова сатира (как жанр) и диалоги лукиановского типа. Все эти жанры, охватываемые понятием «серьезно-смехового», являются подлинными предшественниками романа.(..)<sup>9</sup>

I forhold til offisiell teaterhistorie er denne påstanden like interessant som den er forvirrende. Satirens forløper er jo som kjent Dionysos-kulten, en tradisjon som i teaterhistorien alltid har blitt regnet som *teatrets* opprinnelse, ikke romanens. I Brocketts *History of the theatre* kan man lese at satiren oppstod i forlengelse av tragedien, og ble spilt mellom aktene eller i etterkant av forestillingen;

The satyr play takes its name from the chorus, which was made up of the half-beast, half-human companions of Dionysus. The leader of the chorus was Silenus, the father of the satyrs. Sometimes the story of a satyr play connected it in theme or subject with the tragedies it accompanied, but more often it was entirely independent. Essentially a burlesque treatment of mythology (often ridiculing gods or heroes and their adventures), the boisterous action occurred in a rural setting and included vigorous dancing as well as indecent language and gestures. In structure, the plays resembled tragedy, since the actions was divided into a series of episodes separated by choral odes.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> M. Bachtin, ”Epos i roman”, *Literaturno-kritičeskie stat'i*. Moskva, 1986, s. 392-427, s. 409.

<sup>10</sup> O. G. Brockett, *History of theatre*. Massachusetts, 1995, s. 20

Til tross for at Bachtin forfekter en genreteori som nedprioriterer dramaet til fordel for romanen, er det mange gode grunner til å overføre hans begrepsapparat til moderne russisk dramatikk. For det første fremstår det moderne russiske dramaet som så forskjellig fra både antikkens tragedier og attenhundretallets borgerlige salongdramaer at de fleste eksisterende dramateorier har blitt mer eller mindre ubrukelige. Dette har ført til at flere av det moderne dramaets mest fascinerende særtrekk – deriblant det moderne dramaets fremstilling av tid og rom – ofte har blitt forbigått i stillhet.

Videre er det et faktum at det skrives mye dramatikk i Russland for tiden, noe som automatisk bidrar til å gjøre genren aktuell. Da denne nyskrevne dramatikken dessuten har en svært interessant fremstilling av nettopp tid og rom, virker dette som en god anledning til å tilnærme seg dramaet fra en ny, *kronotopisk* innfallsvinkel. Forhåpentligvis vil det vise seg at det å ta utgangspunkt i kronotopen vil gi meg bedre forutsetninger for å avdekke provinsens funksjon i russisk dramatikk enn jeg ville ha hatt hadde jeg holdt meg til eksisterende dramateori.

#### 1.4.1 Provinsen i russisk dramatikk

I artikkelen *The Theme of Nature in Russian Theatre* hevder Alexander Kamenets at naturen alltid vært en viktig ingrediens i russisk dramatikk. Han hevder at dagens russiske dramatikk har røtter i folkelige ritualer knyttet til jordbrukshøytider, og illustrerer hvordan denne ”landlige” opprinnelsen gjenspeiler seg i språket. I henhold til Kamenets ble ikke begrepene *teatr* og *drama* tatt opp i det russiske språket før på 1700-tallet, istedet kalte man ”teaterforestillinger” ”*potyekha*”, av Kamenets oversatt til ”merrymaking”. Disse første ”teaterforestillingerene” oppstod i sammenheng med høytider knyttet til naturens syklus, og personifisering av kjente naturfenomener var noe av hovedkarakteristikken ved disse teatrale aktivitetene;

The beginning of agriculture saw the growth of the theatrical element of merrymaking due to the striving for understanding nature through ascribing to it certain qualities more proper to humanity. Merrymaking implied playing with images personifying nature; people anthropomorphically depicted it, seeking human traits in the habits of beasts and birds. It required a certain keenness of observation as well as creative abilities on the part of the performers. They had to create characteristic images of a certain natural phenomenon and then find



the qualities relating to it in human culture. Hence, complicated transformations of human beings into animals and plants and vice versa occurred. For instance, a beast can be represented as a boy or a girl and a hunting play can develop into a love or family theme.<sup>11</sup>

Men alt tyder på at det må være noe mer enn en generell opprinnelse på landsbygda som har gjort provinsens kronotop til den dominerende kronotopen i moderne russisk dramatikk. Det er nemlig ikke unikt for Russland at de første ”teaterforestillingerene” oppstod i sammenheng med folkelige riter på landsbygda; i følge Brockett kan dette faktisk sies på rent generelt grunnlag om teater som sådan, uten at denne landlige opprinnelsen gjenspeiler seg kronotopisk i moderne dramatikk andre steder enn i Russland. I russisk dramatikk kontrasteres dessuten provinsens kronotop svært ofte med byens, hvilket ytterligere bidrar til å gjøre dens funksjon unik for russisk dramatikk.

Det russiske dramaets spesielle forhold til provinsen understrekes av at provinsen gjerne har en meningsbærende funksjon også i de dramaene der kronotopen ikke er provins. Dette kan man for eksempel se i Griboedovs *Gore ot uma* fra 1825. Hele handlingen i denne komedien foregår i Famusovs borgerlige hjem midt i Moskva, og hovedkronotopen er det adelige Moskva på begynnelsen av 1800-tallet. Famusov og vennene hans representerer Moskvas privilegerte adelsstand. De lever et slaraffenliv som ikke dreier seg om stort annet enn å bli sett på de rette ballene med de rette menneskene. De befinner seg i øvre del av Moskvas undertrykkende, hierarkiske samfunnsstruktur.

Likevel lurer provinsens kronotop mellom linjene også i dette dramaet. En av de aller viktigste drivkreftene i *Gore ot uma* er nemlig bymenneskenes frykt for at det stramt organiserte hierarkiske systemet skal rakne. Det er derfor Čackijs tilsynelatende uskyldige forslag om å ”flytte på landet” (”*А мужу моему совет дал жить в деревне.*”<sup>12</sup>) virker så skremmende for Natal’ja Dmitrievna, Famusov og resten av selskapet; i sammenlignings med Moskva er provinsen – med sin nærhet til naturen, jorda, bønder og dyr – en særdeles kaotisk kronotop. Så vanvittig er Čackijs forslag at Famusov og de andre konkluderer med at han er i ferd med å bli gal; i deres øyne ville ingen mennesker med vettet i behold foreslå å flytte til provinsen! På denne måten viser Griboedov hvordan man kan utnytte provinsens kulturelle assosiasjoner også i et drama der hovedkronotopen er provinsens rake motsetning.

---

<sup>11</sup> A. Kamenets, ”The theme of Nature in Russian Theatre”, *Literature of Nature*, Chicago, s. 236-240, s. 236

<sup>12</sup> A.S. Griboedov, *Gore ot uma*. London, 1951, s. 97

I *Gore ot uma* representerer Moskva en slags veiledende mal over hva som er ”normalt”, mens provinsen fremstår som *det normales motpol* – et skremmende og uberegnelig sted dit ingen normale mennesker vil reise frivillig. Dette understrekes av at Famusov anser det som en passende straff for datteren å bli sendt til landsbygda:

Фамусов:

(...)

Не быть тебе в Москве, не жить тебе с людьми;

Подалее от этих хватов,

В деревню, к тётке, в глушь, в Саратов!

Там будешь горе горевать,

За пальцами сидеть, за свяцами зевать. (...)<sup>13</sup>

Konflikten i *Gore ot uma* er en klassisk konflikt mellom natur og kultur, og det er tydelig at Moskvas adelstand representerer akkurat den mennesketypen som – med god grunn – føler seg truet av provinsen.

Bare noen få år etter at Griboedov skrev *Gore ot uma* var det på Aleksandrinskij Teatret i St.Petersburg urpremiere på en komedie som skulle komme til å bli ett av de aller mest berømte russiske teaterstykkene i verdenslitteraturen; Nikolaj Gogol's *Revizor*.<sup>14</sup> Konflikten i dette dramaet er på mange måter den samme som i *Gore ot uma*, men i motsetning til Griboedov lar Gogol' oss se den fra provinsens perspektiv. Hovedkronotopen i *Revizor* er en provinsby som ligger så langt ute i den russiske ødemarken at man kan galoppere i tre år uten å komme til et annet land, iallefall i følge byens politimester; ”*Да отсюда, хоть три года скачи, ни до какого государства не поедешь.*”<sup>15</sup> I motsetning til denne provinsielle kronotopen står det urbane sentrum St.Petersburg, og det er konflikten mellom disse to fiktive rommene som utgjør dramaets hovedkonflikt.

I *Revizor* får man en ironiserende fremstilling av provinsmenneskenes kaotiske samfunn og deres ærefrykt for bymennesker. Alt står på hodet i denne provinsbyen. De syke får ingen medisiner men røyker som skorstener, og byens lege forstår ikke et ord russisk. Rettslokalet er fullt av gjess, og blir ellers brukt til klestørk. Den ene skolelæreren er ravende gal og den andre kan ikke kontrollere temperamentet sitt. Postmannen leser alle brevene før han leverer dem, og samtlige av byens embedsmenn er korrupte. Når den omreisende lykkejegeren Chlestakov blir tatt for å være revisor er det ikke fordi han ligner spesielt på en revisor – det er fordi han kommer fra St.Petersburg. Denne urbane opprinnelsen er mer enn

<sup>13</sup> Griboedov, *Gore ot uma*, 1951, s. 130

<sup>14</sup> *Revizor* hadde urpremiere i 1836.

<sup>15</sup> N. Gogol', *Revizor*. Moskva, 1988, s. 28

nok til å gjøre innbyggerne i provinsen så imponerte at de automatisk danner seg et flatterende fantasibilde av ham som står i skarp kontrast til den utspekulerte slappfisken han viser seg å være i virkeligheten.

Verken *Gore ot uma* eller *Revizor* presenterer en ”riktigere” fremstilling av provinsen enn den andre, men tilsammen illustrerer disse to komediene på en svært effektiv måte hvordan konflikten mellom by og land preger russisk dramatik, og hvordan russiske dramatikere drar nytte av provinsens assosiative betydning både på et tematisk og symbolsk plan. Det aller mest interessante er imidlertid at ingen av de to partene i denne spatiale konflikten kommer bedre ut enn den andre. I *Gore ot uma* fremstår bymenneskene nærmest som en forskremt hønsflokk som desperat forsøker å opprettholde sine egne mer eller mindre vakleворne illusjoner om at deres levemåte er den rette. Det er ingen tvil om at Famusov og de adelige vennene hans anser Moskva som ”the place to be” for alle som vil opp og frem, og skulle man være så uheldig å havne i provinsen er løpet kjørt. I *Revizor* bekreftes langt på vei dette bildet; provinsen *er* kaotisk, og provinsmenneskene *er* naive. Men bymenneskene er ikke bedre; de er faktisk enda sleipere og enda mer hyklerske, nettopp fordi de utnytter provinsmenneskenes iboende ærefrykt for det urbane livet.

Komediegenren må ikke forlede oss til å tro at Griboedov og Gogol’ bagatelliserer konflikten. Både *Gore ot uma* og *Revizor* er forankret i en gammel, dypt alvorlig russisk problematikk; konflikten mellom norm og galskap, nytt og gammelt og by og land.

#### 1.4.2 Čechovs kronotop

Anton Pavlovič Čechov (1860- 1904) er den mest kjente dramatikeren Russland har fostret, og det skal godt gjøres å ta for seg russisk dramatik uten å komme inn på hans verker. I denne sammenhengen er Čechov aktuell også av en annen grunn; handlingen i alle hans største drammar foregår i provinsen. I *Tri sestry* fra 1901 foregår handlingen i en ubestemmelig provinsby, mens handlingen i *Platonov*<sup>16</sup>, *Ivanov* (1887), *Čajka* (1898), *Djadja Vanja* (1899) og *Višněvyj sad* (1904) foregår på store gods beliggende midt i ”ingenting”.

Čechovs provins har så sterk påvirkningskraft på menneskene at den nesten er å regne som en aktiv part i dramaet på lik linje med karakterene. Det er slett ikke alle menneskene i Čechovs dramaer som bor fast i provinsen, men felles for de fleste av dem er at det skjer noe

---

<sup>16</sup> *Platonov (P’esa bez nazvanija)* ble aldri utgitt i Čechovs levetid. Det regnes som et av hans ungdomsverk. Stykket spilt med jevne mellomrom, og i 2001 ble det blant annet satt opp ved Nationaltheatret i Oslo i regi av Stein Winge.

med dem i det de beveger seg inn i provinsens sone. Noen blir late, deprimerede og initiativløse som for eksempel Elena i *Djadja Vanja*, mens andre blir utagerende og voldsomme som Ljubov' i *Višněvyj sad*. Det er som om koblingen mellom provinsen og galskap som antydes i *Gore ot uma* slår ut i full blomst hos Čechov; provinsen har både fysisk og psykisk effekt på de dramatiske karakterene hans, og det er flere som nærmest går fra vettet eller faller inn i en døs mens de oppholder seg i provinsen.

Čechov er en mester i å kontrastere den statiske tilstanden som råder i provinsen mot andre mer dynamiske steder eller tider. Det tydeligste eksemplet på dette finner man i *Tri sestry*. Dramaet er fullt av evige gjentakelser av replikker som uttrykker søstrenes lengsel mot Moskva. Men selv om søstrene lengter mot et uttalt geografisk sted har lengselen også et temporalt aspekt; de lengter jo ikke til et *nytt* sted, de lengter *tilbake til et sted de har bodd før*, med andre ord: tilbake til fortiden. Også i *Višněvyj sad* er lengselen temporal, og kommer til uttrykk via Ljubov's stadig tilbakevendende drømmer om barndommen, symbolisert via kirsebærhagens uskyldshvite blomster:

Гаев:

(отворяет другое окно).

Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо, прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?

Любовь Андреевна:

(глядит в окно на сад).

О, мое детство, чистота моя!(...) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!<sup>17</sup>

Lengselen til en annen tid er et tilbakevendende tema i all Čechovs dramatik, og ofte kan det virke som om hovedgrunnen til at handlingen er lagt til provinsen er at denne kronotopen besitter en særegen tomhet som gjør det mulig å fremstille nåtidens vakuum på en helt unik måte. Čechovs dramatiske karakterer befinner seg nesten alltid i skjæringspunktet mellom to konkrete historiske epoker, noe som gjør at omgivelsene fremstår i et forvirrende og kaotisk lys. For å rydde opp i dette kaoset forsøker karakterene hele tiden å se nåtiden i forhold til

---

<sup>17</sup> Čechov, *Višněvyj sad*, s. 411-412

fortiden, fordi fortiden sett med etterpåklokskapens briller fortoner seg oversiktlig og strukturert.

Man kan si at alle Čechovs dramatiske karakterer egentlig beskjeftiger seg med det samme: å begripe den evig skiftende nåtiden. Det er måten de angriper problemet på som er forskjellig, og kanskje er det evnen til å definere og skildre disse menneskelige variasjonene som er Čechovs største styrke som dramatiker. Astrov i *Djadja Vanja* forsøker for eksempel å organisere nåtiden ved å tegne kart over fortidens skoger, mens Ljubov' i *Višněvyj sad* brenner alle broer og reiser til Paris for å slippe unna fortidens spøkelser. Irina i *Tri sestry* drukner seg i arbeid for å overleve, mens Firs i *Višněvyj sad* forsøker å gjenskape fortidens orden ved å tviholde på sin forlengst opphevede status som livegen. Men det finnes også dem som ikke holder ut i den temporale og spatiale tomheten som råder i Čechovs kronotop, som for eksempel Konstantin Gavrilovič i *Čajka*.

I et brev til Grigorovič fra 1888 avslører Čechov et interessant perspektiv på fenomenet selvmord. Čechov skiller det russiske selvmordet fra selvmord i andre deler av verden, og hevder at den russiske selvmorderen tar livet sitt fordi han er omringet av for mye rom:

Не знаю, понял ли я Вас. Самоубийство Вашего русского юноши есть явление специфическое, Европе неизвестное. Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа. С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знания рядом с широким полетом мысли; с другой – необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В З[ападной] Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться... Вот что я думаю о русских самоубийцах...<sup>18</sup>

Čechov skriver denne redegjørelsen for å forklare Grigorovič hvorfor han ikke vil skrive en historie som handler om en 17 år gammel gutt som tar selvmord på et loft. I Čechovs øyne er

---

<sup>18</sup> Čechov, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, tom 12, Moskva, 1985, s. 89-90

ideen uforenelig med russisk mentalitet; russere begår ikke selvmord inne i trange rom, men ute på den ”uendelige” steppen.

Det kan ikke være noen tvil om at Čechovs dramatiske kronotop danner et solid fundament som dagens russiske dramatikere bygger videre på. I likhet med Čechovs kronotop foregår også handlingen i postsovjetisk dramatikk som regel i provinsen, og som hos Čechov befinner også postsovjetiske dramatiske karakterer seg i skjæringspunktet mellom to klart definerte tidsepoker. I postsovjetisk provins er kollektivbrukene nedlagt og fabrikkene forlatt, og menneskene som arbeidet der har blitt kastet ut i et uoversiktlig vakuum. Det er mye som tyder på at karakterene i postsovjetisk provinsdramatikk lengter tilbake til det undertrykkende sovjetiske samfunnet, på samme måte som Firs lengter tilbake til den undertrykkende livegenskapen. Det er som om mennesket i moderne russisk dramatikk generelt foretrekker litt for stramme tøyler fremfor litt for slakke. Et godt eksempel er Andrejskikkelsen i Sigarevs drama *Agasfer*. Etter å ha sonet en lang fengselsstraff begår Andrej et nytt lovbrudd etter bare noen få timer i frihet – ene og alene fordi han foretrekker fengsel fremfor frihet. Og hadde det ikke vært for at postsovjetiske dramatiske provinskarakterer ofte er sløvet av alkoholmisbruk kunne man kanskje funnet igjen den samme ”provinsdøsen” som er så typisk for Čechovs karakterer. Sorins forslag til boktittel i *Čajka* forteller mye om hvordan ”provinsdøsen” har påvirket hans liv:

Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: «Человек, который хотел.» «L’homme, qui a voulu». В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно (*дразнит себя*) «и все и все такое, того, не того...» и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все.<sup>19</sup>

Den provisoriske tittelen *Mannen som ville* gjenspeiler selve hovedessensen i Čechovs provinsdramaer. Det er ikke bare Sorin som ville noe mer, alle menneskene i Čechovs dramaer har uoppfylte lengsler og drømmer, som etter alt å dømme vil forbli uoppfylte for alltid.

---

<sup>19</sup> Čechov, *Čajka*, s. 97-98

### 1.4.3 Vasilij Sigarev: med provinsen i sentrum

Vasilij Vladimirovič Sigarev ble født i 1977 i Verchnjaja Salda, en liten by ved Uralfjellene ikke så langt unna Ekaterinburg. Sigarev er altså selv en ”provinskarakter” med førstehåndskjennskap til stedene han skildrer i skuespillene sine.

Sigarev gjorde sitt første bekjentskap med teatret da han hoppet av lærerutdannelsen ved Nižnetagil’skij Pedagogičeskij Institut og begynte på Ekaterinburg Teatral’nyj Institut i dramatikerklassen til Nikolaj Koljada. Koljada – som selv er kjent både som dramatiker og regissør – omtaler Sigarev som et naturtalent. Dersom man skal tro Sigarevs egne ord er det ikke vanskelig å si seg enig; selv hevder han nemlig at det første teaterstykket han noen gang så var et av sine egne. Før dette hadde han angivelig aldri satt sin fot i et teater, og kan altså ikke ”beskyldes” for å ha latt seg inspirere av tidligere teateropplevelser. Heller ikke når det gjelder litterære forbilder ønsker Sigarev å nevne navn; ifølge ham selv har han lest lite og likt enda mindre, og han vil helst ikke assosieres med noen andre enn seg selv.

Sett ut fra et historisk perspektiv er det ingen tvil om at Sigarevs dramaer representerer noe nytt i dramagenren. Det røffe, vulgære språket i dialogene kombinert med en helt ny type sceneanvisninger legitimerer kravet hans om å bli sett på som noe for seg selv. Samtidig er det også mulig å finne elementer som kobler dramaene hans til den absurde dramatradisjonen, og ikke minst til de store russiske klassikerne som Čechov og Gogol’.

Sigarevs karriere fikk en svært god start da han som 23-åring i 2002 ble tildelt Charles Winter Award som ”Most promising playwright” for stykket *Plastilin* på London Royal Court Theatre. *Plastilin* handler om en gutt som heter Maksim. Han er 14 år og bor hos bestemoren sin i en liten leilighet i en skitten bygård i en russisk provinsby. På skolen blir han terrorisert av en streng lærerinne som han gjør sitt beste for å provosere ved blant annet å skremme henne med en enorm hjemmelaget penis i plastilin. En dag treffer Maksim og kameraten hans en jente som lurder dem med inn i en leilighet. Der blir de overfalt av to menn som mishandler dem seksuelt. Den avsluttende hendelsen i stykket er at Maksim, etter å ha blitt utvist fra skolen og etter å ha mistet bestemoren sin, drar tilbake til den samme leiligheten for å hevne seg på de to overgriperne – et ærend som er dømt til å mislykkes.

Året etter skrev Sigarev dramaet som står i sentrum for dette arbeidet, *Černoje moloko*. Stykket handler om Melkij og Lëvčik, et ungt par som lever av å farte rundt i provinsen og selge brødrister. Denne tilsynelatende uskyldige virksomheten viser seg imidlertid å være basert på en nokså tvilsom forretningsidé; Melkij og Lëvčik markedsfører brødristerne som gratis, mens de i virkeligheten er uforskammet dyre på grunn av en urimelig

stor fraktkostnad. Denne lukrative forretningen tar en brå slutt når Melkij plutselig blir tvunget til å bli igjen i en gudsforlatt provinsby for å føde. Når Lëvčik kommer tilbake for å hente henne og babyen ti dager senere, oppdager han at hun har gjennomgått en radikal forvandling som følge av det ufrivillige oppholdet i provinsen.

Allerede ved første øyekast synes det tydelig at hovedkonflikten *Čěrnœ moloko* er en konflikt mellom by og land. Første scene er først og fremst en kontrastenes scene, der bymenneskene Melkij og Lëvčik møter provinsmenneskene som bor på en nedlagt stasjon ved en jernbanelinje som synes å være nærmest uendelig i utstrekning. Melkij og Lëvčik er typiske representanter for akkurat de urbane lover og regler som aldri noensinne vil komme til å fungere i provinsen. Alt de tror på og holder hellig opphørte i det de beveget seg inn i provinsens sone, og ingenting av det de forventer skal skje vil komme til å gå etter planen så lenge de oppholder seg der. Det mest oppsiktsvekkende med *Čěrnœ moloko* er for øvrig at dette ikke nødvendigvis behøver å være negativt. I løpet av de ti dagene handlingen utspiller seg skjer det noe med Melkij som gjør at hun etterhvert føler seg mer hjemme i provinsen enn i byen. Spørsmålet er hva som er årsaken til denne helomvendingen, og på dette spørsmålet finnes det ingen entydige svar.

*Plastilin* og *Čěrnœ Moloko* har gjort Sigarev til en dramatiker med internasjonal anerkjennelse. Det er ikke vanskelig å forestille seg at livet hans må ha forandret seg totalt i løpet av de siste tre årene, og man skulle kanskje tro at han nå ville benytte anledningen til å flytte til Moskva eller St.Petersburg. Men det gjør han ikke. Tvert imot har Sigarev kjøpt seg en leilighet i Ekaterinburg for pengene han har tjent, og for tiden både skriver og regisserer han ved Ekaterinburg teater. Det kan kanskje virke litt underlig at en fremadstormende ung dramatiker ”gjemmer seg bort” i provinsen på denne måten, men Sigarev er av en annen oppfatning. I følge ham kan verken Moskva eller St.Petersburg måle seg med Ekaterinburg. Og paradoksalt nok er det jo faktisk slik at Sigarev, ved å bli værende, og ved å fortsette å skrive, er med på å gjøre Ekaterinburg til et foregangssted for russisk dramatik.

Sigarev er ikke den eneste dramatikerens med fast tilholdssted i Ekaterinburg. De siste årene har det dukket opp en hel rekke unge avant-garde dramatikere med gryende internasjonal suksess fra det samme provinsområdet like øst for Uralfjellene. Dette er dramatikere som skiller seg kraftig fra hverandre hva angår tematikk, stil og dramaturgi, men som likevel har en ting til felles: alle tar utgangspunkt i provinsen. Blant disse dramatikerne finner vi Oleg og Vladimir Presnjakov (bedre kjent som ”Presnjakov-brødrene”) og Oleg



Bogaev og Anna Bogačova. Alle disse unge dramatikerne har fått stykkene sine satt opp på scener i Moskva, og Bogaev og brødrene Presnjakov blir også spilt i utlandet.<sup>20</sup>

Så kan man spørre seg hva som er grunnen til at en provinsby ved foten av Uralfjellene plutselig bytter ut titanproduksjonen med produksjon av dramatikk i verdensklasse. Og kanskje finnes det ingen logisk forklaring. Likevel er det ett fellestrekk som det er umulig å ikke legge merke til: alle disse dramatikerne er elever av samme mester – Nikolaj Koljada. Når det gjelder hva som motiverte dem til å begynne å skrive dramatikk er historiene derimot forskjellige; mens brødrene Presnjakov selv oppsøkte Koljada og ba om å få lov til å bli hans elever, hevder Sigarev at han havnet i Koljadas klasse ved en tilfeldighet – det var ganske enkelt det eneste kurset med ledig plass. Konfrontert med spørsmålet om hva Koljada har betydd for ham er Sigarev også seg selv lik; ifølge ham har Koljada hatt minimal innflytelse. Hvorvidt denne versjonen yter Koljada rettferdighet kan sikkert diskuteres, men uansett er det lite trolig at det er Koljada alene som er ansvarlig for at provinsen er i ferd med å ta innersvingen på storbyene hva angår fremveksten av ny dramatikk. Sigarevs egen forklaring er latterlig enkel; i provinsen skriver man dramatikk fordi det ikke er noe annet å gjøre.

Det er liten tvil om at det kan være vanskelig for unge mennesker å aktivisere seg i slike miljøer som Sigarev selv vokste opp i. Verchnjaja Salda var i bunn og grunn ikke stort annet enn en fabrikk under sovjettida, og da kommunismen falt og fabrikkene ble stengt forsvant ikke bare arbeidsplassene, men også hele grunnlaget for stedets eksistens. Etterhvert oppdaget de arbeidsledige fabrikkarbeiderne en annen måte å livnære seg på: de plukket rett og slett fabrikkene fra hverandre og solgte delene på svartebørsen. I følge Sigarev tjente enkelte seg faktisk rike på denne måten.

Postsovjetisk provins tvinger mennesker til å tenke kreativt. Dette er et nøkkelmotiv i all Sigarevs dramatikk. Men med kreativitet fremprovosert av nød og kjedsomhet følger også en rekke farlige bivirkninger. Mennesker som tvinges til å tenke kreativt for å overleve tvinges også til å være kyniske, grådige og egoistiske. Sannsynligheten er stor for at overlevelsesstrategien innebærer at man blir nødt til å bryte loven, ødelegge vennskap eller forhold til familien. Sigarevs dramaer er fulle av eksempler på mennesker som opplever akkurat dette; Dima og Slavik i *Bož'i korovki vozvraščajutsja na zemlju* lever av å selge brukte gravstener som de stjeler fra en kirkegård, mens Gleb i *Fantomnye boli* leier ut den sinnsforvirrede enken etter en av sine avdøde kolleger til fremmede menn.

---

<sup>20</sup> Presnjakov-brødrenes drama *Terrorizm* ble satt opp på Trøndelag Teater i 2004 (i regi av Jon Tombre) og på Nationaltheatret i Oslo i 2005 (i regi av Alexander Mørk Eidem).

Gleb, Dima og Slavik er eksempler på dramatiske karakterer som nekter å la seg knekke av de vanskelige levetilstandene i postsovjetisk provins. De mange barrierene de har måttet bryte har ikke bare gjort dem til kalde og kyniske mennesker med et avstumpet følelsesliv; de har nærmest blitt til grusomme bærere av en slags absolutt amoral. Disse menneskene hører til de aller mest ”kreative” i Sigarevs fiktive provins. Under dem finner man karakterene som deler Glebs, Dimas og Slaviks mål, men som mangler deres ”kreativitet”. Herunder hører alle hjemmebrennerne, dopselgerne og de prostituerte. Kvinnen som jobber i kassa på stasjonen i *Čěrnoe moloko* er et typisk eksempel på en slik karakter; hun vet at spriten hun selger er skadelig, likevel fortsetter hun å selge den. Nederst på den hierarkiske oversikten over Sigarevs dramatiske karakterer finner vi alkoholikerne, narkotikamisbrukerne og de som er psykisk eller fysisk syke. Dette er mennesker som av forskjellige grunner ikke makter å utnytte andre, og som derfor blir utnyttet selv.

Det er lett å oppfatte Sigarev som en arrogant person når han hevder at han begynte å skrive fordi det ikke var noe annet å gjøre. Men kanskje bør man tenke seg om to ganger før man dømmer ham for hardt. Det at han ikke er alene om sin merkverdige status som ung, verdensberømt avant-garde dramatiker fra Uralfjellene antyder at det å skrive dramatikk også kan være en form for overlevelsesstrategi.

Sikkert er det iallefall at området like øst for Uralfjellene har en høy tetthet av unge dramatikere, og enten det kommer av at postsovjetisk provins stiller høye krav til innbyggernes kreativitet, eller om grunnen er at det finnes noen spesielle stoffer i luften akkurat her, så er resultatet det samme: moderne russisk dramatikk ville neppe vært den samme uten provinsen.

## 2.0 Čěrnœ moloko: en kronotopisk analyse

*Čěrnœ moloko* er et fortettet og kontrastfylt drama som er rikt på symbolske elementer, og som føyer seg inn i tradisjonen etter Čechov på en svært interessant måte. En av de største utfordringene har derfor vært å begrense analysen til de rent kronotopiske sidene av dramaet, noe som viste seg å være helt nødvendig skulle man ha noe håp om å avdekke provinsens hemmeligheter.

Analysen som følger er av svært spesifisert karakter, og den dreier seg primært om provinsens kronotop. Det viste seg imidlertid å være umulig å gi et fullverdig bilde av provinsens kronotop uten å kommentere de to helt sentrale underkronotopene *stoppestedets kronotop* og *møtets kronotop*.

I og med at sceneanvisningen som åpner *Čěrnœ moloko* skiller seg kraftig fra tradisjonelle sceneanvisninger har jeg funnet det hensiktsmessig å innlede analysen med en redegjørelse av sceneanvisningens betydning for dramaets kronotop.

### 2.1 Sceneanvisningen som kronotop

Sceneanvisningen er den eneste av dramaets bestanddeler som er forbeholdt utelukkende denne genren, og som synes å være en nesten uunnværlig del av det moderne dramaet. Behovet for sceneanvisninger springer ut fra et helt konkret problem: i alle dramaer finnes det en viss mengde informasjon som er nødvendig for å forstå handlingen, men som ikke lar seg formidle utelukkende via dialog uten at replikkene blir kunstig ”informative”. I det moderne dramaet løses dette problemet ved at dramatikerens samler denne udramatiserbare men nødvendige informasjonen i et eget avsnitt som henvender seg direkte til leseren. Hensikten er at leseren – den potensielle regissøren – skal formidle innholdet i sceneanvisningen videre til publikum i salen ved hjelp av teatrets virkemidler.

Hva er så denne informasjonen som ikke lar seg dramatisere? Dramatikere synes å ha nokså ulike oppfatninger om hva som er svaret på dette spørsmålet. Noen benytter store deler av sceneanvisningen til å gi detaljerte beskrivelser av hovedpersonens klær eller fysiske posisjon på scenen i det teppet går opp, mens andre fokuserer på familieforhold karakterene i mellom. Men til tross for variasjonene er det én type informasjon som alltid går igjen: informasjon om det aktuelle dramaets tid og rom. Til syvende og sist er dette den eneste informasjonen i dramaet som ikke lar seg formidle utelukkende via dialog, og derfor er det

også mulig å argumentere for at beskrivelsen av tid og rom er de eneste opplysningene i sceneanvisningen som ikke er overflødige. Forutsatt at leseren får opplysninger om tid og rom vil han snart danne seg sine egne oppfatninger av karakterenes utseende, klær, personlige interesser eller personlige hygiene for den saks skyld – enten dette nå er beskrevet i sceneanvisningen eller ikke.

Som en foreløpig oppsummering kan man slå fast at sceneanvisningen bryter med resten av dramaets diskurs for å gi leseren nødvendig informasjon om dramaets tid og rom. Som en konsekvens av dette kan man anta at første sceneanvisning i ethvert drama er leserens sikreste – og i noen tilfeller også eneste – kilde til informasjon om dramaets kronotop.

Denne tolkningen av begrepet kronotop passer imidlertid dårlig overens med Bachtins forståelse av begrepet. Til tross for at Bachtin aldri gir noen helt konkret definisjon av kronotopen er det enkelte elementer man likevel ikke kan komme utenom. For det første er Bachtins kronotop en kunstnerisk fremstilling av tid og rom. For sceneanvisningens del er det nesten motsatt; selv om dramaets tid og rom er like fiktivt som romanens ligner fremstillingen av tid og rom i sceneanvisningen ofte mer på sakprosa enn skjønnlitteratur. Sceneanvisningene er som regel blottet for litterære virkemidler, og har snarere form av en objektiv, monologisk instruksjon enn en skjønnlitterær tekst. Dette kan illustreres ved hjelp av et hvilket som helst moderne drama, ta for eksempel Ibsens *Vilanden* fra 1884:

I grosserer Werles hus. Kostbart og bekvemt innrettet arbeidsværelse; bokskape og stoppede møbler; skrivebord med papirer og protokoller midt på gulvet; tente lamper med grønne skjærme, således at værelset er dempet belyst.<sup>21</sup>

Pinters *The Dwarfs* fra 1960:

The two main areas are:

1. a room in Lens house. Solid middle-European furniture. Piles of books. A small carved table with a chenille cloth, a bowl of fruit, books. Two marquetry chairs. A hanging lamp with dark shade.
2. the living room in Marks flat.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> H. Ibsen, "Vilanden", *Henrik Ibsens samlede verker bind 3*, Oslo, 2000, s. 197

<sup>22</sup> H. Pinter, "The Dwarfs". *Plays 2*. London, 1996, s. 79

eller Vampilovs *Utinaja ochota* fra 1967:

Городская квартира в новом типовом доме. Входная дверь, дверь на кухню, дверь в другую комнату. Одно окно. Мебель обыкновенная. На подоконнике большой плюшевый кот с бантом на шее. Беспорядок.<sup>23</sup>

Alle disse utdragene gjengir de aller første setningene i hvert av de respektive dramaene, alle er blottet for litterære virkemidler og alle forsøker å gi nøyaktige fremstillinger av det aktuelle dramaets kronotop. Dette er imidlertid dømt til å mislykkes, fordi dramatikeren ved å forsøke å fremstille kronotopen i objektiv sakprosa undergraver nettopp det som er kronotopens særpreg. Kronotopen er en abstrakt størrelse, et analyseverktøy og kunstnerisk grep som verken lar seg isolere i et eget avsnitt eller fremstilles i et leksikalsk, monologisk språk. Resultatet av disse bestrebelsene blir dermed at ”kronotopen” står igjen som en overfladisk beskrivelse av scenerommets fysiske utseende.

Første sceneanvisning i *Čěrnœ moloko* representerer en helt ny fremstilling av dramaets kronotop som bryter med dette mønsteret. Utgangspunktet for det hele er ganske konkret: Sigarevs sceneanvisning har skjønnlitterær kvalitet og henvender seg således til leserens følelser snarere enn fornuft.

Åpningen av første sceneanvisning i *Čěrnœ moloko* lyder som følger:

С чего начать-то? Не знаю даже. С названия города, может? Так это вроде и не город вовсе. И даже не городского типа поселок. И не деревня. И вообще не населенный пункт это ни какой. Станция это. Просто станция.<sup>24</sup>

Det aller første man legger merke til er tilstedeværelsen av et subjekt. Nå er det ikke så uvanlig at et fortellende subjekt opptrer i dramagenren, det finnes massevis av kjente dramaer med fortellerskikkelser. Men denne ”fortelleren” skiller seg fra den tradisjonelle dramatiske fortellerskikkelsen på en fundamental måte: han opptrer i sceneanvisningen, og henvender seg med andre ord til leseren – ikke til publikum.

Før man lar seg rive med i begeistring over denne nyvinningen skal man huske på at tilstedeværelsen av et subjekt i sceneanvisningen heller ikke er noe nytt fenomen. Enhver

---

<sup>23</sup> Vampilov, *Utinaja ochota*. Moskva, 2005, s. 175

<sup>24</sup> Sigarev, *Čěrnœ moloko*, Moskva, 2005, s. 177

sceneanvisning – inkludert de som siteres ovenfor – forutsetter at det finnes et subjekt i andre enden; det ligger i sceneanvisningens informative natur. Sceneanvisningen er en instruksjon som går i direkte linje fra implisert dramatiker til implisert leser. Det er altså ikke subjektet i seg selv som er nyvinningen i første sceneanvisning av *Čěrnœ moloko*, det er snarere det at dramatikeren ikke forsøker å *skjule* subjektet, men lar det tre åpent frem med sine personlige synspunkt.

Hva oppnår så Sigarev med å slippe sceneanvisningens subjekt løs? Selv om det kanskje kan virke som et beskjedent grep er effekten stor. Det frigjorte subjektet gjør det nemlig mye lettere for Sigarev å ta i bruk tradisjonelle skjønnlitterære grep i sceneanvisningen. Dette ser man allerede i den første setningen; "*С чего начать-то?*"<sup>25</sup> Dette er et underliggjørende grep. Leseren, som forventer å bli informert, blir i stedet konfrontert med et subjekt som er akkurat like spørrende som ham selv. Sceneanvisningens subjekt vet rett og slett ikke hvordan han skal betegne dramaets kronotop; noe som paradoksalt nok forteller mye mer om kronotopen enn hva en hvilken som helst konkret og objektiv beskrivelse kunne ha gjort. Den stadige gjentakelsen av nektelser er også svært virkningsfull. Det er tydeligvis lettere å forklare hva dette rommet *ikke* er enn hva det faktisk er; det er *не город, не городского типа поселок, не деревня* og *не населенный пункт это ни какой*. Den benektende tonen understrekes av de forsterkende adverbene *даже, вовсе* og *вообще*, og antyder at vi befinner oss på et typisk ikke-sted.

Kronotopen i *Čěrnœ moloko* er provins, nærmere bestemt postsovjetisk provins. Postsovjetisk provins er i aller høyeste grad en *russisk* kronotop. Videre er det en kronotop som ikke uten videre kan beskrives etter den tradisjonelle sceneanvisningen formel. Sceneanvisningens subjekt i *Čěrnœ moloko* har derfor ikke noe valg – han er nødt til å ty til kunstneriske grep for å formidle det han vil si. I ren desperasjon ender han til slutt opp med en illustrerende besjeling, og Russland blir til en kvinne med eget hjerte, hode og vilje:

Ведь Необъятная Родина Моя странное существо, и сердце у неё, как известно, в голове. Ну, да бог с ней. С головой, в смысле. Нам бы, где мы находимся, определиться.<sup>26</sup>

Dette uvanlige grepet har både litterære og informative kvaliteter. Vi er i Russland, med alt hva det vekker av kulturelle assosiasjoner hos den enkelte leser. Men i tillegg understreker besjelingen provinsens mystiske og truende egenskaper. I provinsen er mennesket maktesløst

---

<sup>25</sup> Sigarev, s. 177

<sup>26</sup> Ibid, s. 177

og ubetydelig; provinsen reduserer mennesket til det absolutte minimum av seg selv. Besjelingen antyder dessuten at provinsen bare er en fjern del av en enda større ”kropp” som tilhører Russland i egen person. Ved å understreke at Russland er en kvinnelig skikkelse tillegger sceneanvisningens subjekt kronotopen både identitet, vilje og personlighet, og skaper et inntrykk av at menneskets skjebne i provinsen er fullstendig prisgitt en uberegnelig, forfølgelig og uforståelig overmakt.

Det er takket være denne underliggjørende besjelingen at dramatikerens i første sceneanvisning til slutt kan gi en konkret beskrivelse av provinsen. Dessuten har han skapt seg en unik mulighet til å plassere dramaets fiktive rom på ”kartet”:

По моим расчетам, это область поясицы, крестца, или даже...  
Нет, даже не «или», а так оно и есть. Именно там мы и находимся.  
Прямо в самом центре этого. В эпицентре.<sup>27</sup>

Det virker nærmest som om subjektet blir pinlig berørt av svare på spørsmålet om hvor på Russlands ”kropp” vi befinner oss; den vage henvisningen til nedre del av ryggen og den unnvikende tonen mot slutten av første setning antyder at vi antageligvis befinner oss nærmere Russlands *žopa* enn *pojasnica*. Den ironiske tonen forsterker isolasjonen og kontrasten til de mange mer attraktive kroppsdelene. Vi befinner oss imidlertid langt unna disse; her er ingenting annet enn tett luft og evig skygge, hvilket skaper en kraftig dystopisk stemning. Lengselen etter forandring er så sterk at subjektet til slutt henvender seg direkte til Russland i egen person:

Такое не такое, что кричать хочется, вопить, орать, чтобы только  
услышала... «Ну и засра... Ну и нечистоплотная ты барышня,  
Родина Моя Необъятная!» А услышит ли? поймет? задумается?  
Не знаю...<sup>28</sup>

Første sceneanvisning i *Čěrnoe moloko* gir leseren en *følelse* post-sovjetisk provins, snarere enn en overfladisk beskrivelse. Dette er ikke bare et godt utgangspunkt for regissøren som skal formidle dramaet videre på scenen, det har også en positiv effekt for dramaets kronotop slik det fremstår innad i verket. Når leseren går videre til den dramatiske dialogen i *Čěrnoe moloko* tar han nødvendigvis med seg følelsen av provins som ble vekket i første

---

<sup>27</sup> Sigarev, s. 177

<sup>28</sup> Ibid, s. 177

sceneanvisning, og på denne måten gjennomsyres hele dramaet av kronotopen etterhvert som leseprosessen skrider frem – i tråd med Bachtins teori.

## 2.2 Stoppestedets kronotop og jernbanen som spatial bakgrunn

Handlingen i *Čěrnoe moloko* foregår på en nedlagt stasjon som heter Mochovoe. Stedsnavnet er svært rikt på mytologi; ordet *moch* betyr ”mose”, men stammen vekker også en rekke assosiasjoner om fuktig myrlandskap og vått, rått og kaldt klima. Dette gjenspeiler seg i årstiden i stykket; det er november, og Mochovoe er dekket av et hvitt, vått teppe.

Til tross for at heltene i *Čěrnoe moloko* er på reise foregår likevel hele handlingen på samme sted. I henhold til de klassisistiske enhetskravene kan man trygt slå fast at rommets enhet overholdes. I motsetning til de mange romanene der den mye omtalte *veiens kronotop* er sentral (for eksempel Cervantes *Don Quijote* eller Gogol's *Měrtvye duši*) snakker vi her om *stoppestedets kronotop*; hele handlingen foregår på ett og samme stoppested langs veien. Ikke desto mindre er det det sikkert at Mochovoes beliggenhet ved jernbaneskinnene skaper en flerdimensjonal følelse. I denne sammenhengen er det verdt å få med seg at Lotman trekker en parallell mellom nettopp denne typen flerdimensjonale rom og teaterrommet som sådan;

Проведем снова аналогию со сценой: на декорациях могут быть нарисованы не замыкающие пространство стены, а бескрайние просторы полей и гор. Но это не изменяет замкнутости сценического пространства, которое отграничено совсем по другому принципу: декорация может изображать продолжение сценической площадки и тем не менее между ними пролегать резкая грань; сцена – это пространство, на котором может происходить действие, и оно отграничено от пространства, на котором действие никогда не происходит. Что бы ни было нарисовано на декорации, она изображает находящееся по другую сторону этой границы.<sup>29</sup>

Selv om denne analogien kanskje kan synes litt gammeldags sett fra et teatervitenskapelig ståsted fungerer den likevel svært godt som et bilde på kronotopen i *Čěrnoe moloko*; handlingen flyttes aldri inn i jernbanevognene, likevel er det tydelig at jernbanen som spatial

---

<sup>29</sup> Ju.M. Lotman. “Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja”, *Izbrannye stat'I v trech tomach, tom 1*. Tallin, 1992, s. 413- 447, s. 422



bakgrunn utgjør en helt sentral del av kronotopen. I første sceneanvisning ser man for eksempel at Mochovoe ikke en gang kan gis en dekkende betegnelse med mindre man ser stedet i relevans til jernbanen; ”Станция это. Просто станция.”<sup>30</sup> Dessuten fungerer jernbanen som katalysator for at handlingen i det hele tatt kommer i gang, fordi Melkij og Lëvčik neppe ville ha havnet i Mochovoe dersom det ikke hadde gått forstadstog dit.

Det er ingen selvfølge for en russisk provinsby å være koblet til resten av Russland med offentlig transportmiddel. Det finnes mange provinsbyer uten jernbane – det finnes til og med steder uten vei! Innbyggerne i Mochovoe er altså privilegerte; takket være jernbanen kan de, i den grad de skulle ønske det, opprettholde en viss kontakt med utenomverden. Jernbaneskinnene kan således leses som en slags livlinje som forbinder Mochovoe med resten av Russland.

Man kan imidlertid spørre seg om det er jernbanens reelle eller symbolske verdi som er viktigst for innbyggerne i Mochovoe. Det er ingenting som tyder på at menneskene Melkij og Lëvčik møter i Mochovoe er vant til å reise med tog, ei heller virker det som om de setter nevneverdig pris på å motta besøk utenfra. Det er ikke umulig at det først og fremst er jernbanens symbolverdi som er viktig for innbyggerne i Mochovoe; jernbanen opprettholder vissheten om at det finnes *et annet sted* i enden av skinnene. Om ikke annet er denne vissheten nødvendig for at menneskene som bor i Mochovoe skal kunne skape seg et bilde av sin egen identitet; uten vissheten om at det finnes en urban motpol som kontrasterer provinsen blir det plutselig mye vanskeligere for provinsen – og menneskene som bor her – å identifisere seg selv.

En av dem som har skrevet om nødvendigheten av en spatial motpol for å kunne identifisere sitt eget spatiale ståsted er A.L. Toporkov, som i sin artikkel *Putešestvija iz provincii v stolicu i obratno* forsøker å gjøre rede for hvordan mennesket identifiserer seg selv ut fra omgivelsene sine. Toporkov er særlig interessert i forholdet mellom de to spatiale motsetningene provins og hovedstad, et forhold han forsøker å belyse ved å undersøke to reiser foretatt av skribentene Kol’cov og Afan’sev på midten av 1800-tallet. I følge Toporkov finnes det ingen fasitsvar på spørsmålet om hvordan man reagerer på møtet med ”det motsatte rom”, men han konkluderer iallefall langt på vei med at vissheten om at det finnes steder som er annerledes enn det stedet en selv kommer fra, gjør det vesentlig lettere å identifisere sitt eget spatiale ståsted i verden.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Sigarev, s. 177

<sup>31</sup> A.L. Toporkov, ”Putešestvija iz provincii v stolicu i obratno”. *Russian Literature LIII* (2003), s. 281-290

Selv om jernbanen hele tiden forblir i bakgrunnen i *Čěrnoe moloko* gjør mange av dens mest typiske kronotopiske egenskaper seg likevel gjeldende. Blant disse er jernbanens særegne evne til å påvirke både tid og rom. Togets fremdrift avhenger av fart og skinner, hvilket vil si at dets reise er nøye forutbestemt både temporalt og spatialt. Det er sannsynlig at jernbanen er ett av svært få elementer (kanskje til og med det eneste) som bidrar til å ivareta mochovoianernes interesse for å følge med på klokken; forstadstoget stopper tre ganger i døgnet ved Mochovoe; ”на 6.37 и 22.41 в восточном направлении, и 9.13 – в западном,”<sup>32</sup> og i og med at hurtigtogene aldri stanser ved Mochovoe er dette etter alt å dømme de tre eneste tidspunktene på døgnet at stillstanden avbrytes av en aktiv impuls utenfra.

Man kunne kanskje tenke seg at man ved å spekulere i togets fart og skinnenenes utstrekning kunne ha forsøkt å gjette seg til Mochovoes geografiske plassering på det virkelige russiske kartet, men slike undersøkelser har neppe noe for seg i dette tilfellet. Man får aldri visshet i hvor jernbanen begynner eller slutter, og i og med at Mochovoe ikke engang er merket av på rutetabellen tyder alt på at slike spekulasjoner strider imot dramaets intensjon. Mochovoe er i aller høyeste grad et fiktivt rom, og de geografiske og sosiale egenskapene som er tillagt stedet har kun til hensikt å skape et inntrykk av Mochovoe som litterær provins uten å si noe om stedets eventuelle forankring i virkelighetens provins.

Det er flere ”mystiske” trekk ved jernbanen som understreker kronotopens fiktive karakter. Den mest iøyenfallende opplysningen er skinnenenes retning fra øst til vest; en ”rute” som antyder at jernbanen har flere oppgaver enn å bare knytte Mochovoe til omverdenen. Endestasjonene ”øst” og ”vest” har opplagte symbolverdier som gjør at jernbanen også kan leses som en livlinje som kobler det nye Russland sammen med resten av Europa.

Den andre ”mystiske” opplysningen er påstanden om at hurtigtogene setter *opp* farten i det de passerer Mochovoe; ”...чтобы ненароком не увидеть чего-нибудь такого.”<sup>33</sup> Ved første øyekast er det lett å oppfatte denne merkverdige oppførselen som et uttrykk for travle bymenneskers arrogante holdning ovenfor provinsmennesker, men ved nærmere ettertanke vil man kanskje finne at det er mer kompliserte årsaker som ligger bak. Sitatet er på mange måter tvetydig; ordet ”uforvarende” og bruken av perfektivt verb samt ubestemt pronomen kan for eksempel antyde at passasjerene i utgangspunktet ikke aner at det i det hele tatt eksisterer steder som Mochovoe, og at dette er en oppdagelse de av en eller annen grunn må skånes for. En mer sannsynlig tolkning er at passasjerene er fullstendig klar over hva som

---

<sup>32</sup> Sigarev, s. 177

<sup>33</sup> Ibid, s. 177

befinner seg utenfor vinduene, men bare ikke ønsker å bli minnet om det, fordi provinsen rett og slett skremmer dem.

I artikkelen *Playing at the end of the world* gir Veronica Hollinger en redegjørelse av hva som kjennetegner kronotopen i europeisk postmoderne teater. Et trekk som går igjen er en kronotopisk tomhet eller intethet som gir tilskueren en ubehagelig følelse av katastrofe, som om verdens undergang skulle være nær. Grunnen til at disse tomme toposene er så skremmende er i følge Hollinger at de presenterer en tid-og-rom kategori som er helt annerledes enn hva vi er vant til. Som eksempel peker Hollinger til Becketts drama *Endgame* med følgende observasjon

...we seem to encounter the end of the world, but also an end endlessly deferred, as well as the suggestion that the end has already occurred.<sup>34</sup>

Provinsen har mange likhetstrekk med Hollingers skildringer av den postmoderne dramatiske kronotopen generelt. Stilt overfor uendeligheten mister mennesket enhver mulighet til å kontrollere tid og rom. Dessuten presenterer provinsen det opprinnelige og naturlige, hvilket minner oss om at det er naturen som er fundamentet for menneskelig eksistens, mens alt annet bare er midlertidige illusjoner. For bymennesker, som er flasket opp på urbane idealer og urbane forståelser av tid og rom som to konkrete størrelser mennesket bør ha full kontroll over, er denne antydningen skrekkelig – dersom den er riktig betyr det jo i ytterste konsekvens at hele det urbane livet er bygget på et kunstig fundament.

Er det mulig å kontrollere tid og rom? Byen svarer ja – men kamuflerer begrunnelsene under et tykt lag av reklame, trafikkstøy, glorete skilt og dollartegn. Provinsen svarer nei – og lar argumentene stå ribbet frem for alle som tør å se. Når togene setter opp farten i det de passerer Mochovoe kan det godt ha noe med akkurat disse problemene å gjøre. Togene setter opp farten fordi passasjerene ombord ikke tåler synet av provins – ikke fordi de synes provinsen er kjedelig eller uinteressant, men fordi den minner dem om at livet i bunn og grunn ikke er annet enn meningsløs, nådeløs tomhet.

---

<sup>34</sup> Veronica Hollinger, "Playing at the end of the world". *Staging the impossible. The fantastic mode in Modern Drama*. Red: P.Murphy. London 1992, s. 183-195, s.187

## 2.3 Møtets kronotop

I boken *The empty space* hevder Peter Brook at de eneste elementene som kreves for å kunne definere noe som teater er "...any empty space og a man [who] walks across this empty space whilst someone else is watching him,".<sup>35</sup> En snevrere men kanskje like treffende definisjon ville være å si at teatret består av *et rom* og *et møte*. Selv en monolog med bare én karakter er avhengig av et møte for at teksten skal bli til teater; om ikke med andre så iallefall med publikum i salen.

Møtets kronotop er uten tvil en av de aller viktigste kronotopene i den dramatiske genren. Hvor fremtredende møtets kronotop skal være avhenger av rommets egenskaper; jo mer isolert rommet rundt karakterene er, jo mer fremtredende blir møtet. En dramatiker som nærmest har spesialisert seg på denne typen romlig dramatik med møtets kronotop i fokus er nobelprisvinner Harold Pinter (1930-). I innledningen til boken *Plays II* sier han;

The germ of my plays? I'll be as accurate as I can about that. I went into a room and saw one person standing up and one person sitting down, and a few weeks later I wrote "The Room". I went into another room and saw two people sitting down, and a few years later I wrote "The Birthday Party". I looked through a door into a third room, and saw two people standing up and I wrote "The Caretaker".<sup>36</sup>

Romligheten i Pinters dramaer er uhyre konkret, og utgangspunktet hans er nesten alltid det samme: å lukke to eller flere mer eller mindre ulike mennesker innenfor de samme fire veggene. Karakterene har nesten alltid mulighet til å forlate rommet hvis de vil, men de foretrekker som regel å bli værende. Hva som er grunnene til dette valget er imidlertid usikkert; kanskje de føler seg truet av noe eller noen utenfor, kanskje har de rett og slett ingen andre steder å gå. Uansett er resultatet det samme: karakterene blir tvunget til å bli kjent med hverandre og må lære å omgås hverandre innenfor et svært begrenset areal. I dag har denne dramaturgiske formelen blitt adoptert av fjernsynsselskaper som produserer vulgære tv-show i den såkalte realitygenren.

Pinters fire vegger omslutter et rom som er svært begrenset i omfang, mens Sigarevs provins nærmest er uendelig i utstrekning. Likevel deler toposene mange av de egenskapene som skal til for å forsterke møtets kronotop, og gjøre den mest mulig interessant og komplisert. Det viktigste og mest iøyenfallende fellestrekket er isolasjon. Et annet er det at både Pinter og Sigarev gir karakterene ulike forutsetninger for å klare seg i det aktuelle

---

<sup>35</sup> P. Brook, *The Empty Space*, London 1968, s. 9

<sup>36</sup> H. Pinter, *Plays 2*, London 1996, s. 3

rommet; at kampen mellom karakterene er ujevn. Dette poenget er av stor betydning for møtets kronotop. Dersom en av karakterene kjenner rommet bedre enn de andre har han også mulighet til å utnytte rommet bedre – han kan for eksempel manipulere omgivelsene ved å skru av lyset eller gjemme seg for å skape forvirring og frykt hos motparten, som Mick i Pinters *The Caretaker* fra 1959.

I *Čěrnoe moloko* det er Melkij og Lěvčik som har dårligst odds. De er typiske bymennesker og har liten erfaring med provinsbyer som Mochovoe. Mochovoe er dessuten et ekstremt uoversiktlig rom; mye mer uoversiktlig enn rommet i Pinters dramaer, som alltid er klart og tydelig avgrenset. Det finnes ingen synlige grenser som forteller hvor Mochovoe begynner eller slutter, ei heller finnes det noen tydelig utvei som kan hjelpe Melkij og Lěvčik vekk. De to er med andre ord prisgitt landsbybeboernes nåde, noe som ikke akkurat er en oppmuntrende tanke, i og med at disse fremstår som minst like utemmede og upålitelige som stedet som sådan.

Selv om Melkij og Lěvčik er avhengige av de innfødtes hjelp for å komme seg videre hindrer det dem ikke i å rakke ned på alle de møter. Det er fascinerende å se hvor raskt Melkij og Lěvčik havner i munnhuggeri med innbyggerne i Mochovoe, og deres arrogante holdninger og oppblåste selvbilder illustrerer hvordan selv bymennesker fra laveste sosiale sjikt anser seg selv som betydelig mer verd enn enhver som kommer fra provinsen. Dette kan man blant annet se ut fra måten de behandler Mišanja når han kommer for å klage på brødristeren:

Мишаня:

*(ужасно побледнел).*

Это... Товарищи приезжие...

Первый мужик:

Мишка, не ссы...

Мишаня:

*(еще менее бледен).*

Погодите уезжать, товарищи приезжие...

Левчик:

Девушка, ну, как там на счет билетов-то?

Кассирша:

Я ж спросила, куда вам?

Мишаня:

*(ещё менее бледен, даже слегка покраснел).*

Товарищи приезжие! Я к вам обращаюсь.

Кассирша:

Вас, кажется.

Левчик:

*(резко повернулся).*

Меня! Ты мне это, да? *(Пошел на Мишаню).*

Меня, да, мужик?

Мишаня:

*(снова поблел)*

Вас...

Левчик:

Ну, так говори, че надо. *(Пауза).* Ну, че ты? Забыл, че хотел? Свободен тогда. *(Повернулся к кассирше).* Че там у вас ближайшее?<sup>37</sup>

Selv om han har god grunn til å føle seg lurt henvender Mišanja seg til Lëvčik på en høflig og sivilisert måte. Når Lëvčik ignorerer ham trer kameraten til med oppfordringen om å ”ikke tisse på seg”. Denne bemerkningen er interessant av flere grunner; for det første fordi den bekrefter at Lëvčik på grunn av sin urbane opprinnelse automatisk besitter høyere status enn Mišanja, som er en typisk *provincial*. Når Mišanja skal henvende seg til Lëvčik med en klage befinner han seg derfor i en svært presset situasjon; han vet at han har blitt lurt, men hans iboende respekt for bymennesker gjør det vanskelig for ham å konfrontere Lëvčik med problemet.

For det andre kan bemerkningen også fortelle noe om Mišanja som person. Man kan spørre seg hvorfor akkurat Mišanja har blitt ”valgt ut” for å fremme klagen på vegne av alle innbyggerne; riktignok er det han som har sett brødristerne til en fjerdedel av prisen, men er det nok til å utpeke ham som tillitsvalgt for hele Mochovoe? Han kan også være en bygdetulling som har blitt påtvunget en oppgave ingen av de andre ikke tør å ta på seg. En annen mulighet er at han har blitt valgt ut fordi han er kjent for å ha høyt temperament. Bemerkningen ”*не ссы...*” er ikke entydig positiv, den har også et snev av sarkasme over seg som kan antyde at avsenderen forsøker å hisse opp Mišanja slik at han skal bli så sint at han behandler Lëvčik på samme måte som han ville ha behandlet en lurendreier fra provinsen. Når Lëvčik svarer med å avfeie Mišanja på en måte som er totalt sosialt uakseptabel, og til og med fornærmer ham foran en hel gjeng sambygding, kan det sammenlignes med et klassisk tilfelle av hybris; Lëvčik overvurderer seg selv i forhold til

---

<sup>37</sup> Sigarev, s. 191

Mišanja. Han kan ikke i sin vildeste fantasi forestille seg at et menneske fra provinsen kan utgjøre en reell trussel mot et bymenneske, som per definisjon er enhver *provincial* overlegen. Det er nettopp denne arrogante holdningen som nesten skal lede til Lëvčiks undergang få minutter senere.

Man kunne kanskje tenke seg at Lëvčik gir seg ut for å være tøffere enn han egentlig er i møtet med Mišanja, men måten han og Melkij oppfører seg når de blir alene tyder på det motsatte. Når ”provinsmobben” tilsynelatende gir opp håpet om å få tilbake pengene sine og forlater stasjonen, er Melkij og Lëvčik så sikre på at problemet er løst at de legger seg til å sove. De er med andre ord fullstendig avslappede og er tydeligvis overbeviste om at de har trillet provinsmenneskene rundt lillefingeren. Sjøkket kunne ikke vært større når døren plutselig fyker opp og Mišanja stormer inn med et ladd gevær.

Møtet med Mišanja er ikke det eneste eksempelet på at Melkij og Lëvčik undervurderer provinsmenneskene, men det er uten tvil denne feilvurderingen som får de alvorligste konsekvensene. De andre gangene Melkij og Lëvčik går i dialog med innbyggerne i Mochovoe bærer samtalene preg av kommunikasjonssvikt, noe som medfører en del pinlige situasjoner som skaper en underfundig tragikomiske stemning:

Левчик:

Барышня, вы не поняли.

Кассирша:

Я не барышня, во-первых, а девушка еще.

Левчик:

Девушка, вы не поняли.

Кассирша:

А, во-вторых, я сама торгашка со стажем, и такие номера со мной не проходят. Понял?

Мелкий:

Левчик, да пошли ты ее тоже. Вот далась она тебе.

Кассирша:

*(высунулась в окно)*

Роток закрой, мокрощелка. А курить вообще на улицу иди. Раскурилась тут.

Мелкий:

*(Не глядя на кассишу)*

Отвали.

Кассирша:  
Че?

Мелкий:  
То самое. С большим приветом из Сингапура.

Кассирша:  
Кто дура, соплячка?

Мелкий:  
Внучка твоей бабки.

Левчик:  
Ну, так как, девушка, вас заинтересовало наше предложение? <sup>38</sup>

Lëvčik kommer skjevt ut allerede fra starten ved å feilvurdere kassererens alder, og det er heller ingen av salgsargumentene hans som gjør nevneverdig inntrykk på henne – iallefall ikke til å begynne med. Når Melkij blander seg inn skifter kassereren fokus, og plutselig minner dialogen mer om opptakten til en real catfight enn en samtale mellom selger og potensiell kunde. Når Lëvčik avrunder som om han overhodet ikke har fått med seg skjellsordene som hagler i luften, fremstår hele dialogen i et nokså absurd lys.

Lëvčiks iherdige salgsforsøk og Melkijs åpenbare frekkhet gjør dem til et team som ikke akkurat kan sies å trekke i samme retning. Det er for øvrig interessant at det i utgangspunktet synes å være Lëvčiks oppgave å snakke med provinsmenneskene, mens Melkij stort sett holder seg i bakgrunnen. Underveis skal dette komme til å forandre seg fullstendig, og mot slutten av annen akt kan man nesten definere en ny møtets kronotop, når Lëvčik kommer tilbake og oppdager at Melkij har ”gått over” til provinsinnbyggernes side:

Мелкий:  
А я не хочу так больше. Я хочу, чтобы как человек... Как тетя Паша. Как все они. Вот так хочу. Ты им – говно, а они тебе – добро. (...) <sup>39</sup>

Gjensynet mellom Melkij og Lëvčik i annen akt kan karakteriseres som Lëvčiks første konfrontasjon med sannheten. Melkijs forvandling tvinger Lëvčik til å se sitt eget liv utenfra, akkurat slik hun selv har gjort. Men i motsetning til henne er ikke Lëvčik i stand til å ta et

---

<sup>38</sup> Sigarev, s. 183

<sup>39</sup> Sigarev, s. 216



personlig oppgjør, og i det han tvinger Melkij til å forlate provinsen stenger han samtidig døren for møtet med seg selv.

## 2.4 En tidsanskuelse

Dramatisk tid skiller seg fra narrativ tid på den måten at dramaet alltid utspiller seg i umiddelbar nåtid, mens narrativ fiksjon som regel forutsetter et tilbakeskuende blikk som betrakter en allerede avsluttet handlingssekvens. Denne forskjellen gjør at det har lite for seg å forsøke å tilnærme seg dramaets tid ved hjelp av tradisjonelle strukturalistiske metoder, da disse først og fremst er tilpasset narrativ tid.

Det finnes flere modeller for å strukturere dramatisk tid, hvorav de aller fleste bygger på de klassisistiske enhetskravene. Kravet om enhet i tid var ikke minst viktig i det naturalistiske teatret, der idealet var at hele dramaet skulle utspilles innen én og samme ubrutte tidslinje. Eventuelle brudd på denne linjen ble betraktet som negative påminnelser om at man overvar et teaterstykke og ikke virkelige handlinger. Selv om mange regissører fortsatt forsøker å begrense antallet temporale hopp i teatret er det likevel ingen tvil om at den naturalistiske doktrinen er foreldet. I moderne teater er idealet at publikum underskriver en ”kontrakt” i det de går inn i teatersalen, og av og til kan man få inntrykk av at det moderne teatret heller forsøker å understreke teatrets fiktive karakter enn å prøve å skjule den. En av forløperne for denne trenden var Bertolt Brecht, som med sitt episke teater forfektet en helt løs tidsstruktur, der fragmenter og løsrevne scener ble presentert i en ikke-kronologisk rekkefølge. Den fragmenterte stilen med temporale og spatiale brudd hadde konkrete funksjoner som vitner om en teaterfilosofi helt motsatt av naturalismen; bruddene skulle minne publikum om at de befant seg i teatret og hindre dem i å leve seg for mye inn i handlingen. På denne måten antok Brecht at publikum ville ha bedre forutsetninger for å ta til seg alvorlige temaer på en objektiv måte, og derved også gjøre det rette i det virkelige liv. Selv om også Brechts politiske teaterfilosofi sjelden gjenspeiler seg på scener i dag er det likevel ingen tvil om at hans eksperimenter med temporale og spatiale brudd åpnet mange nye dører innen den dramatiske genren.

I et forsøk på å skape en modell for strukturalistisk tilnærming til dramatisk tid og rom opererer Manfred Pfister med begrepene *lukkede* og *åpne strukturer*, hvorav åpne strukturer kjennetegner dramaer med temporale eller spatiale hopp, mens den lukkede strukturen

betegner dramaer der tidens og rommets enhet overholdes fordi dette har spesifikke tematiske funksjoner:

...the closed structures serve specifically *thematic* functions: the permanence of the locale – an interior littered with furniture and other objects, isolated from the outside world, from which only a few noises actually permeate – creates the impression of a suffocating narrowness and hopelessness that is in line with the authors' determinist conception of figure. At the same time, the figures are all locked into a milieu that does not permit any kind of change and holds them prisoner in a state of numbing *stasis*. Replacing the type of public locale that unity of place in classical and classicising drama was based on by a private interior is therefore primarily of thematic importance.<sup>40</sup>

Ved første øyekast synes det åpenbart at *Čěrnoe moloko* har en lukket struktur. Stemningen i Mochovoe er isolert og stillestående, og dette påvirker både karakterer og handling på en slik måte at det får tematiske konsekvenser. Ikke desto mindre kan man ikke skyve under en stol at handlingen i *Čěrnoe moloko* foregår i et offentlig lokale der hvem som helst kan komme gående, og at det er et markant temporalt hopp mellom første og annen akt. Det kan altså synes som om *Čěrnoe moloko* svarer til både den åpne og den lukkede strukturen. Det er all grunn til å tro at dette er en direkte konsekvens av at handlingen foregår i provinsen; på grunn av at stasjonsbygningen befinner seg i provinsen er bare det et svært begrenset antall mennesket som kan entre det – til tross for at lokalet er offentlig. Og fordi disse menneskene bor i provinsen har de ingenting å finne på, hvilket gjør at det virker som om tiden nærmest står stille. Dette gjør at det temporale hoppet mellom aktene ikke påvirker den statiske følelsen i dramaet, og stillstanden fortsetter inn i andre akt.

Det er ikke noe nytt at tiden oppfører seg på en annen måte i provinsen enn i byen. I essayet *Provincija kak mašina vremeni* sier Nekljudova for eksempel; "не буду повторять прописных истин, что в провинции время течет по-иному."<sup>41</sup> Også Robert Louis Jackson deler denne oppfatningen, han hevder at "space and time merge in the steppe, and time itself seems to stand still."<sup>42</sup> Motivet om at tiden beveger seg annerledes i villmarken enn i sivilisasjonen kan man finne igjen også hos Shakespeare; i *As you like it* stadfester Orlando ganske enkelt: "There is no clock in the forest."<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> M. Pfister. *The theory and analysis of drama*. Melbourne, 1993, s. 253

<sup>41</sup> V.S Nekljudova, "Provincija kak mašina vremeni: mifotvorčestvo i real'nost'", *Russian Literature LIII* (2003) s. 236-243, s. 236

<sup>42</sup> R. L. Jackson, "Space and the journey", s. 432

<sup>43</sup> W. Shakespeare, "As you like it", *The Globe illustrated*. New York, 1979, s. 901

Inntrykket av at tiden står stille stemmer godt overens med inntrykket man får av tiden i Mochovoe. I første sceneanvisning kan man lese at det henger en plakate på veggen med påskriften *končilas*, men: ”*Что кончилось, зачем, и когда – не оговорено.*”<sup>44</sup> Interiøret og ikke minst menneskene gjør fristende å tenke at det er tiden som har stanset - inntill man får vite at plakaten i virkeligheten refererer til kassererens lager av hjemmebrent.

Dersom man skal forsøke å plassere handlingen i *Čěrnoe moloko* i tid kan man begynne med å slå fast at handlingen foregår etter 1991. Dette kan man hevde med stor grad av sikkerhet fordi det er utelukket at Melkij og Lěvčik kunne ha fått tak i mengder med billige asiatiske brødrister under Sovjettiden. Men det er neppe spesielt lenge siden kommunismen falt. Menneskene i Mochovoe virker underlig tiltaksløse, som om de er ”gjenglemte” arbeidere etter en nylig stengt hjørnestensbedrift. Dessuten er dramaet svært rikt på politiske referanser til sovjettiden. Det er et viktig poeng at disse referansene alltid kommer fra menneskene som bor i Mochovoe og aldri fra Melkij eller Lěvčik; dette understreker følelsen av at tiden beveger seg saktere i provinsen, og man får inntrykk av at provinsmenneskene ”henger igjen” i fortida.

Men de politiske referansene er ikke det eneste som antyder at tiden går saktere i provinsen enn i byen. Mochovoe er akterutseilt på nesten alle plan, og menneskene som bor her henger verken med i den teknologiske, medisinske eller hygieniske utviklingen. Et av de tydeligste symbolene som illustrerer dette poenget er selve produktet for Melkij og Lěvčiks salgsvirksomhet. Det skal godt gjøres å tenke ut et produkt innbyggerne i Mochovoe kunne hatt mindre bruk for enn en tidsbesparende superbrødrister fra firmaet ”Junit”. I Mochovoe baker alle sine egne brød, og det virker ikke engang som om de synes at det tar spesielt lang tid. Dessuten er argumentet om å *spare tid* nesten meningsløst i utgangspunktet på et sted som Mochovoe; er det én ting innbyggerne her har nok av er det jo nettopp tid. Innbyggerne er heller ikke i en økonomisk situasjon som tillater dem å betale for lekker design, og argumentet om at brødristeren bruker 3-6 ganger så lite strøm som andre brødrister har heller ingen effekt, i og med at ingen i Mochovoe har brødrister fra før.

Blant andre elementer som illustrerer hvordan Mochovoe henger etter i utviklingen er innbyggernes angivelige dårlige hygiene, eller Melkijs overfølsomhet for kroppslukt - alt ettersom hvordan man ser det. Sikkert er det iallefall at trender rundt personlig hygiene er et område der utviklingen har gått mye fortere i byen enn i provinsen. Om dette skriver Nekljudova:

---

<sup>44</sup> Sigarev, s. 178

Изоляция оправдывается соображениями гигиены: как бы человек из прошлого не перенес свою заразу (представления о жизни, культурный багаж и пр.) на морально безупречный людей из прекрасного до стерильности общества.<sup>45</sup>

Et annet beslektet uttrykk for den temporale kløften mellom by og land er bymenneskenes bruk- og kastmentalitet, som står i skarp kontrast til måten provinsmenneskene behandler eiendelene sine på. I provinsen holder man seg til gammeldags nøysomhet, og gamle ting vaskes og settes i stand, mens det å kaste noe for å kjøpe noe nytt er utenkelig. Når Melkij i annen akt irettesetter Lëvčik fordi han påstår at barnevognen de har fått av Paša er full av bakterier, viser det at hun er i ferd med å adoptere provinsmenneskenes forhold til gjenbruk, og at hun har innsett at angsten for bakterier er et urbant motefenomen uten rot i virkeligheten.

En medvirkende årsak til at de hygieniske kravene ikke er like strenge i Mochovoe som i byen er at stedet verken er tilknyttet lege eller sykehus. Mangelen på offentlig helsevesen er også svært interessant av en annen grunn; jo mindre kjennskap innbyggerne i Mochovoe har til moderne medisin, jo mer sannsynlig er det at de holder gamle naturmedisinske tradisjoner og kjerringråd ved like. Fraværet av helsevesen understreker både samhold, tilknytning til naturen og gamle rituelle skikker, og har dessuten helt konkrete konsekvenser for Melkij, fordi hun blir tvunget til å føde på provinskvinnenes vis.

I tillegg til de alle disse eksemplene finnes det også en mengde mer subtile opplysninger som er med på å tydeliggjøre at det går en temporal skillelinje mellom by og land. Blant disse er for eksempel Lëvčiks fåfengte oppfordring om at kassereren burde besøke internettsiden til "Junit". Denne referansen er nærmest absurd – riktignok kan det finnes en teoretiske mulighet for at Lëvčik har hørt om internett (iallefall hvis handlingen foregår etter 1994-95), men på steder som Mochovoe er internett helt uvanlig selv i dag. Replikken er tvetydig i seg selv; selv en person med minimal kjennskap til internett vet at internettdressen "...дабл-ю, дабл-ю, дабл-ю, точка, ру"<sup>46</sup> er meningsløs. Dette kan bety at Lëvčik bevisst utnytter provinsmenneskenes manglende kjennskap til teknologi, eller det kan bety at han ikke engang selv har praktisk erfaring med internett. Videre er både Melkijs fråtsing i vestlige slikkerier og sigaretter, samt kassererens iver etter å gifte bort datteren sin meningsbærende for den temporale kløften. Melkijs vestlige produkter er tilsynelatende helt

---

<sup>45</sup> Nekljudova, "Provincia kak mašina vremeni", s. 240

<sup>46</sup> Sigarev, s. 183

ukjente for innbyggerne i Mochovoe, mens gammeldagse russiske konvensjoner rundt ekteskap og familie etter alt å dømme er ukjente for Melkij og Lëvčik.

Den temporale kløften mellom by og land gjør det fristende å sammenligne Melkijs og Lëvčiks reise til Mochovoe med en tidsreise. Dette åpner for å lese jernbanen som et transportmiddel som ikke bare frakter passasjerene i rom, men også i tid. Denne tolkningen tilfører en ny dimensjon til den allerede omtalte møtets kronotop. Dersom jernbanen frakter Melkij og Lëvčik tilbake i tid, er møtet mellom dem og innbyggerne i Mochovoe like mye et møte mellom mennesker fra to forskjellige temporale kulturer som mellom to spatiale.

Melkijs og Lëvčiks høye indre rytme forsterker denne lesningen.<sup>47</sup> I sammenligning med provinsmenneskene fremstår Melkij og Lëvčik som rastløse og urolige mennesker. Første scene i første akt illustrerer denne rytmeforskjellen godt; Melkij og Lëvčik kommer inn på stasjonen med armene fulle av brødrister. I løpet av få sekunder er de i full sving med å analysere smittefaren inne på stasjonen, hvilket snart går over i en diskusjon om provinsmenneskenes dårlige hygiene. Dette fører til at Melkij forsøker å fjerne lukten i rommet ved å spraye rundt seg med en parfymeflaske. Videre blir Melkij skremt av en sovende fyllick, hvorpå hun løper skrikende ut på gaten. Lëvčik lokker henne så tilbake, og hun kommer slukøret inn, spiser en kjærlighet på pinne og tenner en mentolsigarett. Alt dette mens de to andre menneskene som befinner seg i samme rom – kassereren bak glasset ("*в руках вязание, в глазах – скука*") og fyllicken på benken ("*голова у него запрокинута назад, рот широко разинут*") – verken har beveget seg en millimeter eller sagt ett eneste ord.<sup>48</sup>

Forståelsen av jernbanen som en tidsmaskin og møtets kronotop som et møte mellom to ulike tidssoner gjør at man kan argumentere for at *Čërnoe moloko* er et drama med dualitet i tid, der provinsens tid (fortid) møter byens tid (nåtid). Men til tross for at denne forståelsen åpner for enkelte spennende vinklinger gjenspeiler den likevel ikke tidens fremstilling på en korrekt måte. Faktum er jo at hele handlingen i *Čërnoe moloko* foregår innen én og samme type tid: provinsens tid. Det at Melkij og Lëvčik kommer fra en annen "tidssone" enn den som regjerer i provinsen er ikke nok til å utfordre provinsens tid som dramaets sentrale fremstilling av tid som sådan.

---

<sup>47</sup> Jeg benytter med vilje uttrykket "indre rytme" og ikke "indre tempo". Årsaken er at man i teatret jobber med å finne "karakterens rytme", mens "karakterens tempo" er et heller ukjent begrep. En dramatisk karakter kan godt ha svært høy rytme selv om han står helt stille, men det er vanskelig å forestille seg en karakter med høyt tempo stå stille. Melkijs indre rytme forandrer seg i løpet av handlingen, men i det dramaet slutter er den etter alt å dømme tilbake der den var ved åpningen. Det er mulig å tenke seg at en av årsakene til at Melkij føder en måned for tidlig er at hun har en indre rytme som er for høy i forhold til den generelle rytmen i omgivelsene.

<sup>48</sup> Sigarev, s. 178

Hva er det så – foruten at den har tregere fremdrift – som skiller tiden i provinsen fra tiden i byen? Dette er et komplisert spørsmål som krever grundig analyse av den temporale strukturen i dramaet. Problemet er bare at det ikke synes å være noen temporal struktur - eller den temporale strukturen er mangel på struktur. Det eneste man kan slå fast med sikkerhet er at menneskene i Mochovoe ikke synes å ha noen interesse av å kontrollere eller organisere tiden slik Melkij og Lëvčik gjerne vil. Hvorvidt dette kommer av at tiden i provinsen rett og slett er ustrukturert, eller om provinsmenneskene bare strukturerer tiden på en annen måte er vanskelig å si. Det er ting som tyder på at det er vanskeligere å anslå et menneskes alder i provinsen enn det er i byen – Lëvčik bommer iallefall de få gangene han forsøker. Dette er et velkjent problem også i Čechovs provins, som for eksempel kommer til uttrykk i *Višněvyy sad* når Lopachin hevder at Trofimov snart er femti år. Senere viser det seg at han bare såvidt har rundet tretti. Selv om Lopachin åpenbart har til hensikt å fornærme Trofimov er bemerkningen likevel et av mange eksempler på at man i provinsen tillater mye større slingringsmonn når man skal bestemme et menneskes alder, enn man gjør i byen.

Også den premature fødselen kan leses som et uttrykk for provinsens temporale uberegnelighet. Når vannet går en hel måned for tidlig forsvinner samtidig et konkret tidsrom i løse lufta. For Melkij og Lëvčik er dette ”forsvinningsnummeret” helt ubegripelig – de er rett og slett ikke i stand til å forstå at fødselen ikke holder seg til ”rutetabellen”. Provinsmenneskene stiller seg derimot helt likegyldige til det temporale aspektet ved fødselen; tidsbegrepet ”en måned” er for dem et tvetydig og abstrakt begrep som i bunn og grunn er nokså ubrukelig i forhold til provinsens tid. I provinsen går vannet når tiden er inne, uavhengig av om svangerskapet har vart i åtte eller ni måneder.

Om dramaer som ikke passer inn i verken den åpne eller den lukkede strukturen sier Pfister at det kommer av at det hersker en helt egen *subjektiv tid* i det fiktive rommet for dramaets handling. Med subjektiv tid mener han en tidsforståelse der hjelpemidler som strukturerer tradisjonell ”objektiv” tid har blitt mer eller mindre ubrukelige; klokker, kalendere og årstall fungerer ikke slik de pleier å gjøre. Som eksempel peker han til Ionescos *La cantatrice chauve*, der klokken lever sitt eget fullstendig ulogiske liv som overhodet ikke stemmer overens med noen kjente former for temporal struktur. Man kan tenke seg at Lëvčiks problemer med å anslå provinsmenneskenes alder, Melkijes premature fødsel, og Mochovoes fravær på rutetabellen er symptomer på subjektiv tid; alle disse elementene er med på å antyde at provinsens tid motsetter seg objektiv skjematisk og følger sin egen subjektive logikk.

Det er sannsynlig at noe av grunnen til at provinsens tid fremstår som subjektiv er at den er sirkulær. Sirkulær tid henger tett sammen med nærhet til naturen og naturens syklus. Den urbane, lineære oppfatningen av tiden med klart definert begynnelse og slutt, er derimot helt løsrevet fra naturens skiftninger.

I følge Pfister er sirkulær tid i dramatikken ensbetydende med stasis;

Closely related to the idea of stasis or duration is the conception that interprets time as a form of cyclical repetition of identical or similar phenomena. Although there is a certain idea of progression in this concept, it is not the sort of linear progression moving from point A to point B, but a cyclical movement which starts from point A and moves through a number of other positions before returning to either A or to a corresponding position point A1. This is a conception of time that is based on the natural life-cycles – the cycles of the day, month, seasons and generations.<sup>49</sup>

Ved første øyekast kan dette kanskje virke som en undervurdering av den sirkulære tidens dynamikk; det er klart at også den sirkulære tiden innebærer en form for progressiv utvikling som ikke uten videre kan likestilles med stasis. Men Pfister beskjefter seg ikke med stasis i litteraturen generelt, det er dramatisk stasis som opptar ham. Med ”statisk dramatik” menes dramaer der situasjonen i siste scene er lik, eller tilnærmet lik, situasjonen i første scene, med andre ord: dramaer der utgangssituasjonen ikke har forandret seg til tross for det som har skjedd underveis. Når Pfister hevder at sirkulær tid henger sammen med stasis mener han altså ikke at hendelsene og aktivitetene som har skjedd underveis er betydningsløse, men at resultatene av alt som har skjedd ikke er nok til å påvirke karakterene på en slik måte at livene deres forandrer retning;

...Thus, the situation presented at the end of the text does not differ in any drastic way from the situation presented at the beginning. What does change, however, is the figures’ insight into that situation brought about by the information conveyed in the course of the text.<sup>50</sup>

Hadde *Čerņoe moloko* vært et progressivt drama hadde neppe Melkij blitt med Lëvčik tilbake til byen etter å ha oppdaget at byen krever av henne at hun skal være en annen en den hun ønsker å være, og *kan* være – i provinsen. Melkij’s aller siste bevegelser er derfor av

---

<sup>49</sup> M. Pfister, s. 290

<sup>50</sup> Ibid, s. 289-290

avgjørende betydning for dramaets tidsstruktur, og det at hun gir etter og blir med tilbake til byen er hovedårsaken til at *Čěrnœ moloko* må betraktes som et statisk drama.

Provinsens sirkulære forståelse av tid og grenseløse utstrekning i rom gjør den til en kronotop som er svært utfordrende å behandle. I henhold til Kants transcendentale estetikk kan man tenke seg at provinsen er et rom som befinner seg i grenseland for menneskets apriori forestilling av begrepet rom, og at det i provinsen hersker en forståelse av tid som befinner seg i grenseland for menneskets apriori forestilling av begrepet tid. Dette gjør det mulig å hevde at dramaer som *Čěrnœ moloko* balanser på en knivegg mellom det forståelige og det uforståelige, iallefall dersom man holder seg til Kants teorier om at gjenstander (og kunst) som ikke refererer til tid og rom er uforståelig for mennesker. Dette åpner for å trekke en linje fra moderne russisk dramatik til den såkalte absurde dramatikken med dramatikere som Beckett og Ionesco i spissen. Det er rimelig å anta at noe av grunnen til at disse dramatikerne har gjort seg fortjent til merkelappen ”absurd” er at dramaene deres foregår i en tid- og romkategori som skiller seg kraftig fra hvordan vi vanligvis oppfatter tid og rom. I ytterste konsekvens kan man tenke seg at grunnen til at Čekhov ikke er anerkjent som absurdistenes forløper kanskje er at provinsen tross alt er en kronotop med forankring i virkeligheten, noe man verken kan si Becketts eller Ionescos kronotop.



## 2.5 Liv og død i provinsen

I sin artikkel om den russiske pilegrimmer skriver N. Kauchčišvili at man kan takke fortidas omreisende vandrere for en betydelig del av eksisterende dokumentasjon om kultur og dagligliv i tidligere tiders Europa. Når det gjelder russiske pilegrimmer må disse i henhold til Kauchčišvili betraktes i en klasse for seg, fordi

...просторы покоряли русских паломников до такой степени что они не всегда возвращались домой, а продолжали направляться к дальним святыням и в конце концов становились странниками, вечными паломниками (...) <sup>51</sup>

Selv om Melkij og Lëvčik's reise i provinsen i utgangspunktet ikke er religiøst motivert er det ingen tvil om at Melkij's opplevelser i Mochovoe bidrar til at iallefall hennes reise får klare likhetstrekk med en pilegrimsreise. Satt på spissen kan man si at Melkij ankommer Mochovoe nærmest som en hore, men reiser videre ti dager senere som en Mariaskikkelse. Melkij's forvandling er uten tvil den sentrale hendelsen i dramaet, og det er all grunn til å tro at provinsen spiller en avgjørende rolle i denne omvendelsesprosessen.

Melkij's urbane opprinnelse gjør henne til et fremmedelement i Mochovoe. Men det å være en fremmed besøkende - en *strannik* - har også positive sider; det gir henne en unik mulighet til å bli kjent med de innfødtes kultur og hverdagsliv. Når Melkij i annen akt sier at hun vil bli værende i provinsen er det sannsynligvis fordi hun har oppdaget noe i provinsen som hun ikke hadde i byen – noe hun kanskje ikke engang visste at hun savnet før hun kom til Mochovoe. Det maskuline navnet tatt i betraktning, samt det faktum at hun har tatt et utall aborter i byen mens hun i provinsen faktisk føder et barn, gjør det rimelig å trekke den konklusjon at Melkij i provinsen gjenoppdager sin egen tapte kvinnelighet.

Det finnes en klar parallell mellom Melkij og det feminine Russland som besjeles i første sceneanvisning. Akkurat som Russland synes å ha et fremmedgjort forhold til sin egen landsbygd har Melkij et fremmedgjort forhold til sin egen kropp. Det er mange opplysninger i teksten som bygger opp under denne oppfatningen, blant annet klengenavnet "Melkij". Adjektivet *melkij* har flere betydningssfærer, hvorav de viktigste er knyttet til egenskaper som gjerne oppfattes som typisk kvinnelige; ordet brukes for å betegne noe som er mykt, lite, skjørt, vakkert eller sårbart. Ordet kan dessuten bety "grunn", eller "ikke dyp", hvilket også må kunne sies å passe nokså godt på Melkij slik hun fremstår i begynnelsen av dramaet. Det

---

<sup>51</sup> N.Kauchčišvili, "Beskonečnost' russkoj zemli – pri čem tut provincija", *Russian Literature LIII* 2003, s. 113-121, s. 116

er altså ingenting ved den semantiske betydningen av navnet ”Melkij” som er spesielt påfallende, det er den grammatiske hankjønnsendelsen *-ij* som skurrer. Dersom man skulle følge normen for russisk navngivning er det klart at en kvinne med dette kallenavnet vanligvis ville ha blitt kalt *Melkaja* med feminin nominativs- endelse. Den maskuline endelsen antyder at Melkij har et ambivalent forhold til sin seksualitet og er med på å skape inntrykk av at hun har et fremmedgjort forhold til kvinnen i seg selv.

Melkij har svært begrensede kunnskaper om kropp og kroppslige fenomener. Dette kommer blant annet til uttrykk via hennes tidligere omtalte frykt for alskens bakterier og sykdommer. Det at hun vet påfallende lite om fødsler og graviditet til tross for at hun selv er høygravid understreker det samme poenget. Den metaforiske parallellen som antydes mellom Melkij og Russland forsterkes ytterligere av at Melkij klager over smerter i korsryggen – den samme delen av Russlands ”kropp” der subjektet i første sceneanvisning plasserer *Mochovoe*. I følge sceneanvisningen er korsryggen (altså provinsen) et smertefullt område på Russlands ”kropp” også. En fullbyrdelse av den metaforiske parallellen mellom Melkij og Russland innebærer at også Russland er ”svanger” med en ny generasjon som går en usikker fremtid i møte.

I motsetning til byen – som drives av typisk maskuline idealer som kapitalisme og teknisk nyvinning – er provinsen, med sin nærhet til jorda som et velkjent fruktbarhetsmotiv, et utpreget *feminint* topos. I byen har Melkij levd av å selge kroppen sin, og eventuelle konsekvenser av dette levebrødet har hun fjernet ved hjelp av fysiske inngrep. På denne måten er hun et offer for byens maskuline overgrep, og resultatet er at hun gradvis har mistet sin identitet som kvinne. Når hun kommer til provinsen gjenforenes hun med jorda, som i russisk mytologi ofte fremstår som en fruktbar moderskikkelse;

Земля считалась воплощением воспроизводящей силы природы, поэтому её и уподобляли женщине. Оплодотворенная дождем земля давала урожай, кормила людей, помогала продолжить род. Поэтому в заговорах часто употреблялась формула: «Земля – мать, небо – отец», например: «Гой еси, сырая земля, матеря! Матери нам еси родная, всех еси нас породила.»<sup>52</sup>

Det første som skjer med Melkij når hun kommer til provinsen er at hun konfronteres med et sted der jorda, naturen og kvinnene råder. Når Melkij trer inn i dette feminine rommet reagerer den tidligere ”sterile” kroppen hennes med å sette i gang fødselen. Dette er det

---

<sup>52</sup> F.S. Kapica, *Slavjanskaja mifologija*, Moskva, 1999, s. 45

fysiske nivået av Melkij's forvandling; Melkij går tilbake til jorda og finner igjen sin tapte fruktbarhet.

Det andre nivået i forvandlingsprosessen er den åndelige gjenoppvåkningen som skjer under fødselen. Melkij er nødt til å føde på provinskvinnerens vis, hjemme hos Paša uten tilsyn av lege og uten tilgang på smertestillende medisiner. I det øyeblikket hun fullbyrder sitt fysiske potensial i kraft av det å være kvinne befinner hun seg altså fullstendig i provinskvinnerens hender. Hun er i naturens vold, hvilket setter henne i umiddelbar nærkontakt med gamle urrussiske tradisjoner og ritualer overlevert fra generasjon til generasjon, ritualer der jord, blod og fruktbarhet står i sentrum. Denne åndelige siden av Melkij's forvandling er betinget av det faktum at Mochovoe ikke er "besudlet" av moderne legekontorer eller sykehus.

Melkij's forsoning med sin tapte kvinnelighet har altså en fysisk og en åndelig side, hvorav begge har sterke hedenske undertoner. Derfor er det bemerkelsesverdig at Melkij's åndelige forvandling også har et sakralt aspekt. I annen akt forteller Melkij Lěvčik at Gud åpenbarte seg for henne under fødselen. I følge Melkij viste Gud seg for henne i det ene hjørnet av rommet, før han beveget seg mot henne og kysset henne på pannen. Måten hun skildrer åpenbaringen på – den tunge pusten, de stirrende øynene, kysset – skaper et inntrykk av en uvanlig fysisk Gudeskikkelse som skiller seg kraftig fra den "tradisjonelle" åpenbaringen der Gud viser seg som et lys, en skygge eller et vindpust. Det aller mest fascinerende med Melkij's religiøse åpenbaring er imidlertid at den sammenfaller med fødselen, et øyeblikk da Melkij er omringet av provinsens ritualer med røtter i hedensk mytologi.

Melkij's åndelige forvandling har på denne måten en feminin og en maskulin side. På den ene siden påvirkes hun av den feminine jorda som moderskikkelse, og på den andre siden av den offisielle ortodokse kirken med en alltid tilstedeværende patriark. Det er som om disse to motstridende sidene av russisk mytologi smelter sammen i Melkij'skikkelsen som følge av opplevelsene hennes i Mochovoe. Det er ingen konkurranse mellom de åndelige opplevelsene, de utgjør en harmonisk prosess som til sammen gjør Melkij til et helhetlig, mer selvstendig og balansert menneske.

Når det gjelder det fysiske nivået av Melkij's forvandlingsprosess er det derimot en klar og tydelig konflikt. Paša omtaler Melkij konsekvent med det feminine navnet Šura (kortform av Aleksandra) og disse to navnene (Melkij og Šura) symboliserer de to motstridende kvinneidealene som trekker Melkij'skikkelsen i hver sin retning: *Melkij* er det urbane kvinneidealet som forfekter en vulgær, steril seksualitet tilpasset mannens behov, mens *Šura*

er en fruktbar og omsorgsfull moderskikkelse, slik kvinnen er ment å være, og *er* - i provinsen. Sett ut fra dette perspektivet er det ikke vanskelig å forstå hvorfor Melkij kvier seg for å forlate Mochovoe; hun vil skåne sin nyfødte datter for de samme fysiske og åndelige overgrepene hun selv har blitt utsatt for.

Hvilke fremtidsutsikter antyder Melkij's skjebne for Russlands videre utvikling? Er det mulig å tenke seg at Russland kan gjenforenes med sin landsbygd og være stolt av den på samme vis som Melkij gjenforenes med sin kropp? Det er ikke lett å formulere klare svar på disse spørsmålene, men ikke desto mindre er det sikkert at dette er av avgjørende betydning for å forstå hva *Čěrnœ moloko* egentlig formidler. Når Melkij forvandles fra en usikker, vulgær og overfladisk person med fremmedgjort forhold til kropp og sjel til et selvstendig, helhetlig menneske med innsikt og stolthet, gir dette i utgangspunktet et slags håp om at også det moderne Russland kan forsones med de motstridende kreftene i sin natur og kultur. De aller siste hendelsene i dramaet legger imidlertid en sterk demper på de optimistiske fremtidsutsiktene. Til tross for at Melkij vet at den moderne storbyen har destruktiv innvirkning både kroppslig og mentalt, og til tross for at hun åpenbart frykter at byen skal ha samme negative effekt på den nyfødte datteren som den har hatt på henne, velger Melkij likevel å forlate Mochovoe. Noe av det aller siste som skjer er at flasken med kumelk (som Paša møysommelig har tilberedt som erstatning for Melkij's "giftige" morsmelk) knuser, noe som ikke akkurat gir grunn for et optimistisk syn på fremtiden. Men slutten er ikke entydig negativ; dersom Melkij ikke hadde reist tilbake ville babyen vært overlatt i Lěvčik's omsorg alene, noe som ville ha vært enda verre.

De tre kvinnegenerasjonene i *Čěrnœ moloko* symboliserer *Russland* i tre ulike tidsepoker. Melkij representerer dagens Russland med knallhard markedsliberalisme, og det nyfødte pikebarnet symboliserer fremtidens Russland. Paša symboliserer det opprinnelige urrussiske bondesamfunnet. Det at den nyfødte babyen – fremtidens Russland – kommer til verden hjemme hos Paša – det gamle Russland – er meget interessant, og antyder at Melkij – dagens Russland – ikke er i stand til å føre slekten videre alene. Dette spiller en avgjørende rolle på det tematiske plan; dramaets hovedproblem synes å være nettopp den gjensidige avhengighet mellom by og land, det gamle og det nye, det feminine og det maskuline. I *Čěrnœ moloko* er den yngre generasjonen avhengig av hjelp fra forrige generasjon for å føre slekten videre, mens de eldre er avhengige av at yngre mennesker ivaretar og videreformidler en kulturarv som er i ferd med å dø ut. Pašas besynderlige avskjedsord "*родилася здесь, а*

*жить тама будет. Не на родине, стало быть, сразу*”,<sup>53</sup> gir ikke gode signaler for fremtiden. Det er lite trolig at barnet i det hele tatt ville ha blitt født uten at de to kreftene hadde forenet seg, og når de nå atter skilles er det umulig å si om barnet vil leve opp.

Det sterke fokuset på kvinnelig urkraft, fødsel, jord, blod og ikke minst motivet om ”giftig morsmelk” antyder en morsskikkelse i dyp krise. Men en nærmere undersøkelse av mannsrollene i *Čěrnoe moloko* levner ikke mye tvil om at også farsskikkelsen står overfor store problemer. Lěvčik, som må betraktes som den urbane nåtidige farsfiguren, er totalt fraværende de første ti dagene av datterens liv – han reiser rett og slett videre mens Melkij blir igjen i provinsen for å føde. Mennene i provinsen kan ikke bidra til å rette opp dette skjeve inntrykket av mannsskikkelsen; fylliken inne på stasjonen er uskikket som far i utgangspunktet, i og med at han er fysisk ødelagt av alkoholmisbruk. Mišanja – som jo er en ung mann på bare 35 år – viser seg nærmest som en omvendt farsskikkelse når han veiver med et ladd gevær rett foran Melkij's høygravide mage.

Det at det er Mišanjas skudd som setter i gang Melkij's fødsel illustrerer den korte avstanden mellom liv og død i provinsen. Samtidig er denne scenen bare en av flere som beskriver hvordan provinsmenneskene har et helt annerledes forhold til døden enn Melkij og Lěvčik. I Mochovoe er døden alltid i nærheten. I byen konfronteres man derimot sjelden med døden, og bymennesker tenderer ofte mot å tenke at døden egentlig ikke angår dem.

Det er tydelig at provinsmenneskenes avslappede forhold til døden er uvant og ubehagelig for Melkij og Lěvčik. Den første scenen som illustrerer dette er Petrovna's forespørsel om å heve kjøpet av brødristeren fordi hun trenger penger til å begrave en død mann. Kassereren går langt i å antyde at Petrovna's historie bare er oppspinn, men om så skulle være betyr det i bunn og grunn ikke så mye i denne sammenhengen; enten historien er sann eller ikke er det uansett tydelig at Petrovna mener problemet med en død mann i stua kan løses ved å heve kjøpet av en brødrister. Denne slutningen er kanskje logisk for et provinsmenneske som er vant til døden og som derfor er i stand til å tenke på de praktiske utfordringene den bringer med seg, men for Melkij og Lěvčik er Petrovna's resonnement komplett absurd. Historien virker mot sin hensikt og gjør at Petrovna i deres øyne fremstår som et motbydelig og skremmende vesen. Ved sin familiære omgangstone med døden antyder hun nemlig at døden er noe konkret og reellt som angår alle – også Melkij og Lěvčik.

Det samme kan sies om scenen når den fulle mannen våkner og begynner å prate. Dette skjer like etter at Melkij og Lěvčik har blitt kvitt Petrovna og alle de andre landsbybeboerne

---

<sup>53</sup> Sigarev, s. 208

som ville levere tilbake brødristerne sine. Da våkner den fulle mannen som til nå har sittet urørlig i bakgrunnen og henvender seg til Melkij og Lëvčik med en monolog som gir et godt inntrykk av provinsmenneskenes syn på døden;

*Неожиданно проснулся пьяный мужик. Встал, смотрит на них.*

Пьяный мужик:

Вы чего, люди?

Мелкий:  
(плачет)

Ничего!

Пьяный мужик:

Помер, что ли, кто?

Левчик:

Спи, давай. Все живы.

Пьяный мужик:

Тогда радоваться надо. А вы... *(Снова сел, закрыл глаза, бормочет)*. Если все живы, тогда радоваться надо. А вот когда помрет кто, тогда... Жизнь ведь, она ж как... то задом, то передом... А вот если помрет кто, тогда хоть так, хоть этак – все одно. А люди ж, они чего выдумали – они только ТАКОЙ смерти боятся. А ТАКАЯ-то, че... ТАКАЯ-то не страшна. Раз – и все. ДРУГОЙ смерти бояться надо. Тогда вот страшно. Душа потому что умирает тогда. А душа-то она, ой... Ой, душа-то.<sup>54</sup>

Den fulle mannen betrakter døden som en naturlig del av livet, og han nærmest latterliggjør mennesker som frykter døden. Denne livsanskuelsen er tett sammenfiltret med provinsens sirkulære tidsforståelse. Med en sirkulær forståelse av tid er døden en naturlig og meningsfylt del av naturens kretsløp; via døden bidrar hvert enkelt menneske til at nye krefter og nye generasjoner kan komme til. Men med en lineær forståelse av tiden er døden derimot meningsløs. En lineær tidsforståelse forutsetter løsrivelse fra naturens kretsløp, og mennesket blir dermed et ensomt enkeltindivid, hvis' død er helt uten funksjon i den store sammenhengen. Melkijs og Lëvčiks streben etter materielle goder er et resultat av frykten for å dø uten å etterlate seg noe, frykten for meningsløsheten.

Etter sin mystiske ”oppvåkning” faller den fulle mannen atter til ro. Han skal forbli rolig helt til de dramatiske øyeblikkene mot slutten av første akt. Når vannet har gått og

---

<sup>54</sup> Sigarev, s. 196

Melkij nærmest får et hysterisk utbrudd reiser fyllicken seg stille og betrakter Melkij og Lëvčik mens tårene renner fra øynene hans;

Мелкий кричит, кричит, кричит...  
А поезд все ближе и ближе.  
И, наконец, все это сливается в какой-то жуткий чугунный скрежет. Словно вращаются ржавые шестерни размером со Вселенную...  
Пьяный мужик просыпается. Встает со своего места.  
Смотрит на Левчика и Мелкого понимающим взглядом.  
А глазах у него слезы. И они катятся по щекам и падают на пол.  
И падают. И падают. И падают. И падают...  
Темнота.<sup>55</sup>

Selv om fyllicken i utgangspunktet er en biperson er det ingen tvil om at han har en viktig funksjon i dramaet. Monologen om døden fungerer som et illevarslende frampek mot det som straks skal skje når døren går opp og Mišanja stormer inn med geværet, og den kan også leses som en forutsigelse for Melkijs kommende forvandling. Måten han skildres i slutten av første akt – særlig opplysningen om at han ser på Melkij og Lëvčik ”*понимающим взглядом*” – er viktig; hans forstående blikk kan bety at han tolker fødselen som et tegn på at hans tid snart er omme. Rollefiguren understreker dessuten provinsens mytiske egenskaper; rusen, den merkelige talemåten, tårene samt det at han sover mesteparten av tiden han er på scenen gjør at den fulle mannen fremstår som en mystisk person som besitter en eller annen overnaturlig form for innsikt eller kontakt med det hinsidige.

Melkijs kroppslige og åndelige oppvåkning har stor innvirkning på hennes forhold til døden. Mens hun i første akt viser frykt og ubehag hver gang provinsmenneskene taler om døden, forteller hun i annen akt at det var hun som greide å hindre kassereren i å ta sitt eget liv. På denne måten peker fyllickens monolog ut veien for Melkijs utvikling i provinsen. Ikke bare aksepterer hun at døden er en naturlig del av livet, på et senere tidspunkt tar hun nesten fyllickens ord i sin munn;

Понимаешь, что живешь неправильно. Но все равно продолжаешь так жить. А потом это начинает тебе нравится, и ты уже прешься, тащишься от этой своей сучести. А душа в это время умирает.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Sigarev, s. 205

<sup>56</sup> Ibid, s. 216

Etter oppholdet i provinsen frykter Melkij mer for sjelens dødelighet enn kroppens. Hvorvidt hun har et bevisst forhold til at hennes nye livsanskuelse er analog med det den stakkarslige fylliken forfektet ti dager tidligere er imidlertid usikkert. Det er uansett ikke på grunn av ham at Melkij har fått et bevisst forhold til døden, det er på grunn av *provinsen* og *provinsmenneskenes mentalitet*.

I Mochovoe gjenoppdager Melkij sitt fysiske potensial i kraft av det å være kvinne. Samtidig opplever hun også en religiøs åpenbaring. Disse opplevelsene gir henne et helt nytt perspektiv på liv og død. Dette nye perspektivet gjør Melkij i stand til å føde et barn og i tillegg redder et annet menneskes liv når hun overbeviser kassereren om at ”...жизнь поменять никогда не поздно.”<sup>57</sup> Men hvorvidt Melkij er i stand til å forandre sitt eget liv forblir et ubesvart spørsmål.

## 2.6 Foreløpig oppsummering

I *Čěrnøe moloko* introduserer Sigarev en ny type sceneanvisning som gjør det mulig å skildre provinsens kronotop på en ny og bedre måte. I utgangspunktet er provinsen en uoversiktlig, grenseløs og uberegnelig kronotop, men ved å besjele Russland til en kvinnelig kroppslig størrelse og ved å definere provinsen som en smertefull del av Russlands ”kropp” understreker Sigarev at provinsens kronotop først og fremst er en russisk kronotop, og at problemene som finnes i provinsen er problemer som angår Russland som helhet.

*Čěrnøe moloko* illustrerer hvordan menneskene i provinsen automatisk blir sett ned på av bymennesker. Det er ingen tvil om at Melkij og Lěvčik har dårligere forutsetninger for å takle livet i provinsen enn hva innbyggerne i Mochovoe har, men likevel er det som om både Melkij og Lěvčik og de fleste av innbyggerne i Mochovoe antar at Melkij og Lěvčik er bedre og klokere mennesker enn de som bor i provinsen. Dette er et tegn på at Russland har et mindreverdighetskompleks i forhold til sin egen landsbygd – og kanskje også i forhold til sin egen historie.

Provinsens tid lar seg ikke strukturere etter den objektive tidens logikk, provinsens tid er subjektiv og sirkulær. I dramatisk litteratur er sirkulær tid tett knyttet sammen med en følelse av stasis. *Čěrnøe moloko* er et statisk drama i den forstand at situasjonen i siste scene er tilnærmet lik situasjonen i første; det er bare Melkijs innsikt som har forandret seg, men

---

<sup>57</sup> Ibid, s. 213



denne forandringen påvirker ikke retningen for livet hennes. Det er langt på vei på grunn av dette at *Čěrnœ moloko* avsluttes på en så melankolsk, nesten tragisk måte. Melkij vet hva som er det rette, likevel gjør hun det motsatte.

Det er fortsatt vanskelig å gi en objektiv og vitenskapelig beskrivelse av provinsens kronotop. Men takket være den foregående analysen kan vi slå fast at provinsen – iallefall slik den skildres i *Čěrnœ moloko* – er som en glemt del av Russland, der menneskene er overlatt til seg selv og fratatt enhver mulighet til å påvirke omverdenen. Men dette må ikke forlede en til å tro at provinsen er et lukket rom som er atskilt fra resten av Russland. Noe av det viktigste med provinsens kronotop i *Čěrnœ moloko* er nettopp at den er en så vesentlig del av Russland at byen ikke kan ignorere den uten at det får svært alvorlige konsekvenser for landet som helhet. Provinsens problemer er ikke atskilt fra resten av landet, de er snarere symptomer på at noe er galt i Russland.

### 3.0 Det dystopiske drama

I det følgende vil jeg forsøke å tilnærme med det andre innledende spørsmålet (spørsmålet om hva provinsens kronotop tilfører det moderne russiske dramaet) med en hypotese om at provinsens kronotop er en dystopi.

Begrepet *utopi* kommer av en sammensetning av de to greske ordene ”ou” (ikke) og ”topos” (sted). Ordet betegner med andre ord et ikke-eksisterende, eller fiktivt sted. Betydningen ”perfekt sted” eller ”idealstedet” oppstod ikke før Thomas More kom ut med den samfunnskritiske boka *Utopia* i 1516. Verket er inspirert av Platons dialog *Staten*, og danner et historisk fundament for en rik utopisk diskusjon innen filosofi, politikk, litteratur og kunst generelt.

I det følgende er det imidlertid utopias antitese *dystopia* som står i sentrum for oppmerksomheten. Da det finnes svært mange motstridende oppfatninger om hva dystopia er – rent bortsett fra et dårlig, eller ”uperfekt” sted – vil jeg begynne med å forsøke å konkretisere ordets betydningssfære. I og med at det er skrevet lite om den spesifikke dramatiske dystopi har jeg sett meg nødt til å tilnærme meg begrepet via en undersøkelse av dystopia i russisk litteratur generelt.

Hypotesen om at provinsens kronotop tilfører det moderne dramaet en dystopisk dimensjon kan ikke bekreftes fullt ut på bakgrunn av ett eller to eller tre enkeltstående dramaer. Likevel vil jeg etterhvert foreta et kort sideblikk til et drama der kronotopen *ikke* er provins, for å undersøke hvordan dette dramaet forholder seg til dystopia. Dette er imidlertid lettere sagt enn gjort; selv om provinsen er en hyppig kronotop i russisk dramatik er det ikke dermed sagt at det ikke finnes et relativt godt utvalg dramaer der kronotopen ikke er provins. De utopiske omstendighetene forenkler imidlertid valget og gjør det svært fristende å peke på Iosif Brodskijs drama *Mramor* fra 1982.

#### 3.1 Dystopia og anti-utopia i russisk litteratur.

Spørsmålet om utopia er et stadig tilbakevendende tema i russisk litteratur. Det er rimelig å anta at dette er en av årsakene til at den russiske litterære kanon generelt har et mer filosofisk preg over seg enn den vestlige. Det filosofiske aspektet er ikke minst tydelig hos forfattere som Tolstoj og Dostoevskij, hvis verker ofte har vakt like mye interesse på grunn av ideene de forfekter som på grunn av historienes underholdningsverdi.

Men det er Nikolaj Černyševskijs anti-roman *Čto gelat'* fra 1863 som virkelig danner grunnlaget for den utopiske diskusjonen i russisk litteratur. Her møter vi heltinnen Vera Pavlovna som bryter med sitt småborgerlige opphav og gifter seg med den fattige pianolæreren Lopuchov, og som senere etablerer et vellykket etablissement for syersker, etter sosialistisk modell. De mest interessante sekvensene i romanen er imidlertid Vera Pavlovnas drømmevisjoner om et aluminiumstårn som danner hjem for en helt ny type mennesker. Til tross for at romanen er av sprikende kvalitet (noe som sannsynligvis har sin forklaring i at Černyševskij skrev boken mens han satt fengslet i Peter-Paul festningen) er det likevel ingen tvil om at verket har hatt enorm betydning både politisk og litterært; Lenin nevnte ved flere anledninger *Čto gelat'* som en av sine aller viktigste inspirasjonskilder.

Med *My* fra 1920 plukker Evgenij Zamjatin opp arven etter Černyševskij.<sup>58</sup> I *My* har den nye mennesketypen blitt en realitet. Handlingen foregår i et samfunn som er bebodd av vesener som ligner mer på maskiner enn mennesker. Her blir det å ha en sjel betraktet som en farlig sykdom, og fantasi og følelser er fremmede begreper. Menneskene i denne verdenen konsentrerer seg først og fremst om å arbeide, noe hovedpersonen D-503 ikke lenger greier når han forelsker seg. Andre beslektede verker er Bulgakovs futuristiske kortromaner *Rokovye jajca* fra 1924 og *Sobač'je cerdce* fra 1925, og Platonovs marerittaktige romaner *Čevengur* fra 1928 og *Kotlovan* fra 1930.<sup>59</sup>

Alle disse verkene gir seg i utgangspunktet ut for å skildre enten fullverdige utopiske samfunn eller samfunn som er på vei mot utopia. Etterhvert som handlingen skrider frem blir det stadig tydeligere at det som til å begynne med fremstod som et ”perfekt” sted i virkeligheten legger bånd på menneskenes frihet, og til syvende og sist er grusomme steder for mennesker å oppholde seg. Disse bøkene, som alle er mer eller mindre inspirerte av Russlands egen politiske historie, har bidratt til å skape en oppfatning om at utopiske prosjekter – enten de nå foregår i virkeligheten eller i en roman – til slutt vil ende opp i dystopia. Andre igjen hevder at den tette forekomsten av dystopia i romangenren kommer av at romanen er en genre som per definisjon motsetter seg utopia. I Audun Mørchs *The Novelistic Approach to the Utopian Question* kan man for eksempel lese at det utopiske prosjektet i Platonovs *Čevengur* (som begynner med å erklære kommunisme i *Čevengur*) mislykkes nettopp fordi *Čevengur* er en roman;

---

<sup>58</sup> *My* ble ikke gitt ut i Sovjetunionen før i 1988.

<sup>59</sup> Også flere av disse verkene hadde problemer med sensuren. *Čevengur* ble for eksempel publisert i to omganger med hele 43 års mellomrom. I Audun Mørchs *The Novelistic Approach to the Utopian Question* kan man lese at de tre første kapitlene ble publisert i 1928 i *Krasnaja nov'* og *Novyj mir*, mens neste kapittel ikke ble publisert i Sovjet før i 1971.

Ultimately, Čevengur was destroyed because Čevengur is a novel. If the author had allowed the isolation to be successful and “communism” to eventually occur in some form or other, then Čevengur too would have grown into some kind of tale and the general novelistic chronotope would have been discarded. Yet the author chose to stick to the novel genre and to the way of seeing that this implies. According to the novelistic chronotope, total isolation in time and space is not a feasible project, and we may add, that according to the novelistic set of values utopia is by necessity hubris.<sup>60</sup>

Dette sitatet forutsetter at de to viktigste kronotopiske betingelsene for det realiserte utopia er total isolasjon i tid og rom. Denne isolasjonen gjenspeiler seg også rent språklig; utopia krever et monologisk språk uten innblanding fra stemmer som forfekter andre meningen enn ”den ene”. Derfor kan Mørch bygge sin påstand på Bachtins teori om romanen som en spesielt dialogisk genre; dersom utopisk diskurs forutsetter monologisk språk, og romanen er en spesielt dialogisk genre, er det en logisk slutning at utopia har dårlige levekår i romangenren.

Det er mulig å definere to ulike former for dystopia i russisk litteratur, hvorav den ene oppstår i forlengelsen av utopia, mens den andre oppstår uavhengig av utopia. I innledningen til boken *Utopia i utopičeskoe myšlenie* kommer V. Čalikova med en oppklaring som danner et klarere bilde av hva som skiller disse to formene for dystopi:

Дистопия и антиутопия сильнее и глубже противостоят друг другу, чем позитивной утопии. Отделяя дистопию от антиутопии, нужно прежде всего ориентироваться на их объективное содержание. Что ненавистно автору: миф о будущем рае и сам этот рай враждебный личности (антиутопия) или сегонящий ад, который только продолжится и усилится в будущем (дистопия)? Антиутопия – это карикатура на позитивную утопию, произведение, задавшееся целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще.<sup>61</sup>

Påstanden om at dystopia og anti-utopia skiller seg kraftigere fra hverandre enn de hver for seg skiller seg fra det positive utopia kan ved første øyekast virke noe søkt. Men dersom man undersøker den ”dystopiske” litteraturen nærmere kan det likevel synes å være noe i den, og etterhvert vil man oppdage at Čalikovas påstand tilfører diskusjonen en svært takknemlig distinksjon; nemlig distinksjonen mellom den typen dystopia som *først gir seg ut for å være*

---

<sup>60</sup> A. Mørch, *The Novelistic Approach to the Utopian Question. Platonovs Čevengur in light of Dostoevskijs Anti-Utopian Legacy*. Oslo, 1997, s. 283

<sup>61</sup> Čalikova, ”Predislovie”, *Utopia i utopičeskoe myšlenie*, Moskva, 1991, red. N.L Šesternina, s. 11

*utopia (anti-utopia)*, og den typen som *aldri gir seg ut for å være noe annet enn det den er (dystopia)*. Čalikova oppfatter anti-utopia som et overdrevent utopia, der den utopiske motstanden bare kommer til uttrykk via en enkelt (eller flere enkeltstående) ”feil”, som fungerer som ”symptom” på at stedet likevel ikke er gjennomført utopisk. Som et eksempel på et slikt ”anti-utopisk symptom” peker Audun Mørch på symbolikken i *et barns død*;

...if children die, or likewise, are not even conceived and born, then any society will start to dissolve before human life eventually comes to an end. If such motifs are found in an utopian context, it must be seen as a statement to the effect that utopia does not have a future.<sup>62</sup>

Barns død har sterk symboleffekt i alle typer litteratur, men det er klart at dersom et barn dør i et ”utopisk” samfunn må det leses som et forvarsel om at utopia ikke går noen lys fremtid i møte, og med tiden kan bukke over (eller allerede *har* bukket over) i anti-utopia. Men symbolikken rundt barn som dør er ikke noe som er forbeholdt anti-utopisk litteratur alene. På grunn av den sterkt pessimistiske fremtidsutsikten en slik hendelse antyder, er dette motivet også ofte til stede i dystopisk litteratur. Forskjellen er at *et barns død* i dystopisk litteratur ikke har den samme ”symptom-effekten” som den har i anti-utopisk litteratur – i dystopia er ikke et barns død noe annet enn hva man kunne forvente, mens et barns død i anti-utopisk sammenheng er en uventet hendelse som nettopp hintet om at man har å gjøre med en anti-utopisk tekst.

En annen forsker som oppfordrer til klar og tydelig avgrensning mellom anti-utopia og dystopia er G. Morson. I artikkelen *Antiutopija kak parodijnyj žanr* fremhever han det paradiske elementet som et av anti-utopias viktigste kjennetegn. Videre understreker han betydningen av det fantastiske og fiktive ved anti-utopisk diskurs; i motsetning til dystopisk litteratur forsøker anti-utopisk litteratur i følge Morson hele tiden å tydeliggjøre at den er en fiksjon. Årsaken er at et av anti-utopias fremste mål er å understreke nødvendigheten av å opprettholde et markant skille mellom fiksjon og virkelighet;

Пародийно противопоставляемая ей антиутопия, наоборот, подчеркивает опасность смешения вымысла и реальность – или точнее социального «вымысла» с социальным фактом.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> A. J. Mørch, *The novelistic approach to the utopian question. Platonovs Čevengur in the light of Dostoevskijs Anti-Utopian Legacy*. Oslo, 1997, s. 167

<sup>63</sup> G. Morson, ”Antiutopija kak parodijnyj žanr”, *Utopia i utopičeskoe myšlenie*, Moskva, 1991, s. 233-251, s. 246

En naturlig følge av anti-utopias hang til å tydeliggjøre sin fiktive karakter er en sterk parodisk og metalitterær stil.

Ut fra den foregående distinksjonen kan man slutte at også motstanden mot språklig isolasjon vil ta seg ulikt ut i anti-utopisk og dystopisk litteratur. I anti-utopisk litteratur vil det dialogiske aspektet komme til uttrykk i form av *brudd på en ellers monologisk diskurs*, mens dialogismen i dystopiske verker heller vil være *gjennomført fra ende til annen*. Et eksempel på anti-utopisk brudd på monologisk diskurs kan man finne i *My* når hovedpersonen *unngår å slå alarm* når staten trosses. Dette kommer blant annet til uttrykk når han avstår fra protestere på et verbalt angrep mot sin egen person:

В этот момент, когда глухой занавес окончательно готов был отделить от меня весь этот прекрасный мир, я увидел: невдалеке, размахивая розовыми руками-крыльями, над зеркалом мостовой скользила знакомая, громадная голова. И знакомый, сплюснутый голос:

- Я считаю долгом засвидетельствовать, что номер Д-503 – болен и не в состоянии регулировать своих чувств. И я уверен, что он увлечен был естественным негодованием...

- Да. Да. – ухватился я. – Я даже крикнул: держи её!

Сзади, за плечами:

- Вы ничего не кричали.

- Да, но я хотел – клянусь Благодетелем, я хотел.<sup>64</sup>

I og med at D-503 er arkitekten bak det utopiske byggeprosjektet *Integral*, er et angrep rettet mot ham det samme som et indirekte angrep mot selve staten. Når D-503 ikke reagerer mot kritikken er det derfor som om han stilltiende aksepterer – ja, nesten stiller seg bak – et verbalt angrep mot staten. Neste gang staten tales imot skjer det derimot direkte, når noen for første gang stemmer mot den eneveldige ”Velgjøreren”;

- Кто – «против»?

Это всегда был самый величественный момент праздника: все продолжают сидеть неподвижно, радостно склоняя главы благодетельному игу Нумера из Нумеров. Но тут я с ужасом снова услышал шелест: легчайший, как вздох – он был слышнее, чем раньше медные трубы гимна. Так последний раз в жизни вздохнет человек еле слышно – а кругом у всех бледнеют лица, у всех – холодные капли на лбу.

Я поднял глаза – и...

Это – сотая доля секунды, волосок. Я увидел: тысячи рук взмахнули вверх – «против» - упали.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> E. Zamjatin, *My*. Moskva, 1996, s. 150

Denne typen dialogisk diskurs er relativt lett å eksemplifisere fordi ”de andres stemmer” blir svært uventede, tydelige og klare når de plutselig opptrer i en ellers monologisk tekst. Det er vanskeligere å eksemplifisere en gjennomført dialogisk diskurs, fordi denne forfekter motstridende meninger og verdensanskuelser kontinuerlig. Man kan imidlertid hevde at for eksempel Čekhovs største dramaer er eksempler på gjennomført dialogiske verker, der hver av karakterene kontinuerlig drives av sine egne personlige overbevisninger som alltid står i konflikt med de andres. Det blir aldri klart hvem som taler ”sannheten” i Čekhovs dramatikk fordi alle karakterene har hver sin gyldige sannhet.

Den spatiale isolasjonen vil også komme til uttrykk på ulike måter i dystopisk og anti-utopisk litteratur. I anti-utopiske verker er isolasjonen en naturlig følge av det mislykkede utopiske prosjekt, som selvsagt krevde isolasjon. I dystopisk litteratur er isolasjonen derimot nødvendig av helt andre grunner: dersom stedet ikke er isolert vil menneskene som bor her ganske enkelt reise til et annet, bedre sted. Ut fra dette kan man slutte at i anti-utopiske litteratur er isolasjonen som regel menneskeskapt, mens dystopisk litteratur foregår på steder som er isolert av årsaker som står utenfor menneskenes makt. Man kan slutte at både den spatiale og den språklige isolasjonen som regel er mindre påfallende i dystopisk litteratur enn den er i anti-utopisk litteratur, fordi hensikten med språklig og spatial isolasjon i dystopisk litteratur ikke er å antyde at teksten ikke er utopisk. Eventuelle likhetstrekk mellom utopia og dystopia i litteraturen må altså betraktes som tilfeldige, mens anti-utopia per definisjon vil ha mange likhetstrekk med utopia.

Ut fra denne definisjonen av dystopia og anti-utopia kan både *My*, *Rokovye jajca*, *Sobač'e cerdce*, *Čevengur* og *Kotlovan* – til tross for ulikhetene dem i mellom – sies å være anti-utopiske verker. *My* og *Čevengur* gir seg i utgangspunktet ut for å være utopiske, men etter hvert dukker det opp ”symptomer” som antyder at de ikke er det; i *My* i form av brudd på en ellers monologisk diskurs, og i *Čevengur* blant annet i form av et barns død. *Rokovye jajca* og *Sobač'e cerdce* på sin side er gode eksempler på det Morson kaller utopiske parodier; her er de utopiske elementene overdrevet inntill det ekstreme, slik at det etterhvert ikke kan være noen tvil om at verkene harselerer med utopia snarere enn å prøve å realisere det. *Kotlovan* står i en særstilling fordi utopia i dette verket enda ikke er oppnådd, men snarere forventes å komme i fremtiden. Det er altså ingen tvil om at verket refererer til

---

<sup>65</sup> E. Zamjatin, *My*, s. 169

utopia, men her har anti-utopia oppstått *forut* for utopia, i samme øyeblikk som man satte seg fore å gjennomføre et utopisk prosjekt.

Med bakgrunn i denne distinksjonen kan man spørre seg om romanen ikke bare har en iboende motstand mot utopia, slik Audun Mørch hevder, men at den også motsetter seg dystopia. På bakgrunn av den foregående redegjørelsen synes det iallefall ikke umulig at romanen foretrekker anti-utopia fremfor dystopia. En slik oppdagelse kunne kanskje åpnet for en hypotese om at romanen og dramaet motsetter seg utopia på to forskjellige måter; romanen i form av anti-utopia og dramaet i form av dystopia. Hvor interessant denne ideen enn måtte være svekkes den av det faktum at det også i dramagenren finnes anti-utopiske verker, hvorav et av de mest interessante er Iosif Brodskijs *Mramor* fra 1982.

### 3.1.1 Anti-utopia i russisk dramatikk

Handlingen i *Mramor* foregår i en fiktiv futuristisk storby, nærmere bestemt i ”Roma” i ”det andre århundret etter vår tidsregning.” Dramaet tilfredstiller Morsons påstand om at anti-utopiske tekster motvirker direkte relasjoner til virkeligheten men derimot kontinuerlig forsøker å understreke sin egen fiksjon. Det er nemlig svært fristende å lese *Mramor* som en kommentar til Sovjetunionens regime, men de hardnakkede referansene til romerriket og en helt annen tidsregning er hele tiden med på å minne leseren om at kronotopen er fiktiv. Dersom man leser inn en eventuell forankring i virkeligheten så må dette altså stå for leserens egen regning.

*Mramor* handler om Tullij og Publij, to livstidsfanger som tilbringer livet i en utsøkt celle i toppen av et ståltårn som er over en kilometer høyt. Tårnet – som vekker umiddelbare assosiasjoner til Černyševskijs aluminiumstårn i *Čto gelat’* – har en helt spesiell funksjon; det er et fengsel der kun uskyldige mennesker sitter fanget, og der alle innsatte soner livstidsdommer. Bakgrunnen for denne merkelige rettspraksis er en sensasjonell statistisk oppdagelse av at det til alle tider i alle samfunn har vært om lag seks eller syv prosent av befolkningen som har sittet innesperret. Denne oppdagelsen motiverte keiseren, *Tiberij*, til å foreta et oppsiktsvekkende vedtak;

Туллий:

(...) И на основании этих данных Тиберий раз и всегда установил у нас количество заключенных. Вот подлинная реформа правосудия! Да? Но Тиберий пошел ещё дальше. Эти самые 6,7



процента он сократил до 3-х процентов. Потому что у них там разные сроки в ходу были. У христиан, например, червонец популярен был; четвертак тоже, В общем, Тиберий вывел среднее арифметическое и, отменив смертную казнь, издал указ, по которому мы все...

Публий:

То есть эти 3 процента?

Туллий:

Да, по которому эти 3 процента должны сидеть пожизненно. Независимо от того, натворил ты делов или нет, Своего рода налог.<sup>66</sup>

Allerede fra første stund blir det tydelig at *Mramor* er et drama med utpregede utopiske trekk. Ståltårnet, den futuristiske teknologien som omgir fangene (Tullij og Publij kommuniserer med omverdenen via avansert datateknikk og en sjakt som frakter mat og avfall opp eller ned), den grundige loggføringen av fysiske behov som søvn, mat, drikke, trening, samt tydelig spatial og språklig isolasjon og idealisering av romersk og gresk antikk; det finnes faktisk ingen utopiske elementer som *ikke* er til stede i *Mramor*. Dessuten er dramaet gjennomsyret av en sterk ironisk tone som ytterligere understreker verkets anti-utopiske karakteristikker.

I artikkelen *Dver' v pustotu* skriver Ja. Gordin at Brodskij har en grunnleggende monologisk tone; *Творческий мир Бродского фундаментально монологичен, а место диалога он сам определил.*<sup>67</sup> I *Mramor* forstyrres imidlertid den monologiske diskursen av et markant brudd i slutten av annen akt. Bruddet begynner med at Tullij bestemmer seg for å "rømme" inn i søvnens verden. Dette er et klart brudd på monologiseringen fordi søvnens verden er det eneste stedet der Tullij og Publij er sikre på at ingen overvåker dem. Publijs reaksjon på Tullijs "utvei" kan også leses som et svært ironisk brudd på den monologiske diskursen – når Tullij truer med å sovne går Publij nærmest fra vettet i frykt for at dialogen skal stilne;

---

<sup>66</sup> I. Brodskij, "Mramor" s. 27 *Vtoroj vek posle našej èry. Dramaturgija Iosifa Brodskogo*. St.Peterburg 2001

<sup>67</sup> Ja. Gordin, "Dver' v pustotu", *Vtoroj vek posle našej èry. Dramaturgija Iosifa Brodskogo*. , s. 85-89, s. 86

Пубдий:

Да с кем же я разговаривать буду?! Вслух, что ли. Да я ж... Семнадцать часов. Один. Да это ж с ума сойти... Да я ж не выдержу...

Тулий:

Да чего там выдерживать, о чем ты толкуешь. (*Зеваёт*). Наоборот – в покое тебя оставлю... (*зеваёт*). А когда проснусь, расскажу, чего видел... про Время... там тоже показывают... (*зеваёт*).

Публий:

Не зевай!... (*Хватает Туллия за полу тоги.*) Постой! Не ложись ещё... Как же так... (*хватается за голову*) ...один в этом Пи-Эр-квадрате... как точка, циркулем обведенная... Да что ж ты, подлец, делаешь... Будто я не человек... Не зевай!!! Ой, у меня голова сейчас лопнет. Ты что – не понимаешь?!...<sup>68</sup>

Også den spatiale isolasjonen i *Mramor* brytes, når Tullij plutselig avslører at det er fullt mulig å forlate cellen. Det at han vender tilbake igjen etter å ha vandret fritt rundt i gatene en hel formiddag viser at omgivelsene utenfor neppe svarte til hans forventninger.

*Mramor* har sterke homoerotiske undertoner, og det antydes ved flere anledninger at Tullij og Publij får utløp for sine seksuelle behov ved å tilfredsstille hverandre. Publius inngår dessuten et absurd seksuelt ”forhold” til nattbordet sitt. I denne sammenhengen er det svært fristende å trekke en parallell til Mørchs symbolistiske tolkning av et barns død – et barns død er jo bare ett av mange mulige symbol på negativ befolkningsvekst – seksualitet som ikke fører til at barn blir født er et annet. Derfor kan Publijs og Tullijs homofile forhold, samt Publijs ”forhold” til nattbordet leses som symptomer på at noe er galt i samfunnet som helhet. Også motivet om faderløshet – *bezotcovščina* – som i følge Mørch er en viktig del av Platonovs anti-utopiske filosofi, kan relateres til *Mramor*; riktignok får man aldri vite hvorvidt det også sitter fengslede kvinner i tårnet, men sikkert er det iallefall at både Tullij og Publij har koner og barn som aldri vil få se igjen sine fedre og ektemenn.

De litterære allusjonene i *Mramor* er svært ironiske. Dette kommer først og fremst til uttrykk via Tullijs og Publijs overdrevne fascinasjon for ”klassikerne”; måten de pynter opp cellen med marmorbyster av diverse romerske forfattere minner nesten om skrulle småjenter som tapetserer veggene på rommet sitt med plakater av Hollywood-stjerner. Det at alle bystene (med unntak av Horats) ender sine dager i kloakken under tårnet understreker den satiriske tonen i dramaet.

---

<sup>68</sup> I. Brodskij, ”Mramor”, *Vtoroj vek posle našej èry*. St.Petersburg, 2001, s. 83

*Mramor* er en karikatur av et gjennomført utopisk samfunn. Resultatet av dette overdrevne utopia er anti-utopia – et forferdelig sted der enkeltindividet er redusert til en fullstendig ubetydelig brikke i et enormt puslespill, på samme måte som D-503 i *My* og Voščev i *Kotlovan*.

### 3.2 Provinsen som dystopi

Den foregående diskusjonen har vist at det finnes klare forskjeller mellom anti-utopisk og dystopisk litteratur, og at anti-utopiske verker finnes i både romangenren og dramagenren. Men vi har enda ikke fått klarhet i spørsmålet som innledet diskusjonen; spørsmålet om provinsens kronotop er en dystopisk kronotop. Dette har sin begrunnelse i at det er vesentlig vanskeligere å definere en dystopisk tekst enn det er å definere en anti-utopisk tekst, fordi anti-utopiske tekster alltid relaterer til utopia, mens dystopia opptrer uavhengig av utopia. Konsekvensene av dette er at anti-utopias negative trekk trer tydeligere frem i teksten enn dystopias, fordi anti-utopias negative trekk er uventede og enkeltstående, mens dystopias negative trekk er innbakt i teksten og fordelt jevnt utover hele verket.

Hvorfor er den russiske provinsen en dystopi? Enten man taler om virkelighetens provins eller provinsens kronotop slik den fremstår i *Čěrnoe moloko* så er spørsmålet umulig å besvare uten å relatere det til historikk og geografi. Det er ingen tvil om at byen (Moskva og St.Petersburg) danner spatiale motpoler for virkelighetens provins, og selv om provinsen er den dominerende kronotopen i *Čěrnoe moloko* er det ikke til å komme unna at byens kronotop også er virksom i dramaet.

Under Sovjetunionen erklærte byen krig mot landsbygda. Småbruk ble brent, bygda ble avkulakkisert og bøndene ble kollektivisert. Tidlig på 90-tallet stod den russiske landsbygda igjen som en forlatt slagmark; byens forsøk på temme naturen hadde ødelagt jordbruket fullstendig. Selv i dag kan ser man spor av byens hensynsløse maltraktering av bygda – reiser man med tog i Russland er det umulig å ikke legge merke til de enorme landområdene der jorda fortsatt ligger brakk.

Moskva – som allerede før revolusjonen var innhyllet i en utopisk glans – ble det nærmeste Stalin skulle komme sitt utopia. Med Moskva skulle Sovjetstaten en gang for alle bevise at den hadde gjort det umulige mulig, og metroen ble et av de viktigste symbolene på den moderne, urbane Sovjetstatens suksess. Et godt metrosystem er en positiv attributt i enhver storby, men Moskvas metro overgår det meste av hva man kan forvente seg. Ikke bare

er den svært effektiv, den er også utsmykket på en fullstendig overdådig måte, og vitner om en ekstravagans som overhodet ikke stod i stil til resten av Sovjetsamfunnet.

Vi får aldri sikker viten om hvilken by Melkij og Lëvčik kommer fra. Den eneste konkrete geografiske referansen er Melkijs stadige gjentakelse av den ironiske bemerkningen ”*Èrmitaž*”. Men denne kommentaren er ikke nok til å utelukke at de to kommer fra Moskva. Uansett om Melkij og Lëvčik kommer fra Moskva eller St.Petersburg er det sikkert at *byen* danner bakteppe for *Čërnoe moloko*. Når Melkij og Lëvčik reiser fra byen til provinsen innebærer det automatisk at byens utopiske karakteristikk blir satt på prøve, og det er all grunn til å stille spørsmål om hvorvidt byen består prøven.

Noe av det aller mest interessante med *Čërnoe moloko* er at byen synes å ha mistet mye av sitt utopiske preg. I og med at hele handlingen foregår i provinsen må vi analysere oss frem til denne konklusjonen via undersøkelser av byens mennesker. Det er særlig to trekk ved Melkij og Lëvčik som vitner om at byen ikke lenger er det utopia den en gang var: det ene er språket (som jeg vil komme nærmere inn på senere) og det andre er Melkijs ”sterilitet”, som kommer til uttrykk ved at hun i byen har tatt svært mange aborter.

Man kan mene hva man vil om abort, men man kan ikke komme unna den fremprovoserte abortens symbolverdi i litteraturen. Når Melkij i byen har tatt et utall aborter forteller det noe negativt om byen. At barn blir født er tegn på trivsel og optimisme, at barn *ikke* blir født er et tydelig tegn på det motsatte. Når Melkij føder et barn i provinsen er dette en effekt av at hun ikke lenger befinner seg i et anti-utopisk samfunn. Riktignok er det ikke sikkert provinsen er noe særlig bedre; menneskene i Mochovoe er både fattige, alkoholiserende og skitne. Men under den rufsete overflaten har de et samhold og en medmenneskelighet som synes å være ukjent for Melkij og Lëvčik. Det er som om bymenneskene tramper hverandre ned for å fremme sine egne behov, mens provinsmenneskene i mye høyere grad står sammen mot de vanskelige omgivelsene. Dette forklarer hvorfor Melkij plutselig foretrekker provinsen fremfor byen – riktignok er provinsen en dystopi, men anti-utopia er enda verre.

I sin bok om den tyske beleiringen av Stalingrad omtaler Anthony Beevor tyskernes angrep på Moskva som *Hitlers hybris*. De tyske troppene var katastrofalt uforberedt på hvilke klimatiske og geografiske utfordringer som skulle møte dem på den russiske steppen. Dette gjenspeiler seg i soldatenes brev og dagbøker. I Feltmarskalk Rundstedts kan man for eksempel lese at; ”*Russlands enorme rom sluker oss,*”<sup>69</sup>. Lev Lazarev, som i følge Beevor var leder for en avdeling av marineinfanterister, hadde dette å si om den kalmukkiske

---

<sup>69</sup> A. Beevor, *Stalingrad*. Oslo, 2002, s. 40

steppen; ”Det var vanskelig å skjønne grunnen til at man slåss for et slikt territorium.”<sup>70</sup>, mens Kurt Reuber skrev til en av sine slektninger;

Vi sitter sammenkrøpet sammen i et hull gravet ut i en kløft på steppen. Et høyst spartansk og dårlig utstyrt krypinn. Skitt og søle. Det er umulig å gjøre noe mer ut av det. Knappt nok noen trematerialer til å lage bunkere. Vi er omgitt av et trist landskap, som er monotont og melankolsk. Vintervær med mer eller mindre kulde. Sne, tett regn, kulde, så plutselig mildvær.<sup>71</sup>

Den russiske provinsen har aldri vært utopisk. Den har kanskje vært idyllisk – iallefall har den fra tid til annen blitt fremstilt idyllisk i litteraturen<sup>72</sup> – men den har aldri blitt fremstilt utopisk. Det utopiske ideal er så sterkt knyttet til byen og futuristisk teknologi, at dersom utopia skulle finne sted i provinsen så ville provinsen ikke lenger være provins, men snarere et slags naturreservat kontrollert av mennesker. I de tilfellene der provinsen fremstilles idyllisk ligner den mer et forgangent Arcadia enn utopia. Men det finnes ingen spor av Arcadia i *Čěrnoe moloko*. Menneskene i Mochovoe har et uharmonisk forhold til naturen, noe som understrekes av at den viktigste næringen er salg av hjemmebrent mens jorda etter alt å dømme ligger brakk. Det virker som om befolkningen lever på tross av naturen istedenfor på grunn av den.

Det uharmoniske forholdet til naturen gjenspeiler seg i det uharmoniske forholdet mellom kjønnene i Mochovoe. Selv om møtet med provinsen har en umiddelbar positiv effekt for Melkij, er det usikkert hvorvidt de langvarige effektene av provinsens feminine ”overtak” kan sies å være positive. I Mochovoe har kvinnene tatt over makten, mens mennene er spilt ut på sidelinjen. Det mest groteske eksemplet på denne ubalansen er at det er kvinnene i bygda som kontinuerlig forsyner mennene med hjemmebrent. Dette har svært alvorlige konsekvenser for lokalsamfunnet fordi mennene i bygda blir fysisk og psykisk syke av alkoholmisbruk og dør i ung alder. Motivet om faderløshet tilføres dermed en ny dimensjon; ikke nok med at den mannlige delen av befolkningen sviner hen før de rekker å oppdra neste generasjon, det er sågar den kvinnelige delen av befolkningen som dreper dem.

Gjennomsnittsalderen blant den kvinnelige delen av befolkningen i Mochovoe er generelt høy. Kassereren er 45, Paša 50 og Petrovna hele 70 år gammel. Den eneste kvinnen

---

<sup>70</sup> Ibid, s. 102

<sup>71</sup> Ibid, s. 259

<sup>72</sup> I Čechovs *Višněvyj sad* skildres kirsebærhagen på en idyllisk måte, og det samme kan sies om innsjøen i *Čajka*. Men idyllen varer ikke lenge, og det er åpenbart at forholdet mellom mennesker og natur i begge disse dramaene er svært uharmonisk.

man hører om som er ung nok til å føde barn er kassererens 24 år gamle datter, men da må hun først finne en mann, noe som virker som et utopisk prosjekt i seg selv. Fylliken inne på stasjonen er iallefall ikke skikket, ei heller Mišanja. Ved første øyekast kunne man kanskje tenke seg at Melkij's fødsel kunne gitt et håp om en bedre fremtid, men slutten antyder det motsatte. Ikke bare forlater den lille familien provinsen og etterlater seg Mochovoe enda ett skritt nærmere total utslettelse, det er dessuten svært usikkert hvorvidt den lille jenta i det hele tatt vil leve opp.

Ubalansen mellom kjønnene i Mochovoe kan leses som en metafor for en generell ubalanse mellom by og land, det kvinnelige og det mannlige i Russland som helhet. Skal den russiske befolkningen ha håp om å overleve må disse motstridende kreftene gjenforenes og samarbeide, slik de gjør når Melkij reiser fra byen til provinsen og føder et barn hjemme hos Paša. Melkij og Lëvčik kan leses som personifiseringer av provins og by, en lesning som gir et interessant bilde av Russlands kompliserte elsk-hat forhold til sin egen landsbygd. Den avsluttende scenen mellom Melkij og Lëvčik fremstår i så måte som et tydelig tegn på at konflikten mellom by og land iallefall ikke er løst i denne omgang:

Левчик:

*(негромко кричит)*

Достала ты меня уже, тварь! Понятно?! Устал уже от твоих заебов, как не знаю от чего! Сука гнилая! Лежи здесь, подымай теперь! Дохни! А мухи-то по тебе будут ползать! И жрать тебя будут! И срать на тебя, а не на меня! Ясно?! Кувшинка, е-мое! Дюймовочка! Шлюха подзаборная! Бог к ней пришел! Целовал её! Не целовал он тебя, а трахал! Во все щели трахал, как мразь последнюю! Как шлюху бесплатную! Ясно?! Ясно?! Так. Все. Хорош. *(Поглядел на часы)* Поехали мы. Пока. *(Нагнулся, почти не слышно шепчет.)* Пошла в жопу. Пошла в жопу. Пошла в жопу...

*Пошел к выходу. Открыл дверь. Выкатил коляску. Ушел.*

Мелкий:

*(перевернулась, смотрит на выход. То ли кричит, то ли шепчет.)* Я тебя ненавижу! Я тебя ненавижу! Я тебя ненавижу! Я всех вас ненавижу! Всех вас, суки! Суки! Суки! Позорные суки! В аду гореть будете! В аду будете! Будете! В аду! Твари! Насекомые! В аду горите! Все горите! Вы его кинули! Предали! Предали его! Предали, суки! Горите все! А я вас ненавижу!<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Sigarev, s. 222

Forholdet mellom Melkij og Lëvčik er et mikrobilde av forholdet mellom provins og by i Russland. De to er uløselig koblet sammen i gjensidig avhengighet, samtidig som begge kontinuerlig forsøker å rive seg løs fra hverandre. De forstår ikke at de ved å angripe hverandre til syvende og sist svekker seg selv. Dette er noe av det aller viktigste som problematiseres i *Čěrnœ moloko*; dersom det er en ubalanse i provinsens er det et symptom på ubalanse i Russland.

Med *Čěrnœ moloko* videreutvikler Sigarev den krontopiske arven etter Griboedov og Čechov, men i *Čěrnœ moloko* er ikke lenger byen provinsens utopiske motpol. I *Čěrnœ moloko* har byens utopia utviklet seg til et anti-utopia, og når bymenneskene Melkij og Lëvčik kommer til provinsen går anti-utopia i dialog med dystopia.

### 3.2.1 Språk og dialog i *Čěrnœ moloko*

I motsetningen til Brodskijs *Mramor* finnes det ingen ”språklig isolasjon” i *Čěrnœ moloko*. Men det finnes andre språklige aspekter som er minst like interessante, hvorav det viktigste er at Melkijs og Lëvčiks anti-utopiske opprinnelse gjenspeiler seg i språket deres. *Čěrnœ moloko* eksemplifiserer faktisk tre ulike former for ”utopisk” språk; dystopisk (som tales av innbyggerne i Mochovoe), anti-utopisk (Melkijs og Lëvčiks urbane slang-språk) og utopisk (språket i Lëvčiks ”salgsregler”).

Akkurat slik man i utgangspunktet skulle tro at det er liten forskjell mellom dystopia og anti-utopia, kan også det dystopiske og anti-utopiske språket ved første øyekast synes ganske likt. Men man behøver ikke lete lenge før man forstår at dystopisk og anti-utopisk språk skiller seg fra hverandre på samme måte som dystopisk og anti-utopisk litteratur generelt.

Både mochovoianerne og Melkij og Lëvčik synes å ha et ganske begrenset vokabular bortsett fra når det gjelder skjellsord, der utvalget til gjengjeld er usedvanlig rikt og variert. Blant Melkijs og Lëvčiks vennligste slengbemerkinger finner vi for eksempel ”*skotina*” (i betydningen ”svin”, som Melkij kaller den sovende fyl liken) og ”*vnučka tvoej babki*” (”barnebarnet ditt”, som er hva Melkij presenterer seg som til kassereren). Mochovoianerne står ikke tilbake for Melkij og Lëvčik når det gjelder frekke bemerkninger, kassereren lirer for eksempel av seg disse glosene i sin første samtale med Lëvčik; ”*pošel na chren*” (”dra til helvete”) og ”*sopljak*” (”snørrunge”), mens Melkij blant annet får høre ”*dura*” og ”*rotok zakroj*”, ”*mokroščelka*” (”tosk”, ”hold kjeft” og ”ludder”). Men i motsetning til provinsmenneskene skjeller Melkij og Lëvčik minst like mye på hverandre på hverandre som

de gjør på mochovoianerne. Ved flere anledninger kaller Melkij Lëvčik "kozěl", "durak", "impotent" og "tatarin", ("buk", "tosk", "impotent" og "tatar") hvorpå Lëvčik svarer med "tvar", "suka" eller "šljucha besplatnaja" ("beist", "tise" og "billig hore"). Denne typen intern utskjelling synes å være fremmed for mochovoianerne. Selv når de krangler tiltaler de hverandre med mer respekt enn Melkij og Lëvčik tiltaler hverandre når de ikke krangler.

Andre forskjeller som skiller mochovoianernes språk fra Melkijs og Lëvčiks er de temporale og sosiokulturelle ulikhetene. Dette er elementer som henger tett sammen med provinsens følelse av stasis og uforanderlighet; på grunn av at tiden "går saktere" i provinsen enn i byen har også språket utviklet seg saktere. Derfor forekommer foreldede, sovjetiske uttrykk som for eksempel "tovarišč" ("kamerat") fortsatt hyppig i det mochovoianske språket, mens Melkij og Lëvčik strør om seg med moderne, urbane slanguttrykk som for eksempel "blin" (avledning av banneordet *bljad*).

Men den tydeligste forskjellen mellom det provinsielle (dystopiske) og urbane (anti-utopiske) språket er bruken av språklige virkemidler. Melkij og Lëvčik er mye flinkere enn mochovoianerne til å utnytte språket til sin fordel. Melkij bruker ironiske vendinger som flyr høyt over hodet på landsbyboerne, og hun bruker ofte språket på svært utspekulerte og ondskapsfulle måter;

Петровна:  
Дедушка ведь помер.

Левчик:  
Серьезно, что ли?

Петровна:  
Вот те крест. (*крестится*)

Левчик:  
Иди ты, бабка, в баню.

Петровна:  
Была уже, сыночек, второго дня была.

Левчик:  
Ещё раз сходи.

Мелкий:  
Или в Эрмитаж лучше.

Петровна:



Куды?

В Эрмитаж.

Мелкий:

А тама чиво?

Петровна:

Эрмитаж там.<sup>74</sup>

Мелкий:

Evnen til å manipulere språket til sin egen fordel er dessuten det som redder Melkij og Lëvčik fra ”provinsmobben” når de kommer for å klage på brødristerne;

Обманулись мы...

Первая баба:

Мелкий:  
Да?! Левчик, ты слышал? Все слышали? Это официальное заявление, тетенька? Ты официально это заявляешь?

Чиво?

Первая баба:

Мелкий:  
Тово. Ты оскорбила честь и достоинство нашей фирмы этими словами. Нанесла урон её престижу. Мы будем вынуждены требовать компенсации в суде. Ясно-понятно?

Кассирша:  
Да-а. Дела. Имущество опишут теперь.

Первая баба:  
(побледнела)  
Дак того я... этого... Не я это.<sup>75</sup>

Det finnes elementer som kan tyde på at Melkij behersker språklige virkemidler bedre enn Lëvčik; hun synes iallefall å ha en mer spontan språklig bevissthet enn ham. Ved en anledning sammenligner hun sågar Lëvčik med Myškin i Dostoevskijs *Idiot*; en sammenligning som – til tross for at den riktignok avslører at hun neppe har lest Dostoevskijs bok i og med at det er vanskelig å se hvordan det kan finnes noen likhetstrekk overhodet mellom Lëvčik og Myškin – illustrerer at Melkij iallefall har en intellektuell vilje.

---

<sup>74</sup> Sigarev, s. 195

<sup>75</sup> Ibid, s. 193

Melkijs og Lëvčiks bruk av ironi, overdrivelser, gjentakelser, intertekstualitet og ondskaftsfull satire er det som mest av alt gjør det mulig å påstå at språket deres skiller seg fra provinsens språk på samme måte som anti-utopia skiller seg fra dystopia. Det finnes ingen overraskelser i mochovoianernes språk, ingen merkelige brudd eller uventede språklige virkemidler. I likhet med dystopia som sådan refererer heller ikke det dystopiske språket til utopia - det dystopiske språket kan ikke manipuleres for å gi inntrykk av at den som taler er en annen enn den han er. Melkijs og Lëvčiks språk forandrer seg derimot hele tiden. Ett av de beste eksemplene på dette er de språklige sekvensene jeg innledningsvis refererte til som et eget ”utopisk” språk, nemlig Lëvčiks innøvde salgsargumenter;

Левчик:

Предлагаемый вам супертостер обладает следующими суперприемуществами: корпус супертостера изготовлен из высокопрочного экологически чистого суперпластика, что делает его супердолговечным и супербезвредным. Кроме того, спираль супертостера изготовлена из уникального суперникельхромового сплава, что позволяет добиваться экономии электроэнергии в 3-6 раз. Предлагаемый вам супертостер прост в применении, не требует технического обслуживания, обладает суперсовременным дизайном. Он сэкономит ваше драгоценное время, приготовит вам превосходные супертосты, дающие заряд бодрости на весь день, и вообще станет для вас лучшим другом и членом семьи. Если вас заинтересовало наше предложение, и если вы ещё не являетесь счастливым обладателем супертостера, то торговая фирма «Юнит» любезно предоставит вам его в подарок. А если же наше предложение вас по каким-то причинам не заинтересовало, или же вы уже являетесь счастливым обладателем супертостера, то мы предлагаем вам заказать каталог в нашей фирме. Наш адрес в интернете: дабл-ю, дабл-ю, дабл-ю, точка, ру.<sup>76</sup>

Det er ikke bare vokabularet i dette språket som er fremmed for Lëvčik, også setningsoppbygningen med den hyppige bruken av partisipper og passive konstruksjoner gir et høytidelig, skriftlig preg som skiller seg skarpt fra det muntlige gatespråket Lëvčik vanligvis benytter. Lëvčik forsøker å gi landsbybeboerne inntrykk av at både han og brødristerne er klippet rett ut av en moderne, utopisk storby, og språket er et av hans aller mest effektive virkemidler. Den hyppige gjentakelsen av superlativer og adjektivet *super* gir språket et utopisk preg som har til hensikt å innhulle brødristeren i et utopisk lys. Men i virkeligheten er språket like kunstig som påstandene det formidler; en brødrister kan

---

<sup>76</sup> Sigarev, s 183

selvfølgelig aldri bli et fullverdig medlem av familien, like lite som Lëvčik – eller noen andre for den saks skyld – taler det utopiske språket som sitt morsmål.

I løpet av handlingen i *Čěrnœ moloko* forandrer Melkij seg også rent språklig, på den måten at hun legger av seg mange av de språklige uvanene hun hadde tidligere. Når Lëvčik kommer tilbake til Mochovoe for å hente henne og babyen ti dager etter fødselen fremstår hun som et helt nytt språklig subjekt. De urbane slanguttrykkene er vekk, hun har sluttet å banne og hun uttrykker seg mye klarere og tydeligere enn før. Det at Melkij plutselig taler forståelig, riktig og vakkert russisk er et tegn på at noe positivt har skjedd. Når en dramatisk karakter forandrer seg språklig er det dessuten enda tydeligere enn når en romanfigur forandrer sitt språk, fordi den dramatiske karakterens ytringer faktisk vil bli ytret, og ikke bare lest.

I artikkelen *Dostoevskij's Besy: Revolutionaries with a Speech Deficiency* gjør Audun Mørch rede for språket som menneskelig attributt ved å vise hvordan litterære karakterers personlige egenskaper gjenspeiler seg i språket deres. Mørch påpeker blant annet det paradoks at et menneske som behersker språket godt gjerne taler mindre enn den som behersker det dårlig; *"A man who can speak does not have to say a lot, because he can express himself in few words."*<sup>77</sup> Denne observasjonen passer godt overens med Melkijs språklige utvikling. Før den språklige forvandlingen snakker Melkij svært mye, men det er ofte vanskelig å forstå hva hun mener. Hun snakker fort og språket hennes er fullt av "urenheter" i form av slanguttrykk, ironiske bemerkninger og banneord. Men etter oppholdet i provinsen uttrykker Melkij seg med betraktelig færre ord. De språklige "urenhetene" fra første akt er vekk – nå snakker hun godt og vakkert russisk.

Men heller ikke Melkijs språklige forandring varer lenge. I det det går opp for henne at Lëvčik vil gjøre alvor av trusselen om å ta med seg datteren tilbake til byen uten henne, får Melkij et hysterisk anfall. Dette anfallet er svært verbalt; det er som om Melkij går gjennom sin språklige forvandling i revers i løpet av bare noen få minutter. Hun veksler stadig mellom ytterpunktene *"Я люблю тебя, ПАПОЧКА!"*<sup>78</sup> og *"Я тебя ненавижу!"*<sup>79</sup>. Det er åpenbart at den første av disse ytterpunktene er henvendt til Gud og den andre til enten til Lëvčik eller muligens til henne selv, og det er også betydningsfullt at det er den negative replikken som blir ytret sist. Melkij ender altså sin språklige utvikling i hat – ikke kjærlighet. Når hun til slutt faller til ro åpner Lëvčik døren og ber henne skynde seg, som om ingenting skulle ha

---

<sup>77</sup> A. Mørch, *Dostoevskij's Besy: Revolutionaries with a Speech Deficiency*, Oslo, 1993, s. 66

<sup>78</sup> Sigarev, s. 222

<sup>79</sup> Ibid, s. 223

hendt. Melkij's gretne, ironiske svar er også hennes siste replikk i dramaet; "*Че, зажал, что ли?*"<sup>80</sup>.

Melkij's språklige utvikling gjenspeiler hennes indre forvandlingsprosess som følge av oppholdet i provinsen. Den avsluttende replikken har en tone som minner om språket hun talte før den positive prosessen startet. Dette antyder at de positive forandringene Melkij har opplevd i provinsen ikke vil følge henne tilbake til byen. Når Melkij vender tilbake til byen blir hun atter en del av storbyens anti-utopiske diskurs, enten hun vil eller ikke.

---

<sup>80</sup> Ibid, s. 223

### 3.3 Konklusjon

Den kronotopiske analysen av *Čěrnœ moloko* avdekket at provinsens kronotop i dette dramaet preges av spatial isolasjon. Denne isolasjonen understreker følelsen av stasis; det er som om tiden har stanset i provinsen. Det eneste elementet som bryter isolasjonen er jernbanen. Dette bidrar til å gjøre stoppestedets kronotop til en viktig underkronotop. Jernbanen er også katalysator for at handlingen i dramaet i det hele tatt kommer i gang; uten jernbanen hadde man ikke fått noe møte mellom mennesker fra by og provins.

Provinsen er et utpreget feminint topos, i motsetning til den mer maskuline byen. Dette kommer først og fremst av provinsens nærhet til jorda, som i russisk mytologi er en fruktbar moderskikkelse. Motivet om den fruktbare jorda er en sentral del av den førkristne russiske mytologien. Dette er svært viktige elementer i *Čěrnœ moloko*, fordi Melkij opplever en fysisk og åndelig åpenbaring når hun kommer til provinsen. Som følge av denne forandringen er det som om de motstridende kreftene i russisk kultur (jorda som modersskikkelse og den ortodokse patriark) forenes i Melkijskikkelsen. Provinsens kronotop spiller en avgjørende rolle for denne tematikken; dramaet oppfordrer motstridende krefter i russisk mentalitet om å gjenforenes, slik at den opprinnelige russiske kultur ikke skal gå tapt. Russland har ingen grunn til å skjemmes over sin landsbygd, ei heller sin fortid.

Den neste oppgaven bestod i å undersøke hva provinsens kronotop tilfører det moderne russiske dramaet. På bakgrunn av det jeg allerede hadde funnet ut var det nærliggende å nærme seg dette spørsmålet med en hypotese om at provinsens kronotop tilfører det moderne russiske dramaet en dystopisk karakter. Det var imidlertid nødvendig å skille mellom to ulike former for dystopia, hvorav den ene opptrer i forlengelsen av utopia (anti-utopia) mens den andre ikke refererer til utopia i det hele tatt (dystopia). Provinsens kronotop tilhører den siste kategorien.

Det finnes både temporale og spatiale årsaker til at den russiske provinsen er en dystopi. Det russiske landskapet har allerede i utgangspunktet en dyster tone over seg; store områder med minimale variasjoner i terrenget, utfordrende klima, dårlig infrastruktur og spredt bebyggelse – alt dette er elementer som gjør det lett å hulle provinsen inn i et dystopisk lys. Tyske soldaters beretninger om endeløse stepper uten trær, regn, sprengkulde fra september til april, sult og død forsterker denne stemningen, det samme gjør Sovjetstatens interne ”krigføring” mot provinsen. Avkulakkisering og tvangskollektivisering har bidratt til å skape ubalanse mellom mennesker og natur, en ubalanse den russiske provinsen fortsatt bærer preg av den dag i dag.

Både byen og historien danner bakteppe for *Čěrnnoe moloko*. Spørsmålet er om provinsen kan gjenoppstå som en frodig og sunn del av Russland. Måten provinsen fremstilles *Čěrnnoe moloko* gir lite grunn til optimisme; dramaet forfekter et svært pessimistisk syn på fremtiden. Samtidig er det tydelig at det må være noe motiverer russiske dramatikere til å ta opp dette spørsmålet igjen og igjen, og man kan håpe at Sigarev kanskje ville ha stilt oss overfor et annet spørsmål hvis han virkelig trodde at alt håp var ute.

Med *Čěrnnoe moloko* går Sigarev i dialog med Čekhov og andre russiske dramatikere før ham. Problemene Sigarev tar opp er på mange måter de samme, men omstendighetene er skjerpet, og konfliktene har hardnet til. Det er vanskelig å gi noe entydig svar på spørsmålet om hvorfor akkurat provinsens kronotop er den dominerende kronotopen i moderne russisk dramatik, men man kan iallefall si at Sigarev med *Čěrnnoe moloko* understreker at provinsens problemer ikke begrenser seg til provinsen, men angår hele Russland.

Det foreliggende arbeidet er ikke ment å skulle gi noe avsluttende svar på spørsmålet om hvorfor provinsens kronotop er den dominerende kronotopen i moderne russisk dramatik. Men kanskje kan den foregående diskusjonen bidra til å motivere andre forskere til å ta for seg dette spørsmålet. Det er iallefall ingen tvil om at ytterligere forskning er nødvendig dersom man skal ha noe håp om å avdekke provinsens fulle mening i russisk dramatik. Dersom det stemmer at provinsens kronotop er den dominerende kronotopen i moderne russisk dramatik, og at provinsens kronotop er en dystopi, kan dette åpne for en hypotese om at det moderne russiske dramaet er en dystopisk genre. Det er imidlertid mye som gjenstår før dette kan hevdes med sikkerhet, så jeg kan bare avslutte med å oppfordre andre forskere til å beskjeftige seg videre med dette meget interessante og kompliserte temaet.

## Litteratur:

### Primærlitteratur:

Sigarev, Vasilij Vladimirovič. "Černoje moloko", *Agasfer i drugie p'esy*, Moskva, 2005

### Sekundærlitteratur:

Aristoteles, *Om diktetekunsten*, Oslo, 2004. Overs. Sam Ledsaak

Artaud, Antonin, *Det dobbelte teater*, Oslo, 2000. Overs. Kjell Helgheim.

Bachtin, Michail Michajlovič, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renessansa*, Moskva, 1965

Bachtin, Michail Michajlovič, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva, 1979

Bachtin, Michail Michajlovič, "Epos i roman", *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Moskva, 1986, s. 392-427

Beckett, Samuel, *Endgame*, London, 1992. Overs. S.E. Gontarski

Beevor, Anthony, *Stalingrad*, Oslo, 2002

Brecht, Bertolt, "The street scene", *The theory of the modern stage*, London, 1992. Overs. John Willet, s. 85-96.

Brockett, Oscar. *History of the theatre*, Massachusetts, 1995

Brodskij, Iosif, "Mramor", *Vtoroj vek posle našej ery. Dramaturgija Iosifa Brodskogo*, St.Peterburg, 2001, s. 23-84

Brook, Peter. *The empty space*, London, 1968

Bulgakov, Michail. "Rokovye jajca", *Sobač'e serdce*, Moskva, 2004. s. 581-659

Bulgakov, Michail. "Sobač'e serdce", *Sobač'e serdce*, Moskva, 2004. s. 290-389

Børtnes, Jostein. *Polyfoni og karneval*, Oslo, 1993

Cervantes. *Don Quijote*, Gjøvik, 1999. Overs. Nils Kjær og Magnus Grønvold.

CIA map of Russia, des 2004, <<http://no.wikipedia.org/wiki/Bilde:Rs-map.png>>. (Nedlastet 20.04.07)

Dostoevskij, Fjodor. "Idiot", *Polnoe Sobranie sočinenij F.M. Dostoevskogo v 18 tomach, tom 8*, Moskva, 2003

Emerson, Caryl. *Boris Godunov. Transpositions of a Russian theme*, Bloomington and Indianapolis, 1986

Esslin, Martin. *The theatre of the absurd*, London, 2001

- Fosse, Jon. *Teaterstykket 1*, Oslo, 1999
- Freedman, John, "Rumblings in the Urals", *The Moscow Times. Arts and Ideas*. Moskva, 18. august 2006
- Freedman, John, "Young guns. Playwrights draw a bead on the new Russia". *American Theatre Magazine*. New York, juli-august, 2004.
- Goethe. *Faust. En tragedie*, Oslo, 2002. Overs. André Bjerke
- Gogol', Nikolaj. *Revizor*. Moskva, 1988
- Gogol', Nikolaj. *Mërtvyje Duši*, Moskva, 2001
- Griboedov, A.S. *Gore ot uma*. London, 1951
- Hollinger, Veronica. "Playing at the end of the world: Postmodern Theatre". *Staging the impossible. The fantastic mode in Modern Drama*. Ed. P.D. Murphy, London, 1992. s. 182- 195
- Ibsen, Henrik. "Brand". *Henrik Ibsens samlede verker bind 1*, Oslo, 2000, s. 398-549
- Ibsen, Henrik. "Vilanden". *Henrik Ibsens samlede verker bind 3*, Oslo, 2000, s. 196-273
- Ionesco, Eugene. "The bald soprano", *The Bald Soprano & other plays*, New York. s. 8-42. Overs. Donald M. Allen.
- Jackson, Robert, Louis. "Space and the journey. A metaphor for all times." *Russian Literature XXIX*, mai, 1991. s. 427-437
- Kaukhčišvili, N. "Beskonečnost' russkoj zemli – pri čem tut provincija". *Russian Literature LIII*, 2003 s. 113-121
- Kamenets, Alexander. "The theme of nature in Russian Literature". *Literature of Nature*. Ed. Patrick Murphy, Chicago, 1998. s. 236-240
- Kant, Emmanuel. *Kritikk av den rene fornuft*, Oslo, 2005. Overs. Steinar Mathisen, Camilla Serck-Hanssen og Øystein Skar.
- Kapica, F.S. *Slavjanskaja mifologija*, Moskva, 1999
- Kern, Stephen. *The culture of time and space. 1880-1918*, Cambridge, 1983.
- Lotman, Jurij. "Meždu vešč'ju i pustotoj", *Izbrannye stat'i v trech tomach, tom 3*, Tallin, 1992-93. s. 294- 307
- Lotman, Jurij. "Zametki o chudožestvennom prostranstve", *Izbrannye stat'i v trech tomach, tom 3*, Tallin, 1992-93. s. 448- 463



- Lotman, Jurij. "Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja", *Izbrannye stat'i v trech tomach, tom 1. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*, Tallin, 1992. s. 413-447
- Lotman, Jurij, og Uspenskij, V.A, *The semiotics of russian culture*, Michigan, 1984
- Morson, G. "Granicy žanra. Antiutopija kak parodijnyj žanr". *Utopia i utopičeskoe myšlenie*. Ed. N.L Šesternina, Moskva, 1991, s. 233-251.
- Mørch, Audun J. *Dostoevskij's Besy: Revolutionaries with a Speech Deficiency*. Scando-Slavica, Tomus 39, 1993
- Mørch, Audun J. *The novelistic approach to the utopian question. Platonovs Čevengur in light of the utopian question*. Universitetet i Oslo, 1997.
- Mørch, Audun J. "M.M. Bakhtin". *Latter og dialog*, Oslo, 2003, s. 5-28
- Nekljudova, V.S. "Provincija kak mašina vremeni: mifotvorčestvo i peal'nost". *Russian Literature LIII*, 2003, s. 237- 243.
- Novika-Ganelina, Svetlana. "Ne delajte mne krasivo", *Toronto Slavic Quartery No.17*, 2003.
- Oficial'nyj sajt Dramaturga Vasilija Sigareva, < <http://sigarev.narod.ru> > (u.å.)
- Pfister, Manfred. *The theory and analysis of drama*, Melbourne, 1993. Overs. John Halliday.
- Pinter, Harold. *Plays 2*, London, 1996.
- Pirandello, Luigi. *Seks personer søker en forfatter*, Oslo, 1998, Overs. Carl Fredrik Engelstad
- Platon, *The Republic*, Oxford, 1994. Overs. Robin Waterfield.
- Platonov, "Čevengur", *Sobranie sočinenij v pjati tomach, tom 2*, Moskva, 1998.
- Presnjakov, Oleg og Vladimir, *Terrorizm*, Nordiska Strakosch Teaterförlaget, 2001
- Shakespeare, William, "As you like it", *The Globe illustrated Shakespeare. The complete works*, New York, 1979, s. 875-926
- Sigarev, Vasilij Vladimirovič, *Agasfer i drugie p'esy*, Moskva, 2005
- Szondi, Peter. "Det moderne dramaets teori". *Moderne Litteraturteori. En antologi*. Red. Kittang, Linneberg, Melberg, Skei. Oslo, 1991, s. 149-170
- Toporkov, A.L. "Putešestvija iz provincii v stolicu i obratno", *Russian Literature LIII*, 2003, s. 281- 291
- Vampilov, Aleksandr. "Utinaja okhota", *Utinaja okhota*, Moskva 2005. s. 175- 271
- Zajonc, L.O. "Istorija slova i ponjatija "provincija" v ruskoj kul'ture", *Russian Literature LIII*, 2003. s. 306-327

Zamjatin, Evgenij. *My*, Moskva, 1996

Čechov, Anton. *P'esy*, Moskva, 2005

Čechov, Anton. "Izbrannye pis'ma". *Sobrane sočinenij v 12 tomach. Tom 12*, Moskva, 1985 s. 88-99

Černyševskij, *Čto delat'?*, Moskva, 1966

Šesternina, N.L. "Predislovie". *Utopia i utopičeskoe myšlenie*, Moskva, 1991. s. 3-20